

Molta fantasia per un unico uomo. Le sceneggiature avventurose di Renée Deliot

Micaela Veronesi

«Fra le arti, solo quella dello scrivere
è familiare alla donna:
la penna è così leggera!»

Aurel, *Comment les femmes deviennent écrivains*, 1907

Il dibattito infuocato sull'autorialità dei soggetti cinematografici¹ che attraversa la seconda metà degli anni Dieci e che sfocia sul finire del decennio nel riconoscimento del contributo creativo dello sceneggiatore² non sembra coinvolgere Renée Deliot, il cui nome appare saltuariamente sui giornali e quasi sempre associato al marito, Mario Guaita-Ausonia. Eppure Deliot è un'autrice prolifica e specializzata, come testimoniano ben quindici sceneggiature accreditate in otto anni. I suoi script hanno tutti il tema dell'avventura come comune denominatore e, ruotando intorno alla figura di Ausonia, uomo forte e galante, ne declinano le imprese secondo alcuni cliché che – come vedremo – si trasformano proprio in forza della ripetizione di cifre stilistiche fortemente connotate.

All'ombra di Ausonia

Fra le poche citazioni che riguardano Renée Felicie Deliot³, la più significativa è senza dubbio l'articolo che «La rivista cinematografica» le dedica nel 1923, *La buona fata d'un grande attore*. In questo testo, la donna è ritratta come una specie di creatura angelica, che ha consacrato la sua vita al celebre marito, al quale si affianca nella conduzione della sua carriera, scrivendo per lui i soggetti dei film, senza trascurare le incombenze domestiche:

Modesta, lavorando all'ombra della grande vedetta, ispirata dalla sua fiamma amorosa, ella scrisse successivamente: *L'atleta fantasma*, *Il figlio di Ercole*, *La cintura delle Amazzoni*, *Atlas*, *La nave dei miliardi*, *Sotto i ponti di Parigi*, riduzione dal romanzo di Balzac, *Il fantasma d'acciaio*, *Frisson*, *Il pescatore di perle*, *I fantasmi della fattoria*, che usciranno nel prossimo inverno con *I miei piccoli* e *La corsa all'amore* di Paul Barlatier⁴.

Al tono eccessivamente retorico si affianca anche una certa superficialità nel riportare le informazioni: affermare per esempio che *Sotto i ponti di Parigi* (Mario Guaita, 1921) è una riduzione dal romanzo di Balzac è molto vago tanto è vasta l'opera dello scrittore⁵, così come non pare plausibile che il regista e attore francese Paul Barlatier⁶ fosse così noto in Italia. Ancora più indicativo di quello che era l'atteggiamento della critica dell'epoca è il passaggio seguente:

La produzione di Mme Renée de Liot, pur essendo improntata largamente al suo spirito fantastico, è istruttiva e moralizzatrice, poiché a qualunque intrigo, sempre avvincente, ella aggiunge il sentimento, il tratto di nobiltà che eleva l'azione. Il suo eroe – Ausonia – mette sempre la pro-

pria forza al servizio del bene: egli è onesto e buono; ella desidera che, in seguito, la folla rammenti la dignità della sua condotta, dei suoi gesti magnifici e procuri d'imitarlo⁷.

Per l'autore di questo articolo Renée è buona e saggia in quanto moglie di un uomo altrettanto dotato e agisce esclusivamente in funzione del marito, infatti:

quantunque risieda a Torino, ella accompagna il marito in tutti i suoi viaggi, e l'aiuta come lo consente la sua intelligenza ed il suo cuore. Ausonia mette in scena la maggior parte dei lavori che interpreta; Mme Renée de Liot è sempre presso di lui, pronta a riferirgli le sue osservazioni d'autrice e d'artista, realizzando così il legame necessario tra la parte tecnica e lo sviluppo spirituale del soggetto...⁸

Da un lato questo testo ha il merito di restituirle il suo status di artista e di soggettista troppo spesso eluso nelle critiche e nelle filmografie coeve, ma tutto ciò che la riguarda resta pur sempre subordinato a Guaita. In altre parole, fra i meriti di Guaita c'è anche quello di aver saputo scegliere «una compagna degna di lui», mentre Deliot è una «donna ammirabile» perché dedita soprattutto «alla gloria del marito»⁹.

