

Cantanti mute. L'eredità dell'opera e il divismo femminile

Elena Mosconi

Il rapporto tra opera lirica e cinema muto italiano può sembrare abbastanza ovvio¹: basta scorrere l'elenco dei titoli prodotti nei primi trent'anni della storia del cinema per trovare nomi che richiamano direttamente la più celebre versione teatrale e musicale dell'opera². Ma, a uno sguardo analitico, e soprattutto se si vuole collocarlo in una duplice prospettiva di storia delle donne da un lato, e di specificità nazionale italiana dall'altro, la situazione appare più complessa. Quale prospettiva occorre adottare per comprendere in una visione unitaria una serie di elementi che appaiono casuali e sfrangiati?

La prospettiva tecnologica

Come ha messo in luce Rick Altman³, attraverso una prospettiva tecnologica si possono individuare nella storia del cinema muto differenti periodi secondo la tipologia di apparecchiature sonore adottate, che incidono sulle modalità di valorizzazione della star. Tuttavia la situazione italiana non era ben definita, e anche la posizione delle donne risultava marginale. I vari sistemi di sincronizzazione non promuovevano il ruolo del cantante: l'attenzione era posta più sulla tecnologia che sulle voci degli esecutori. I primi tre apparecchi adottati in Italia tra il 1906 e il 1909, Pagliej, Pineschi e Pierini, permettevano la riproduzione di brevi arie d'opera su disco, eseguite contemporaneamente alla proiezione del film⁴. Talvolta si potevano avere versioni abbreviate di un'intera opera, ad esempio *Manon Lescaut*, *Lucia di Lammermoor* e *Il trovatore* (1908). Solo per quest'ultima la stampa citava i nomi degli interpreti: il disco sincronizzato era stato inciso con le voci della soprano Teresina Burzio e del tenore Antonio Magini Coletti. Sappiamo inoltre che a Livorno i due cantanti, alla fine del film, andarono sul palcoscenico a ringraziare il pubblico. La presenza fisica sulla scena, dopo la performance registrata delle loro voci, serviva a provare che queste, dapprima deprivate di un corpo (acusmatiche), erano in effetti presenze reali, e che fronteggiavano un vero pubblico come nel teatro d'opera, dove il cantante esprime un'unitarietà di voce, corpo, espressività e gestualità. La critica sottolineava in particolare l'imperfezione dello strumento, soprattutto per la scarsa qualità della resa della voce, in certi punti «stridula, gutturale, rauca, non sempre limpida, chiara, pastosa»⁵, ma ne apprezzava il potenziale di educazione popolare: «Con la nuova attrazione della Società Italiana Pineschi si ha una delle prove più convincenti dell'utilità del cinematografo e del concorso che porta a tutte le arti, facilitandone la diffusione e riuscendo di immenso e utile ammaestramento»⁶, soprattutto in provincia. Analoghi commenti generici si trovavano in riferimento a sistemi sonori più evoluti (ad esempio Rappazzo, e Zeppieri che risal-

gono agli anni Venti): per quel che è possibile ricostruire, le strategie commerciali, le forme di pubblicizzazione così come le modalità di ricezione del film-opera non enfatizzavano il ruolo dei cantanti né la loro differenza di genere.

La prospettiva autoriale

Un diverso approccio alla comprensione del rapporto tra dive e opera filmata può scaturire dall'analisi del ruolo svolto dai compositori d'opera. È noto che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento l'opera italiana divenne un fenomeno sempre più diffuso, anche presso le fasce popolari, almeno per quel che riguarda arie e romanze⁷. I compositori italiani erano conosciuti in tutto il mondo ed esprimevano una nuova sensibilità nei confronti di pubblici relativamente nuovi e sempre più estesi, dando forma a figure femminili che spesso diventavano il fulcro del dramma scenico⁸. Una sensibilità analoga era spesso presente nei film divistici, le cui eroine vivevano passioni totalizzanti, soggette all'incontrollabile forza della natura. Tuttavia la relazione tra i compositori d'opera e le dive del cinema muto non è evidente e, sulla scorta di Gian Piero Brunetta, si può affermare che Puccini è la musa nascosta del cinema italiano degli anni Dieci⁹. Se dovessimo esplorare il contributo diretto dato dai compositori italiani al cinema muto, troveremmo un'effettiva scarsità di legami. Giuseppe Verdi, ad esempio, morì nel 1901 e non fu in grado di vedere lo sviluppo del cinema; nondimeno proprio il suo funerale, ripreso e fotografato, divenne un evento mediale (*Funerali di Giuseppe Verdi a Milano*, attribuito a Italo Pacchioni, 1901).

