

Spalle al pubblico. Lyda Borelli tra cinematografo e teatro

Mattia Lento

Il ritorno d'interesse nei confronti del cinema muto italiano, attorno alla fine degli anni Settanta¹, ha determinato anche la rivalutazione delle nostre attrici degli anni Dieci. Lyda Borelli è certamente una delle personalità di spicco che operano in questo periodo. Il film *Ma l'amor mio non muore!* (1913), esordio folgorante dell'attrice, inaugura la breve stagione del "diva film"², un genere che segnerà la nostra cinematografia per più stagioni, almeno fino ai primi anni Venti³.

Il diva film istituisce un vero e proprio rapporto di dipendenza del cinematografo nei confronti della scena teatrale coeva: molti interpreti di prosa si lasciano attrarre dal maggior guadagno e dalla visibilità superiore e trasmigrano da un'arte all'altra⁴; il pubblico borghese, lo stesso che popola le platee dei teatri, si avvicina in massa alla nuova arte e, non ultimo, il repertorio drammaturgico comincia a influenzare, direttamente o indirettamente, la scrittura dei soggetti. Questa stretta relazione è oramai data per acquisita dalla storiografia cinematografica, ma l'evidenza con la quale si manifesta non ne ha permesso, almeno fino a pochi anni fa, un approfondimento adeguato. A tal proposito, e in particolare per quanto riguarda i rapporti tra recitazione teatrale e cinematografica, sono risultati seminali gli interventi di Gerardo Guccini, nonché la analisi condotte da Cristina Jandelli⁵ sulle prime dive italiane.

A seguito di nuovi materiali acquisiti nel corso di recenti ricerche⁶, questo articolo intende proseguire sulla strada tracciata da questi due studiosi e precisare il rapporto tra l'attività teatrale e quella cinematografica esemplificato nel caso specifico proprio da Lyda Borelli. Si vorrebbe infatti dimostrare che la nostra attrice fu veramente «Grande Attrice», nel senso che presto andremo a chiarire, unicamente grazie alle possibilità offerte dal cinematografo, ovvero che soltanto la settima arte le permise di avvicinarsi stilisticamente ai grandi interpreti del pieno Ottocento e, soprattutto, di ottenere una libertà creativa e un potere economico, gestionale e autoriale pari, se non maggiore, ad essi⁷.

Per chiarire questi punti occorre risalire sino alle origini dell'artista. Isabella Cesarina Borelli, questo il nome di battesimo della diva italiana, attestato dal certificato di nascita conservato presso lo Stato Civile-Settore Servizi Demografici e Statistica di La Spezia, nasce il 22 marzo del 1887 nel capoluogo ligure, al civico numero 6 di Viale Mazzini⁸. A registrarne la venuta al mondo davanti al segretario comunale, oltre a due testimoni, c'è il padre, Napoleone Borelli, attore teatrale garibaldino e di origini borghesi, marito di Cesira Banti, anch'essa attrice, ma di tradizione. Lyda, quindi, è figlia d'arte e ciò avrà una forte influenza sulla sua formazione: l'attrice ha modo di frequentare le scene, insieme alla sorella Alda, sin dalla tenera età e di formarsi in un periodo storico in cui sono ancora attivi i grandi nomi del teatro del XIX secolo.

Essere figli d'arte a quel tempo era ancora condizione importantissima per poter accedere al mondo dello spettacolo⁹, infatti Lyda, dopo alcune parti da generica, inizia presto a far parte di una compagnia teatrale. È la modenese Virginia Reiter la prima guida professionale dell'attrista ligure, un'attrice da cui Lyda «ricavò insegnamenti decisivi»¹⁰. Successivamente è notata da Talli che la

chiama nel 1904 in compagnia, nella storica formazione Talli-Gramatica-Calabresi, denominata anche «compagnia dei giovani»; nello stesso anno prende parte alla prima di *La figlia di Iorio* di d'Annunzio¹¹. L'anno successivo si ritrova accanto addirittura a Eleonora Duse nella messa in scena di *Fernanda*, pièce scritta da Victorien Sardou. La giovane attrice interpreta la protagonista che dà il nome al dramma, un ruolo che era stato della stessa Duse soltanto pochi anni prima.