I riferimenti anagrafici e la descrizione fisica della sceneggiatrice sono poco attendibili o contraddittori. Il brano presenta Renée come una signora graziosa, elegante e dai profondi occhi azzurri, descrizione in netto contrasto con quella di una donna poco attraente, secondo un giudizio espresso dall'operatore Luigi Fiorio¹⁰. Si dice inoltre che Renée sia parigina mentre era di Marsiglia, e si favoleggia di un incontro fatale con Ausonia in Sud America, lui in tour come atleta dilettante e lei come artista di operetta. Poco dopo la si definisce anche poetessa e giornalista. Non potendo confutare nessuna di queste affermazioni, è possibile tuttavia ipotizzare che l'autore si sia confuso – per quanto riguarda il tour sudamericano – con la prima moglie di Guaita, la celebre cantante Ersilia Sampieri¹¹.

La ricostruzione biografica di Renée Deliot è dunque molto lacunosa e ricavata solo attraverso quella del marito. Si inizia a parlare di lei alla fine degli anni Dieci per la sceneggiatura di *L'atleta fantasma* (Raimondo Scotti, 1919). È accreditata come sceneggiatrice di quindici film, tutti interpretati da Guaita che ne è anche regista a eccezione dei due film prodotti a Marsiglia dalla Lauréa (*Mes p'tits*, e *Course à l'amour*, entrambi del 1923 per la regia di Paul Barlatier e Charles Keppens). Gli ultimi tre lavori della coppia sono invece auto-prodotti dalla Ausonia film, società fondata a Marsiglia intorno al 1924 con l'intento di produrre, distribuire e fare compra-vendita di pellicole; attività attestata da un carteggio che la stessa Renée tenne tra il 1924 e il 1926 con la prefettura e l'ufficio di igiene di Marsiglia per ottenere le necessarie autorizzazioni al deposito di pellicole presso la propria abitazione al fine di poter svolgere il noleggio dei film interpretati dal marito. Autorizzazione che purtroppo fu concessa solo in parte e che forse determinò la loro definitiva scomparsa dalle scene¹². Il periodo italiano vede la coppia sotto contratto con la casa di produzione De Giglio di Torino che fa di Ausonia il suo asso nella manica, come dice una loro ricorrente pubblicità. Tra il 1919 e il 1923 ogni notizia che riguarda Ausonia è positiva, fatto non scontato per la stampa dell'epoca: se ne esaltano virtù artistiche (competente, brillante) e atletiche (forte, audace); ma pure caratteriali (simpatico, intelligente, raffinato, sensibile). Quando non è del tutto occultata¹³, di Renée si evidenzia soprattutto l'essere francese: «Un giovane ufficiale di artiglieria, Mario Guaita (Ausonia) aveva composto, in collaborazione con una scrittrice francese, Madame R. de Liot, un romanzo il cui titolo, benché breve era fascinatore e misterioso: Atlas»¹⁴. È indubbio che la stampa italiana abbia sfruttato appieno l'aura della straniera intellettuale. In una originale trovata pubblicitaria del distributore Luciano Corti, per esempio, è utilizzato un fac-simile di telegramma in cui la «signora Guaita» comunica da Parigi il successo del film *Mes p'tits*. Vero o falso, questo documento serviva ad attirare pubblico. Del resto il film era stato girato in Francia, a Marsiglia, dove Renée e Mario si erano trasferiti.



Varie inquadrature tratte da *L'atleta fantasma* (Raimondo Scotti, 1919): Jenny incontra l'eroe mascherato, scopre che si tratta di Harry, lo aiuta a liberarsi e finalmente se ne innamora. Collezione Museo Nazionale del Cinema.

Vittorio Martinelli e Jean Gili, nei loro studi, ipotizzano che il trasferimento avvenga per ragioni politiche ed economiche:

Nel 1922, conseguenza diretta della crisi [Guaita] parte per Marsiglia con sua moglie, la sceneggiatrice Renée de Liot: lei è marsigliese e questo spiega senza dubbio la scelta¹⁵; Suspectés de «parisianisme vulgaire», Mario Guaita et Renée de Liot quittent l'Italie pour Marseille¹⁶.

Ancora più dettagliato è il resoconto che fa Martinelli delle ragioni per cui la coppia viene sospettata di estrofilia. Nel corso del 1922-1923 la stampa intraprende una sottile quanto insistente campagna contro *Frisson* (Guaita, 1922) a causa del suo titolo straniero: perché non intitolarlo *Brividi*? Si chiedono a più riprese i giornalisti su «La vita cinematografica»:

Questo film è stato certamente girato e posto in commercio prima dell'andata al potere dell'attuale governo. In quell'epoca in cui i sentimenti di italianità erano alquanto in ribasso ed era moda, anzi, abbassarli di più. Oggi la moda è cambiata: siamo certi quindi che oggi il film si intitolerebbe *Brividi*¹⁷.