Puccini, che aveva in effetti un'immaginazione cinematografica – come si può vedere, per esempio, in *La fanciulla del West* – non lavorò direttamente nel cinema¹⁰, se si eccettua una breve comparsa in *Cura di baci* (Emilio Graziani Walter, 1916), in cui recitava il ruolo di un audace passante. Si rifiutò di comporre la colonna sonora di *La crociata degli innocenti* – un dramma di Gabriele D'Annunzio trasposto in pellicola nel 1917, per la regia di Alessandro Boutet, Gino Rossetti e Alberto Traversa –, e nello stesso periodo mostrò interesse verso il film simbolista di Lucio D'Ambra *Carnevalesca* (1917), ma anche questo uscì privo di uno specifico accompagnamento musicale.

Pietro Mascagni, come è noto, venne scritturato dalla Cines nel 1914 per realizzare la colonna sonora di un film su Giuseppe Garibaldi e, poiché il progetto non venne mai completato, fu coinvolto in *Rapsodia satanica*, diretto da Nino Oxilia e interpretato da Lyda Borelli. L'intervento di Mascagni iniziò a film concluso e, anche se il compositore vi lavorò con grande attenzione e scrupolo, la sua partitura può essere considerata per certi versi una sorta di commento musicale al film, più che una vera e propria opera d'autore. Nel 1914 autorizzò (forse per ragioni economiche) l'adattamento cinematografico della sua opera *L'amica* (tradotta in film da Enrico Guazzoni).

Da ultimo, il compositore Ruggiero Leoncavallo si avvicinò al cinema attraverso l'intervento dell'editore Sonzogno, il quale si adoperò per portare in scena *La reginetta delle rose* (Musical Film, 1914); nel 1916, Leoncavallo venne indicato come autore del film *Zingari* (tratto dal suo dramma del 1912). Ulteriori ricerche su questo autore potrebbero consentire di cogliere più in profondità il suo atteggiamento nei confronti del cinema.

Si potrebbe continuare, ma il problema appare chiaro. I differenti stili operistici – dal modello wagneriano al romanticismo di Verdi, al verismo della cosiddetta «scuola nuova», a quello psicologico-simbolista, e così via – innervavano anche molti film dell'epoca, con i quali condividevano spesso anche una comune matrice letteraria. Ma, benché le due forme espressive attingessero a un analogo humus culturale, avevano contatti «ufficiali» sporadici, e poco significativi nella promozione del ruolo divistico femminile.

Un aspetto che attende di essere portato in luce riguarda poi le figure degli editori musicali e dei produttori cinematografici, poiché è ancora interamente da indagare l'insieme delle strategie economico-commerciali che ne caratterizzavano l'operato. In questo contesto andrebbe posta attenzione al



Pagine pubblicitarie della rivista d'arte e cinema «Apollon» del 1918. A sinistra il ritratto di Gabriella Besanzoni, soprano, che tentò di affermarsi anche sullo schermo senza riuscire a eguagliare i successi ottenuti sul palcoscenico sul quale, in splendide *toilettes*, veniva esaltata la sua voce; a destra la locandina del film *Cavalleria Rusticana* (Ugo Falena, 1916), tra i nomi delle interpreti compaiono Gemma Bellincioni e Bianca Virginia Camagni.

problema dei diritti d'autore: la paura di azioni legali, infatti, limitava il ricorso ad arie operistiche da parte dei produttori. Sappiamo, per esempio, che nel 1908 l'editore Ricordi dapprima diede l'autorizzazione all'uso della musica di Verdi come accompagnamento del film *Il trovatore*, ma più tardi la ritirò, e istituì un processo contro la casa produttrice. Allo stesso modo, nel 1916 Mascagni ricevette inizialmente dei profitti per la cessione alla Flegrea Film del diritto di utilizzare la sua musica per la *Cavalleria rusticana*, ma ebbe dei problemi con la Tespi Film, che aveva portato a termine una seconda versione dello stesso titolo, dichiarando però di ispirarsi alla fonte letteraria dell'opera, ossia la novella di Giovanni Verga.