Nella prima parte della carriera Lyda Borelli ha accanto a sé grandi interpreti femminili appartenenti alla tradizione del «grande attore», ma nel contempo lavora con una personalità come quella di Talli che tende a negare questo modello a favore dello spettacolo di complesso¹², tanto da venir considerato uno «fra i precursori della regia in Italia»¹³. Il 1905 segna anche la fine del triennio teatrale, periodo in cui si verificano intensi cambiamenti nelle formazioni artistiche¹⁴, e Lyda Borelli, come testimonia una lettera inedita ritrovata tra i fondi della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, è in trattativa con Edoardo Bouvet per il passaggio alla neonata compagnia romana da lui fondata¹⁵. Un negoziato che sembra sfumare, come si evince da un'altra missiva, a causa di una grossa penale che i capo-comici richiedono all'attrice per scioglierla da qualsiasi impegno con la compagnia¹⁶. Talli, quindi, non vuole lasciarsi scappare l'attrice e la trattiene per un altro triennio nella nuova formazione denominata Talli e Soci, dove Lyda ha modo di progredire nella scalata alle rigide gerarchie di compagnia. Nel 1909 avviene la svolta decisiva: Ruggero Ruggeri la scrittura in compagnia, promuovendola inizialmente prima attrice e, in seguito, capocomica. L'intesa con l'attore marchigiano è straordinaria. Il successo di critica e di pubblico è considerevole e gli spettacoli sbarcano persino in Sud America, dove i due attori rimangono per quasi un anno. Ruggeri, guida esperta dell'attrice, è lontano dallo stile enfatico e declamatorio dei predecessori; Silvio d'Amico nel suo *Il tramonto del grande attore* lo contrappone nettamente alle generazioni che lo hanno preceduto:

Pallido, esangue, senza quasi mai gesti d'impeto, con una maschera fissa, con poca voce, sommessamente melodico quanto il «grande attore» è rumoroso, meditativo quanto il «grande attore» è esuberante, lirico quanto il «grande attore» è drammatico¹⁷.

L'epoca del Grande Attore sembra davvero finita. Per lungo tempo, però, la critica ha continuato a utilizzare questo termine anche per gli attori che operarono tra Otto e Novecento. Claudio Meldolesi, in uno studio decisivo, ha dimostrato invece che gli interpreti dell'Ottocento e del primo Novecento si dividono in quattro grandi gruppi, cronologicamente consequenziali: i precursori del Grande Attore, attivi nel primo Ottocento; la generazione propriamente grand'attorica, che potrebbe restringersi alla sola triade Rossi-Salvini-Ristori; la generazione degli attori-mattatori; infine, agli albori del Novecento, la generazione degli attori passatisti. L'esperienza borelliana si situa in questo ultimo gruppo, costituito da attori caratterizzati

dal possesso di un ormai secolare patrimonio di ritmi, atteggiamenti, soluzioni, gesti, controgetti, modulazioni vocali, e insieme da un drastico restringimento degli spazi entro cui esprimersi: le nuove abitudini teatrali sembravano negare il diritto al dispiegamento degli effetti¹⁸.

La tradizione dell'interprete italiano deve quindi fare i conti, a inizio Novecento, con la parziale trasformazione del contesto teatrale che richiede nuovi modi di affrontare la scena, lontani dall'individualismo di stampo ottocentesco. Soltanto il cinematografo permetterà a Lyda Borelli di ripercorrere i fasti del passato, di costruire il testo-spettacolo – sotto forma filmica – intorno alla propria interpretazione e di ritornare a quel «dispiegamento degli effetti» di cui parla Meldolesi¹⁹. Ma non è solo lo stile dell'attrice che si modifica: sin dall'esordio con Caserini, Lyda acquisisce un potere contrattuale, creativo e gestionale senza pari, che tanto ricorda l'esperienza a dir poco straordinaria delle dive teatrali del passato²⁰.