Sul trasferimento di Ausonia a Marsiglia si trovano cenni anche nelle riviste francesi, tanto che, a partire dal 1923, «Mon Ciné» rende note alcune attività dell'artista italiano. Inoltre i già citati documenti archivistici attestano l'attività di Renée a Marsiglia, non solo come scrittrice ma come direttrice e proprietaria della casa di produzione che porta il nome di Ausonia. Nella città francese Guaita continua a filmare e a recitare e Renée a scrivere. È di questo periodo uno dei due film sopravvissuti, *Dans les mansardes de Paris* (1924). Nella seconda metà degli anni Venti l'attività produttiva si esaurisce. Gli ultimi due film della coppia Guaita-Deliot, entrambi del 1926, sono produzioni spettacolari e ambiziose: in *Folie d'athlète* Ausonia è un gentiluomo atletico alle prese con una setta spietata che agisce sulle sponde del Bosforo, e *La donna carnefice nel paese dell'oro* è un dramma avventuroso che si svolge fra le nevi del Canada¹⁸.

La sarta delle sceneggiature

Renée confeziona soggetti come altre donne cuciono abiti. Il suo metodo di lavoro è professionale, la sua cultura profonda, ma è come se convogliasse tutta l'attività creativa in un'unica direzione: produrre sceneggiature adatte a mettere in risalto le doti atletiche di Guaita, facendolo distinguere per eleganza e nobiltà d'animo. La scrittrice attinge a un vasto bacino di narrativa popolare, prediligendo il genere avventuroso-poliziesco e ricorrendo sovente alla rappresentazione dell'uomo mascherato.

Nel 1905 Maurice Leblanc aveva creato Arsène Lupin, mentre nel 1911 usciva il primo volume della serie dedicata a Fantômas. Renée Deliot riprende per il personaggio di Ausonia tanto l'eleganza mondana di Arsène Lupin, quanto il trasformismo di Fantômas, mescolando alle caratteristiche tipiche dell'eroe mascherato quelle del ladro gentiluomo, e mantenendo sempre una certa ambiguità circa la reale identità del personaggio, che assume di film in film ruoli differenti. Anche Ausonia impersona dunque la figura dell'uomo nero come «allegoria della modernità»¹⁹, proprio come Fantômas:

l'impossibilità di riconoscere Fantômas fissandolo a un'identità stabile fa sì che in pratica egli esista unicamente allo stato di congettura, fantasia, fantasma [...] esiste solo in funzione di un suo eventuale riconoscimento, processo sempre aperto e mai definitivo²⁰.

Ausonia è seriale perché compie gesti riconoscibili da un pubblico specifico; così si arrampica a mani nude, sostiene pesi massicci con la forza dei denti, si produce in gesti acrobatici, posa spesso con le braccia conserte²¹. Dichiara inoltre la sua contrapposizione con un altro eroe del periodo, l'apache per eccellenza, Za-la-Mort:

al posto dell'apache volgare, del sostenitore di affari loschi, di quel deplorabile bandito del Far West dal dorso flessibile e dalla rivoltella pronta, Mme Renée de Liot avrebbe offerto al pubblico, di cui il cinematografo accarezza troppo spesso soltanto i cattivi istinti, un vero eroe gagliardo, un buon ragazzo insomma, che d'ora in poi avrebbe messo i suoi terribili muscoli al servizio della bontà, del bene e della giustizia²².

Dall'analisi della sceneggiatura di *Atlas* (Guaita, 1920), l'unica originale conservata, e dei film sopravvissuti²³, *L'atleta fantasma* e *Dans les mansardes de Paris* si rileva uno stile di scrittura professionale, con un'idea di cinema ben definita. In *Atlas* si avverte il tentativo di creare un mondo avventuroso in cui tutto sia al contempo straordinario e comune. Il linguaggio è semplice, scorrevole, privo della retorica che caratterizza altre sceneggiature del periodo²⁴. Renée descrive le scene in ogni dettaglio, offrendo numerosi suggerimenti per le riprese: «a tableau», «ripresa in primo piano americano»²⁵; e per la recitazione: «con mimica vivace», «aggrotta le sopracciglia», «con un ghigno satanico»²⁶ e così via. La scrittura è rivolta all'azione filmica che è preparata minuziosamente già sulla pagina. Inserisce dettagli psicologici dei personaggi: «Ha improvvisamente un istante di malinconia»²⁷; e vere e proprie indicazioni di regia: «Si deve notare in questo individuo l'indice della mano mancante»²⁸; fino allo