La casa Sonzogno rappresentava invece l'esempio di un editore che aveva cercato di articolare un progetto «multimediale» di diffusione dell'opera. Così Lorenzo Sonzogno, nipote del più celebre Edoardo, aveva fondato nel 1913 la Musical Film con lo scopo di ridurre per il cinema le opere di cui deteneva i diritti. In effetti produsse *La reginetta della rose*, *La crociata degli innocenti* e altri lavori teatrali tra cui le pièce dialettali di Ferravilla e Scarpetta. Generalmente più attenti agli aspetti commerciali e di vendita, editori e produttori prestavano maggiore attenzione alla presenza della diva, anche a fini pubblicitari.



Due cartoline postali ritraggono Lina Cavalieri, «la donna più bella del mondo», canzonettista e, dal 1900, cantante lirica. La sua fama era planetaria, ma la cantante si sentiva orgogliosa delle sue origini viterbesi. Fu anche interprete cinematografica, ma le sue performance sullo schermo, che la confermarono come icona di bellezza, non riuscirono a eguagliare il suo successo di cantante.

La prospettiva divistica

In effetti l'analisi della figura delle dive è indubbiamente il modo migliore per collocare la relazione tra cultura operistica e cinema nei primi anni del XX secolo. Come è noto, in questi anni numerosi attori passarono dal teatro al cinema, anche in considerazione di più lauti guadagni. Molte delle attrici cinematografiche provenivano dal teatro di prosa, dove avevano svolto il loro apprendistato. Tuttavia, rispetto al numero elevato di attrici che avevano debuttato nel cinema negli anni Dieci, le cantanti che avevano lasciato il teatro lirico per il cinema erano pochissime. La prima di cui si trova traccia è Olga Paradisi: chiamata «la duchessa del tabarin», aveva preso parte a diversi film della Società Anonima Industria Cinematografiche (Napoli-Films) nel 1913. I critici sottolinearono i pregi della sua interpretazione, ma non divenne mai una vera e propria diva del cinema. Più significativa fu l'esperienza di Matilde di Marzio, alla quale nel 1913 venne richiesto da Enrico Guazzoni di interpretare il ruolo di una schiava nel suo *Marcantonio e Cleopatra*, prodotto dalla Cines¹¹. Nella sua filografia vi sono numerosi film storici e mitologici, così come ruoli esotici (ad esempio *Kalidaa*, il

racconto di una mummia, Augusto Genina, 1917). Sue prerogative erano una mimica perfetta e fascinosa, insieme a un'espressione del volto severa¹². Recitò in una ventina di film, di cui nessun film-opera, tanto che i critici non facevano menzione della sua carriera precedente, benché sottolineassero la sua spontaneità di fronte alla macchina da presa.

Altre cantanti d'opera che si accostarono sporadicamente al cinema furono la soprano Carmen Melis, che comparve nel film del 1917 *Volo dal nido* diretto da Luigi Sapelli; la sua performance non doveva essere stata eccellente, se la critica scrisse che «la preferiamo come artista lirica di grande valore»¹³. Gabriella Besanzoni fu la protagonista di *Stefania* (Armando Brunero, 1916) e Rosina Storchio prese parte a *Come morì Butterfly* (Giuseppe Adami, 1917), ma anche per loro l'esperienza non fu particolarmente significativa, ed entrambe le cantanti ritornarono a interpretare opere liriche.

In generale, è possibile affermare che le cantanti d'opera si realizzavano meglio sulla scena teatrale che nel cinema e, quand'anche abbracciavano la nuova carriera sullo schermo, tendevano a nascondere la loro precedente attività lirica. Si può supporre, allora, che la presenza in teatro della cantante – una presenza integrale, fatta di corpo, voce, gesti – non potesse essere semplicemente trasportata all'interno del cinema muto senza una parallela traduzione di codici di rappresentazione.