Lyda Borelli e Mario Bonnard in *Ma l'amor mio non muore* (1913) di Mario Caserini

Per verificare le differenze che sussistono tra l'attività teatrale e quella cinematografica dell'attrice ligure è utile raffrontare i carteggi conservati al Burcardo di Roma e all'Istituto Campano per la Storia della Resistenza «Vera Lombardia» con quelli pubblicati dal Mics di José Pantieri²¹. Il primo gruppo è costituito da lettere di Lyda Borelli indirizzate a eminenti personalità teatrali del tempo, mentre il secondo da missive dell'attrice – e della madre Cesira Banti – inviate al barone Alberto Fassini. Le lettere del Burcardo sono quattordici e risultano piuttosto frammentarie²²: a parte quelle che rimandano alle trattative con Edoardo Boutet, tutte le altre riguardano i rapporti dell'attrice con la critica del tempo. Da esse ricaviamo poche indicazioni utili a consolidare significativamente le nostre conoscenze della sua carriera teatrale, ma ne rinveniamo di preziose per chiarire quanto ipotizzato sopra. I destinatari delle missive sono Renato Simoni, Emilio Polese Santarneccchi e Stanislao Manca²³. Con Simoni il rapporto sembra valicare l'ambito professionale²⁴, mentre con Polese e Manca Borelli si confronta quasi esclusivamente per concertare gli interventi critici su se stessa. Queste lettere sono state scritte in momenti diversi, ma tutti successivi alla piena affermazione dell'attrice sulle scene; eppure da questi carteggi si evince un costante bisogno di affermazione e un'insicurezza di fondo. In una lettera inviata a Polese, impresario oltre che giornalista, Lyda Borelli gli rivolge addirittura toni di ossequio, ringraziandolo esplicitamente per alcuni suggerimenti che il critico le aveva dato qualche giorno prima sulle colonne di «L'Arte drammatica», rivista da lui stes-

so diretta²⁵. L'attrice richiede insistentemente sia a Polese sia a Manca la menzione di articoli di altre testate²⁶. In particolare, invia a Manca ritagli di giornali spagnoli che riportano le cronache di alcune sue performance²⁷. Il giornalista sulle colonne di «Noi e il mondo» cita alla lettera uno dei ritagli spagnoli, in cui è descritta la morte in scena del personaggio da lei interpretato, ovvero il momento topico, il cardine dell'arte del Grande Attore, in cui si misura il grado di maturità di un'interprete:

Alla fine dell'ultimo atto, l'istante fatale della morte di *Margherita* fu d'un verismo superbo. La Borelli morì come non è mai morta nessun'altra *Signora delle camelie*. Essa morì, non già rivolta verso il pubblico, ma bensì volgendogli le spalle²⁸.

Questa recensione appare assai diversa rispetto allo stile più pacato degli interventi critici italiani e indica con tutta probabilità il permanere all'estero, anche nei primi del Novecento, di un'immagine dei nostri attori legata alle personalità, oramai mitiche, del XIX secolo²⁹. In Italia le recensioni su Lyda Borelli, anche se positive, non si attardano in descrizioni magniloquenti delle figurazioni dell'artista, quanto piuttosto sulla sua bellezza, sulle toilette da lei indossate e sull'accoglienza generalmente calorosa di un pubblico indistinto³⁰. Lyda Borelli, che ha sempre voluto «accreditare di sé l'immagine dell'Artista»³¹, percepisce la sua bellezza come un ostacolo al riconoscimento della propria opera da parte della critica italiana³² ed è forse per questo che si impegna fortemente affinché giudizi siffatti siano divulgati da una critica amica. Oltre tutto, lo scritto di Manca, al di là della citazione, sembra assecondare pedissequamente l'intento borelliano di apparire come grande interprete d'altri tempi e fa i nomi della Ristori e della Rachel. Scrive il critico:

Ora, ritornando al confronto che si vuole da taluno stabilire tra la bellezza predominante ed i diritti dell'arte, o meglio al pregiudizio di volere, in vari casi, attribuire più alla beltà che alla bravura il successo di molte attrici ritenute famose, bisogna rammentare che in tutti i tempi, da Goldoni fino a oggi, le artiste di teatro che rifulsero di bellezza e di eleganza, se suscitarono ammirazioni sconfinate, ebbero pure qualche diniego circa la perfezione dei loro talenti drammatici. Un esempio lontano ci ricorda la rivalità che è potuta sembrare solamente artistica, ma fu invece plastica, tra due celebri attrici, di decantata avvenenza, le Ristori e la Rachel³³.