A un destino analogo andò incontro anche la più importante soprano italiana passata al cinema muto. Gemma Bellincioni (Monza 1864, Napoli 1950) era considerata una cantante moderna, interprete di una sensibilità verista; la sua fama era associata infatti al personaggio di Santuzza della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, cui aveva portato libertà, passione e verità. Al termine della carriera lirica si era dedicata all'insegnamento e quindi al cinema come attrice, regista e produttrice. Il suo ingresso nel cinema risaliva al 1916 proprio con *Cavalleria rusticana*, l'opera che l'aveva resa celebre, ma non nella versione del film autorizzata da Mascagni, bensì in quella diretta da Ugo Falena e prodotta dalla Tespi Film su soggetto di Verga. La strategia commerciale della casa di produzione era evidente: il nome della cantante, considerata la «vera» Santuzza di Mascagni, era di per sé un requisito di autenticità dell'opera. In altri termini, la Santuzza di Mascagni era Gemma Bellincioni (e viceversa). Tuttavia il cinema esigeva al tempo stesso un preciso *physique du rôle*, improbabile per una cantante di oltre cinquant'anni. Come sottolineava la critica:

Il pubblico del cinematografo richiede anche un fascino giovanile alle sue attrici, onde siamo assai dolenti di constatare che la esecuzione della celebre artista lirica, malgrado tanto talento rivelato in molte scene del dramma, non ha commosso né ha interessato la folla usuale delle sale di proiezione¹⁴.

Nel 1917 Gemma Bellincioni fondò la sua casa di produzione, la Biancagemma Film, per la quale realizzò dodici pellicole. Inizialmente si trattava soprattutto di «opere parallele», il cui soggetto era in vario modo legato a un'opera o alla vita di un musicista. Ad esempio, *Donna Lisa* (1917) era un dramma passionale sull'amore tra due cantanti e Gemma Bellincioni recitava con il baritono Mattia Battistini; *Vita traviata* (1918) si richiamava invece direttamente all'opera di Giuseppe Verdi. L'attrice continuò a dirigere varie pellicole, non sempre apprezzate dalla critica. Tra queste, *La baronessa Daria* (1918), *Il prezzo della felicità* (1918, interpretata anche da Eric Oulton, altro cantante lirico), e da ultima *Satanica* nel 1923; si trattava di variazioni sul vecchio tema della donna fatale, ormai sempre più distanti dal gusto del pubblico.

Nel 1917 anche Bianca, figlia di Gemma, che aveva mantenuto il doppio cognome Bellincioni Stagno a sottolineare il proprio legame familiare, anch'essa cantante, iniziò a fare cinema, sostenuta dalla madre. Ma la sua recitazione – divisa tra il palcoscenico e lo schermo – presentava aspetti eccessivi, tipicamente teatrali. Più tardi ebbe alcuni problemi legali con l'avvocato Barattolo dell'Unione Cinematografica Italiana, che rifiutava di pagargli l'assegno mensile in seguito al suo allontanamento dal lavoro¹⁵. Dalla *querelle* si desume che il suo stipendio ammontava a circa 65.000 lire annue,

una cifra irrisoria in confronto a quello che guadagnava una prima donna del teatro lirico¹⁶. Anche lo statuto divistico di Bianca doveva essere in declino, dal momento che scriveva di sentirsi «in schiavitù», e aggiungeva: «Che mi rovinino artisticamente, come fanno, vada, ma quando mi hanno rovinato la salute...!»¹⁷.

Forse, a questo punto, si può capire meglio come mai il cinema non appariva così interessante ai cantanti lirici, dal momento che non rappresentava un vantaggio economico, e nemmeno un mezzo di promozione culturale. Lo conferma il fatto che, come per molti protagonisti della scena teatrale, l'autobiografia di Gemma Bellincioni, pubblicata nel 1920, non facesse neppure menzione dell'attività cinematografica, nella quale era impegnata¹⁸.