L'unica lettera di Lyda Borelli ritrovata alla fondazione campana, insieme a un telegramma di condoglianze, ha come destinatario Roberto Bracco, uno dei massimi scrittori di teatro del tempo. È una lettera non troppo lunga, come le altre del resto, e facente parte, con ogni probabilità, di una corrispondenza più ampia. È datata 1916, anno in cui l'attrice è oramai una diva cinematografica a tutti gli effetti. Da questa missiva deduciamo che lo scrittore campano ha proposto a Lyda Borelli di scrivere una commedia su misura per lei. Essa non esita a rispondere con un eccesso di entusiasmo, come se l'onore di un siffatto evento non fosse altro che suo³⁴.

Se spostiamo l'attenzione al carteggio con Fassini, i toni borelliani divengono assai differenti: queste lettere sono una delle testimonianze più evidenti dello strapotere che le maggiori tra le nostre interpreti cinematografiche acquisiscono a partire dagli anni Dieci. Pensiamo in particolare a quel gruppo di attrici – tra le quali possiamo annoverare Francesca Bertini e Pina Menichelli – che sono state incolpate da più parti di avere portato alla rovina economica ed estetica il cinema italiano³⁵. Queste preziose missive coprono un periodo di tempo che va dal 1915 al 1917, ovvero gli anni di più intensa attività della Borelli nella casa di produzione romana Cines, e dimostrano oltretutto il persistente privilegio del teatro rispetto all'attività cinematografica nelle gerarchie personali dell'attrice. Si tratta di un carteggio certamente meno frammentario di quello ritrovato negli archivi della Biblioteca del Burcardo e, quindi, più utile ai fini storici. In esso Borelli mantiene un atteggiamento cordiale nei confronti di Fassini, nel contempo pretende però di avere voce in capitolo su ogni aspetto della produzione filmica: la scelta del soggetto e del cast, la scrittura, il vaglio dei costumi, la

messi in scena, le condizioni economiche, i tempi di lavorazione e così via. Il produttore sembra volerla assecondare in tutto e per tutto; a lui preme soltanto che l'interprete mantenga le caratteristiche del «tipo psicologico», egregiamente analizzato da Fausto Montesanti³⁶, a cui il pubblico sembra affezionato³⁷. L'attrice non appare molto convinta al riguardo ma si lascia guidare, almeno in questo frangente, dall'intuito commerciale del barone, che ha già compreso da tempo quale sia l'orizzonte d'attesa del pubblico delle sale e quanto sia importante assecondarlo il più possibile. Tutto il resto è un insieme di concessioni che Fassini fa all'attrice. Abbiamo riscontrato molte analogie, con i dovuti distinguo, tra l'attività della diva cinematografica e quella di Adelaide Ristori che non possono lasciare indifferenti. Scrive Guccini:

Il segreto dei grandi attori, come hanno mostrato gli studi di Meldolesi, Molinari, Schino e Taviani, consisteva nella capacità di comporre, spesso sulla base di testi di scarsa qualità letteraria, delle creazioni sceniche di straordinaria efficacia e originalità in cui lo spettatore osservava, anziché l'opera finita dell'attore, l'attore all'opera, e cioè un evento che includeva la rappresentazione del rapporto, spesso conflittuale e autenticamente drammatico, fra l'attore e la sua parte³⁸.

È noto che Adelaide Ristori, al di là dei grandi testi classici interpretati durante la sua carriera, che spesso piegò alle proprie esigenze espressive, non ebbe accanto a sé grandi drammaturghi; al contrario, si servì di mediocri scrittori a cui affidava sovente manovalanza letteraria su commissione, salvo poi apportare le modifiche del caso³⁹. Lo stesso accade a Lyda Borelli, che s'impone per quanto riguarda la scelta dei soggetti e degli sceneggiatori: in una lettera la diva viene consultata da Fassini per ciò che concerne un soggetto dannunziano da affidare all'adattamento di Lucio d'Ambra e, in un'altra missiva di poco successiva, invia un copione teatrale, da lei stessa già parzialmente adattato, per una futura trasposizione cinematografica⁴⁰. È facile pensare che ciò avvenga per altri film dell'attrice prodotti dalla Cines.

Un altro ambito dove le esperienze delle due attrici sembrano incontrarsi è quello della scelta dei costumi e della messa in scena: ambedue dimostrano di avere un'alta consapevolezza dell'evento spettacolare e affidano all'abito funzioni altre rispetto al solo decoro. Il rapporto che lega l'arte di Adelaide Ristori e il costume è stato ampiamente analizzato da Teresa Viziano⁴¹. Lyda Borelli si affida soprattutto al nome dello stilista Mariano Fortuny: da una delle missive rinvenute apprendiamo che propose di utilizzare i costumi dello stilista per la pellicola, mai realizzata, tratta da *Forse che sì forse che no*⁴². L'aspetto gestionale, pur considerando i differenti contesti produttivi entro cui si inscrivono le esperienze delle due interpreti, è da entrambe fortemente curato: Ristori è considerata una sorta di pioniera della moderna organizzazione teatrale di carattere industriale⁴³, Borelli, benché non implicata nella struttura produttiva della Cines, non lesina al barone consigli e richieste di carattere strettamente produttivo. Indicazioni sovente interessate ma che mostrano un'attrice altamente cosciente degli aspetti organizzativi legati a un singolo film⁴⁴.

Anche l'attenzione nei confronti del personaggio, perno attorno a cui ruota la performance del Grande Attore, è caratteristica comune alle due attrici: Adelaide Ristori giunge addirittura ad affidare ad alcuni studi critici l'analisi del suo rapporto con le principali eroine della letteratura drammatica da lei interpretate⁴⁵. Lyda Borelli, invece, sempre in una lettera a Fassini, descrive alcune immagini del film in progetto associate al proprio personaggio, segno del suo approccio al testo filmico a partire proprio dal carattere da interpretare⁴⁶.

Questi sono soltanto alcuni dei tratti che legano le vicende professionali delle due grandi interpreti. Adelaide Ristori muore nel 1906, solo pochi anni prima di quel 1913 che segna l'inizio della breve ma intensissima carriera della collega nel mondo del cinematografo e che in un certo qual modo assegna ancora all'attore italiano, per pochissimi anni, un potere che difficilmente si ripeterà nella storia dello spettacolo. Poco dopo il ritiro di Lyda Borelli dalla scena pubblica, avvenuto nel 1918 a

seguito del matrimonio con il conte Vittorio Cini, le interpreti del nostro cinema saranno costrette a rientrare nei ranghi, assecondando quel desiderio di naturalezza che da più parti veniva invocato a gran voce.