Ultima, Lina Cavalieri, «la donna più bella del mondo», canzonettista e, dal 1900, cantante lirica. La sua fama era planetaria, ma la cantante si sentiva orgogliosa delle sue origini viterbesi. Dopo essersi esibita al Metropolitan Theatre di New York aveva preso parte a un film americano e quindi, in Italia, a *Sposa nella morte!* (Emilio Ghione, 1915) e a *La rosa di Granada* (sempre di Emilio Ghione, 1916). Sulla stampa cinematografica italiana non si parlava mai di lei come di una cantante, bensì come di una donna affascinante, una divinità, un'icona della bellezza avvolta in abiti molto eleganti firmati Paquin¹⁹.

Mi pare che la vicenda di Lina Cavalieri offra la spiegazione più significativa dei complessi rapporti tra opera lirica e cinema muto italiano. Per un pubblico – come quello nazionale – che aveva conoscenze, per quanto minime, sull'opera, l'esecuzione musicale degli interpreti era una parte fondamentale dello spettacolo; per questo alla prima donna della scena lirica era riconosciuta una personalità artistica fortissima, fatta di vocalità, gesti, mimica, presenza sul palcoscenico e dimensione divistica. Tale concezione diventava esplicita a cavallo tra Ottocento e Novecento, quando editori, compositori, soggettisti e interpreti collaboravano per forgiare ruoli femminili indimenticabili e dalla psicologia complessa, tanto a teatro che al cinema. Ma questa unitarietà era impossibile sullo schermo, poiché la scena muta obbligava la diva a perdere la propria voce a tutto vantaggio del corpo; la cantante doveva così rinunciare al proprio strumento espressivo, perché il cinema le imponeva il silenzio²⁰. Per questo le si prospettavano due possibilità: fare il cinema in silenzio (con il rischio di perdere la sua totalità d'artista, come Lina Cavalieri e Gemma Bellincioni, ma per un breve periodo), o tornare in teatro, ritrovando piena possibilità di espressione (Melis, Storchio). Mi pare di poter affermare che le cantanti italiane, di fronte al cinema muto, vissero in modo forte e problematico l'esperienza della rottura della soggettività imposta dalla tecnologia meccanica. Un'esperienza diventata sempre più chiara con l'avanzare della modernità, e pertanto le loro incursioni nel cinema si limitarono a piccoli tentativi. Solo quando la tecnologia divenne più matura, con il cinema sonoro – dopo che l'avanzare della modernità aveva consentito di ricomporre, seppure in modo meccanico, l'unicità vocale e corporea del personaggio – le dive italiane dell'opera tornarono a inondare lo schermo, liberando finalmente il loro canto.

1. Questo saggio è il frutto di una prima cognizione nell'ambito di una ricerca ancora in corso, per la quale ringrazio Cristiano Balma. Fungono da inquadramento problematico su questi temi Paul Fryer, *The Opera Singer and the Silent Screen*, McFarland & Companies, Jefferson 2006; John Rosselli, *Il cantante d'opera*, Il Mulino, Bologna, 1993 (ed. or. *Singers of Italian Opera: the History of a Profession*, Cambridge University Press, Cambridge 1992); Marco Beghelli, *Voci e cantanti*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Encyclopédia della musica*, vol. V, *L'unità della musica*, Einaudi, Torino 2005, pp. 814-841.

2. Il rapporto tra cinema e opera va inteso, come suggerisce Ennio Simeon (*L'ambiente musicale ufficiale e il cinema muto*, in Renzo Renzi, a cura di, *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo 1905-1930*, Cappelli, Bologna 1991, p. 110), in una triplice prospettiva: la ripresa filmata di un'aria suonata da un disco (l'equivalente del tedesco Tonfilm); la riduzione filmata dell'opera, talvolta supportata da una piccola orchestra; una trasposizione generica della trama dell'opera nel film (che dà luogo talvolta alla cosiddetta «opera parallela»).