1. La ripresa d'interesse nei confronti del cinema muto italiano va di pari passo con l'esplosione degli studi dedicati al cinema dei primi tempi, a seguito dello storico congresso di Brighton del 1978.
2. Altre dive di primaria importanza, come Francesca Bertini e Pina Menichelli, sono attive prima dell'esordio di Lyda Borelli, ma quest'ultima, proprio per le caratteristiche del film, è da considerarsi l'apripista del fenomeno divistico: il soggetto della pellicola *Gloria* è infatti scritto a partire dall'immagine pubblica dell'attrice ligure. Cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'epos, Palermo 2006, pp.103-115.
3. Basti pensare che i film di Francesca Bertini prodotti in Italia vengono lanciati fino al 1925, nonostante il ritiro momentaneo dell'attrice sia datato 1921. Cfr. la filmografia dell'attrice scritta da Vittorio Martinelli in Gianfranco Mingozi (a cura di), *Francesca Bertini*, Le Mani, Recco-Genova 2003, pp. 128-180.
4. Uno dei primi interventi di carattere scientifico sulla provenienza degli attori del primo cinema italiano è quello di Claudio Camerini, *Gli attori del cinema muto italiano*, in «Bianco e Nero», XLIV, 1, gennaio-marzo 1983.
5. Gerardo Guccini ha scritto pagine illuminanti anche sullo stile recitativo di Lyda Borelli: *Tecnicismi borelliani*, in «Cinegrafie», IV, 7, maggio 1994. Cfr. anche C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit. e Francesco Pitassio, *Ombre silenziose: teorie dell'attore cinematografico negli anni Venti*, Campanotto, Udine 2002.
6. Ricerche cominciate con la stesura della mia tesi di laurea magistrale dedicata all'attrice e intitolata *Lyda Borelli: metamorfosi, teatro e silenzio*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007-2008, relatrice Prof.ssa Elena Dagrada.
7. Intendo discostarmi in parte dalla tesi di Cristina Jandelli, che parla del divismo cinematografico di Lyda Borelli come di un puro e semplice ampliamento di quello teatrale. La strategia messa in atto da *L'amor mio non muore!* conferma questa ipotesi, ma gli sviluppi immediatamente successivi della carriera dell'attrice mostrano invece un certo grado di discontinuità. Per quanto riguarda la nozione d'autore cfr. Anja Franceschetti, Leonardo Quaresima (a cura di), *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta, atti del terzo convegno di studi sul cinema*, Forum, Udine 1997. L'indeterminatezza della nozione di autore nel cinema italiano degli anni Dieci è un dato oramai acquisito. In questo contesto ne approfittano soprattutto le dive. Questo fattore ricorda proprio la situazione nel teatro italiano del pieno Ottocento, mentre nel teatro coeve alla Borelli, al potere dell'interprete, a poco a poco, viene a sostituirsi quello del drammaturgo e quello del *metteur en scène* o protoregista.
8. Per molti anni si è creduto che Lyda Borelli fosse nata a Rivarolo Ligure, borgo oggi compreso nel comune di Genova. Questo dato comparirebbe per la prima volta nella voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* a lei dedicata, nonostante Antonio Cervi nel 1919 dichiarasse che l'attrice era nata a La Spezia (Antonio Cervi, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Cappelli, Bologna 1919, p. 3). Anche sulla data di nascita c'è stata molta incertezza e le varie fonti riportano dati discordanti. Nel 2001 il comune di La Spezia ha organizzato una mostra intitolata *Lyda Borelli diva ritrovata* finalizzata a chiarire definitivamente il luogo e la data di nascita dell'attrice. Nel catalogo della mostra, però, non si fa riferimento all'atto di nascita e non si fa cenno all'esistenza dei tre nomi di battesimo dell'attrice. C'è anche da segnalare una lettera dell'attrice datata 9 settembre (giorno e mese si leggono in esergo al testo autografo della lettera) e catalogata come scritta nel 1916 (l'anno è segnalato nel catalogo della biblioteca, non sempre attendibile) in cui l'attrice dichiara di avere compiuto 29 anni da tre giorni. La veridicità dell'attestato, sottoscritto da più persone, non dovrebbe essere messa in discussione; infatti, non è da escludere il tentativo dell'attrice di diminuirsi l'età, seppur di poco.
9. Soltanto nel 1882 si registra la fine ufficiale del monopolio pressoché assoluto della famiglia d'arte nella pedagogia d'attore grazie alla fondazione, da parte di Luigi Rasi, della prima scuola pubblica d'arte drammatica. Cfr. Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988.
10. Ettore Zocaro, «*Prima donna* del teatro italiano», in Josè Pantieri (a cura di), *Lyda Borelli*, Mics, Roma 1993, p. 38.
11. Per una storia della messinscena del testo cfr. Alberto Bentoglio, *Interpretazioni registiche de La Figlia di Iorio sulle scene italiane del Novecento*, in «Ariel», XII, 1, gennaio-aprile 1997.
12. Con l'avvento della regia l'attore teatrale è costretto a subordinare la propria interpretazione rispetto alla coerenza della messa in scena: la metafora è presa in prestito dall'ambito musicale e si contrappone al concetto, sempre proveniente dalla musica, del Grande Attore inteso come solista.