3. Cfr. Rick Altman, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2005 e il recente Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Presses Universitaires Rennes, Rennes 2011.
4. Cfr. Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Fondazione SNC-Marsilio, Roma-Venezia 1999, pp. 52-56.
5. Eldea [Francesco Butteri], *Note torinesi. Nell'alba radiosa dell'anno novello*, in «Cafè-Chantant e Rivista Fono-Cinematografica», 5-11 gennaio 1909, p. 56.
6. «La Rivista Fono-Cinematografica», 25 settembre 1908, citato in R. Redi, *Cinema muto italiano*, cit., p. 55.
7. Cfr. Roberto Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, EDT, Torino 1988, pp. 330-392.
8. Cfr. Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism 1890-1915*, Northeastern University Press, Lebanon 2007; Eva Vittadello, *Il canto silenzioso. Divismo e opera lirica nel cinema muto italiano*, in Michele Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano I*, Clueb, Bologna 2000, pp. 155-165; Daniele Martino, *Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana*, EDT, Torino 1993.
9. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole 1905-1929*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 102-103.
10. Cfr. Sergio Licursi, "E allora si avrebbe il film lirico, che manca ancora". *Mascagni, Puccini e il cinema*, in *Puccini e Mascagni. Giornata di studi*, Fondazione festival pucciniano, Pacini, Lucca 1996, pp. 143-156; Marco De Santi (a cura di), *Puccini al cinema*, Aska, Firenze 2008.
11. Cfr. Claudio Camerini, *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, in «Bianco e Nero», XLIV, 1, 1983, p. 38.
12. Tito Alacci, *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad, Firenze 1919, pp. 90-91.
13. Fandor, in «La Cine-gazzetta», 31 maggio 1917.
14. Vice, in «Film», 22 giugno 1916.
15. Riccardo Redi, *Bellincioni Stagno contro Barattolo*, in «Immagine», n.s., 4, 1986-87, pp. 21-22.
16. A titolo esemplificativo, si può comparare il dato con i guadagni della madre che – nella sua biografia – dichiara di percepire nel 1882, sedicenne, 1.300 lire al mese durante una tournée in Spagna, oltre al pagamento dei viaggi, e tre anni dopo, nel corso di un viaggio in America Meridionale, ben 12.000 lire al mese (Cfr. Gemma Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, Società Anonima Editoriale Dott. R. Quintieri, Milano 1920, pp. 19 e 74).
17. R. Redi, *Bellincioni Stagno contro Barattolo*, cit.
18. Cfr. G. Bellincioni Stagno, *Io e il palcoscenico*, cit.
19. Cfr. Franco Di Tizio, *Lina Cavalieri. La vita (1875-1944)*, Ianieri, Altino (Chieti) 2004, pp. 379-418.
20. Michèle Lagny, *Avec ou sans voix: la femme défaite*, in «CiNéMAS», XVI, 1, pp. 117-137.



Applaudita come divina alla Comédie-Française, Sarah Bernhardt cantava a Parigi arie e romanze in locali votati all'intrattenimento e in questa veste scelse di consegnarsi al cinema, senza riuscire a raggiungere un analogo successo. L'investimento comunicativo per la promozione della figura di Bernhardt sullo schermo è testimoniato dalla pubblicità di *La Signora delle camelie*, stampata a doppia pagina su «L'Illustrazione Cinematografica» nel 1912.

Abstract

Sarah Bernhardt, the greatest international star of the late Nineteenth century, was also one of the most famous stars of early narrative film. Acclaimed for her «golden voice», she made a remarkable transition to silent film. This paper explores the paradox of her success, paying particular attention to the way in which her first films – La Tosca (1908), La Dame aux camélias (1911), Queen Elizabeth (1912) and Adrienne Lecouvreur (1913) – had their roots in Opera. Discussing the vocal training that Bernhardt brought to the theatre, it argues that Bernhardt's films were less «filmed theatre» than they were Opera films, artistic hybrids which were capable of joining vision and sound, industry and art. Although we might therefore revise the terms of Bernhardt's engagement with film, Bernhardt's reception within Italy indicates that her performance was not universally celebrated. Criticized for her excesses, she was seen as the anachronistic and flip side to the naturalism championed on the stage and screen by Italian actors such as Ermite Zacconi. With Eleanora Duse famously cast as Bernhardt's antithesis, we might instead argue that the two diva's do not so much represent difference as they do prefigure the subsequent (and ongoing) development of the cinema.