13. Paolo Bosisio, *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori, Milano 2003, p. 53. Scrive Varaldo a proposito dell'influenza di Talli su Borelli: «È una volontaria ed un'innamorata dell'arte sua, la conosce e la studia con passione, indovina, presagisce, intuisce, ma sotto la scuola del Talli ha imparato a rendersi ragione d'ogni atto e d'ogni inflessione. Non la vedrete mai cedere all'impero del momento, né all'impeto d'un soggetto», Alessandro Varaldo, *Fra viso e bellotto. Profili d'attrici e d'attori*, Quintieri, Milano 1910, p. 61.
14. Questa è la scansione temporale in uso sui numeri della rivista «L'Arte drammatica», nonché periodo di vita usuale delle singole compagnie d'inizio Novecento.
15. Edoardo Boutet (1856-1915), si avvicina al teatro come critico drammatico. Nel 1905 fonda la Compagnia Stabile del teatro Argentina che in tre anni di vita riesce a distinguersi per la qualità degli spettacoli.
16. Ci sono tre lettere che testimoniano alcune trattative per un passaggio di compagnia; una di esse datata 1905 è destinata a Edoardo Boutet ed è conservata nell'omonimo fondo. La seconda e la terza lettera sono conservate nel fondo Rasi e non riportano il destinatario, benché ci siano buone probabilità che si tratti sempre di Boutet.
17. Silvio d'Amico, *Il tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, p. 100.
18. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 17-18. Anche personalità quali Eleonora Duse ed Ermète Zaconi non sono considerate propriamente grandattoriali, quanto piuttosto mattatoriche. La distinzione risiede nel fatto che questi due indiscutibili interpreti ebbero con il testo drammaturgico un rapporto di maggiore fedeltà rispetto alla generazione precedente.
19. Soprattutto in questo senso si può parlare di un nuovo corso dell'esperienza grandattoriale. Infatti, lo stile recitativo dell'attrice non si rifà soltanto al teatro ma appare alquanto variegato e influenzato da una pluralità di esperienze artistiche. Occorre, inoltre, cercare di approfondire ulteriormente le caratteristiche dell'attrice teatrale che appaiono ancora avvolte da una cortina di mistero che ne impedisce la piena comprensione.
20. Anche Ermète Zaconi, reagendo piccato al celebre intervento di Silvio d'Amico a cui accennavamo sopra, istituisce un raffronto tra Grande Attore e interprete cinematografico. Egli si pone in conflitto con la tesi dello storico del teatro affermando che la categoria non è assolutamente estinta, bensì emigrata nei territori della settima arte. Cfr. Ermète Zaconi, *Ermète Zaconi difende il "grande attore" contro coloro che lo vorrebbero morto*, in «Gazzetta del Popolo», 4 dicembre 1930 citato in Gerardo Guccini, *Rappresentazione e presenza: l'attore fra teatro e cinema*, in Laura Vichi (a cura di), *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, Forum, Udine 2001.
21. Carteggi pubblicati in J. Pantieri (a cura di), *Lyda Borelli*, cit.
22. Non è stato possibile risalire con certezza alle date di ogni missiva. Le date indicate nel catalogo della Biblioteca del Burcardo non sono sempre attendibili. Ad ogni modo possiamo affermare che i carteggi, con buona probabilità, ricoprono all'incirca una dozzina di anni, presumibilmente dal 1904 al 1916.
23. Renato Simoni (1875-1952) commediografo e critico teatrale del «Corriere della sera»; Emilio Polese Santarneccchi, giornalista e impresario teatrale, alla morte del padre Icilio Polese, avvenuta nel 1894, subentra nella direzione della rivista «L'Arte drammatica»; Stanislao Manca (1865-1916), giornalista e critico teatrale, da ricordare la collaborazione con la rivista «Noi e il mondo».
24. Le due lettere destinate a Simoni sono conservate nel Fondo Rasi della biblioteca del Burcardo.
25. Scrive l'attrice in una lettera del 13 dicembre 1913: «Caro Enrico vi ringrazio della gentile eccezione che avete fatto per me nella "Fedeltà dei mariti". Cercherò di correggermi dei difetti che voi mi avete amichevolmente indicato». Le cinque lettere destinate a Polese sono conservate nel fondo Rasi della biblioteca del Burcardo.
26. In una lettera del 1912 indirizzata a Polese l'attrice scrive: «Caro Enrico ti ho spedito un numero della "Nazione" con un articolo di Jarro sul Ferro. Ti sarei infinitamente grata se me lo pubblicassi o nell'Arte o nel Piccolo Faust. Forse era l'unico critico che mi restasse avverso e la sua conversione mi ha fatto un piacere infinito tanto più che non lo conosco personalmente "La prima attrice d'Italia" mi pare esagerato». In un'altra lettera del 1912 l'attrice ringrazia lo stesso critico per avere citato un precedente articolo apparso su «Il Giorno».
27. Le lettere destinate a Manca sono conservate nell'omonimo fondo della biblioteca. Nella lettera in questione data a 31 dicembre 1912, Lyda Borelli ringrazia il critico per il «bellissimo articolo» e gli raccomanda di «non perdere i pezzi di giornali spagnoli» da lei inviati in precedenza. La rivista esce nel gennaio dell'anno dopo, ma l'attrice ha certo visto l'articolo prima della sua pubblicazione.
28. Stanislao Manca, *L'arte e la bellezza di una giovane attrice*, in «Noi e il mondo», III, 1, gennaio 1913, p. 30. Sul rapporto tra morte in scena e Grande Attore cfr. Alessandro d'Amico, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in Franca Angelini (a cura di), *Petrolini. La maschera e la storia*, Laterza, Bari 1984.
29. La fortuna del Grande Attore italiano all'estero è stata ampiamente analizzata dalla storiografia teatrale. È sorprendente

dente che queste personalità, a dispetto delle barriere linguistiche, riuscissero a irretire il pubblico straniero. Tra i numerosi studi segnaliamo: Massimo Lenzi, *L'istrione iperboreo: le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi: nel prisma della critica russa contemporanea, 1860-1896*, ETS, Pisa 1993 e Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le lettere, Firenze 2004.

30. Ci riferiamo alle recensioni apparse su «Il Tirso» e su «L'Arte Drammatica» negli anni di maggior fulgore dell'astro borelliano Occorre ricordare anche le stroncature della critica più titolata apparse sui giornali d'epoca, ovvero di Gramsci, d'Amico e Cardarelli. Cfr. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Milano 1950; Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, 2 voll., Edizioni Novecento, Palermo 2001; Vincenzo Cardarelli, *La poltrona vuota*, a cura di Gian Antonio Cibotto e Bruno Blasi, Milano, Rizzoli, 1969.

31. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 93.

32. Lyda dichiara in un'altra lettera conservata al Burcardo e destinata a Manca: «Non temete saprò sventare gli intervistatori noiosi e inconcludenti che mi hanno fatto finora soltanto il pessimo servizio di gettarmi addosso la camicia di forza della "bella attrice"». A tal proposito cfr. anche Lyda Borelli, *Bellezza ed eleganza*, in «L'Arte Muta», 6-7, 1916 ora in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 139-142.

33. S. Manca, *L'arte e la bellezza di una giovane attrice*, cit., pp. 26-27.

34. Nei carteggi del fondo Fassini troviamo anche lettere indirizzate all'attrice da scrittori – tra cui spicca Ruggero Leoncavallo – smaniosi di poter firmare un soggetto per la sua interpretazione.

35. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.

36. Cfr. Fausto Montesanti, *La parabola della Diva*, in «Bianco e Nero», XII, 7-8, luglio-agosto 1952.

37. Il barone Alberto Fassini, inoltre, lavora di diplomazia affinché Carmine Gallone possa rimanere alla guida dei film dell'attrice, nonostante quest'ultima dimostri di non sopportarlo. Con tutta probabilità è la personalità forte del regista che entra in conflitto con quella di Lyda Borelli.

38. Gerardo Guccini, Il grande attore e la recitazione muta, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, p. 87.

39. Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit.

40. Cfr. le lettere di Fassini datate 14 febbraio, 20 febbraio e 12 marzo del 1917 e le lettere della diva datate 1 marzo e aprile [?] 1917 pubblicate in J. Pantieri (a cura di), *Lyda Borelli*, cit., pp. 57-64. Dalla corrispondenza non si comprende perché il progetto naufraghi. Lyda Borelli, considerata rappresentante per antonomasia del dannunzianesimo cinematografico, non riuscì mai a portare sugli schermi un testo del Vate.

41. Cfr. Teresa Viziano Fenzi, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 2000.

42. Cfr. la lettera datata 1 marzo 1917 in J. Pantieri (a cura di), *Lyda Borelli*, cit., pp. 59-60.

43. Cfr. Paola Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale: dalle carte di Adelaide Ristori*, Nuova Alfa, Bologna 1988.

44. A onor del vero Borelli si occupa di gestione fin dai tempi del teatro, ma nel contesto cinematografico può permettersi di avere voce in capitolo su questo aspetto anche perché deve far combaciare gli impegni teatrali con i tempi del set. Cfr. J. Pantieri (a cura di), *Lyda Borelli*, cit.

45. Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Le Roux e C., Torino-Napoli 1887. Cfr. anche l'edizione curata da Antonella Valoroso, Dino Audino editore, Roma 2006.

46. Cfr. sempre la lettera datata 1 marzo 1917 in J. Pantieri (a cura di), *Lyda Borelli*, cit., pp. 59-60.