Pubblicità del film *La nave dei miliardi* (Mario Guaita, 1922) apparsa su «La rivista cinematografica» (1922). Si noti come la posa del corpo muscoloso di Ausonia occupi un ruolo preponderante.



specificare la posizione della macchina da presa: «Questo quadro sia preso dalla macchina posta su un'automobile che preceda i personaggi di modo che si veda l'azione in faccia»²⁹. Numerose sono infine le note di ripresa che mirano a focalizzare lo sguardo sul corpo muscoloso di Guaita (collo taurino, groviglio di muscoli). In ogni film si susseguono suspense e colpi di scena. Sia in *L'atleta fantasma* sia in *Atlas* il finale è caratterizzato da un climax ascendente che culmina nello scontro con i malfattori e termina con la vittoria di Ausonia. *L'atleta fantasma* vede il ruolo della donna attivo al punto da essere risolutiva per le sorti dell'eroe, tanto da liberarlo dalla prigione nella miniera. *Dans les mansardes de Paris* presenta addirittura una figura femminile che si sostituisce all'eroe indossando una maschera simile e dando prova di virtù atletiche dello stesso livello.

Renée Deliot scrive le sue storie su misura per il compagno ma con il suo lavoro si rende anche interprete di un nuovo tipo di donna, che agisce al fianco di Ausonia, in visibile discordanza con la tipologia della *femme fatale* ricorrente in molti prodotti coevi³⁰.

Oltre a diventare le eroine della letteratura popolare, in questo periodo le donne iniziano a rappresentare loro stesse e, come in un gioco di specchi, sono autrici, lettrici e personaggi di una variegata galleria di figure femminili. Basti pensare a Carolina Invernizio, alla quale si deve la svolta femminile dell'appendice italiana:



Inquadratura dell'incipit di *L'atleta fantasma* (Raimondo Scotti, 1919), dove con una trovata visiva si sostituisce al volto di Guaita un ovale neutro, lasciando intendere una diretta allusione a Fantômas. Collezione Museo Nazionale del Cinema.



Primo piano di Ausonia in maschera: si noti l'eleganza che contraddistingue il personaggio e la cura scenografica. Collezione Museo Nazionale del Cinema.

nei suoi romanzi il superuomo di Sue e di Hugo scompare, e il suo posto è preso da una donna. Sono le donne (da sole o alleate con altre – parenti, amiche, cameriere – in una sorta di carboneria casalinga, di provvisoria società segreta di mutuo soccorso) a sciogliere i nodi di ingarbugliatissime trame³¹.

Allo stesso modo, si deve a Renée Deliot l'introduzione della superdonna nel cinema d'avventura italiano. Jenny, la protagonista di *L'atleta fantasma*, è annoiata dalla vita borghese e fa sogni avventurosi; Kate in *Atlas* è sportiva e priva di pregiudizi nei confronti dello straniero; in *Dans les mansardes de Paris* Adriana e Nenette sono figure moderne, entrambe vivono e si mantengono da sole e la seconda non esita, come si già detto, a mascherarsi e ad avventurarsi sui tetti di Parigi per aiutare il fidanzato.

Identità multiple

Renée impersona un nuovo e diverso tipo di intellettuale. Non è una creativa allo stato puro e neppure una donna artista che si compiace della sua stessa creazione. È una professionista della scrittura, più vicina a un Arrigo Frusta che a scrittrici come Amalia Guglielminetti o Carola Prosperi, che peraltro non ebbero fortuna con il cinematografo. In perfetta sintonia con il suo tempo, Renée scrive «raffazzonando tra libri e gazzette»³², interpretando il materiale che ha a disposizione in un'ottica moralizzatrice a suo modo coerente³³ e producendo soggetti alla moda che ebbero un discreto successo³⁴. Per le sue sceneggiature Deliot lavora su canovacci preesistenti, attingendo da *La Comédie humaine* alla *Bohème*, dal romanzo d'appendice a quello di avventura. E dal momento che Ausonia – sorta di marchio di fabbrica in Italia come nel mercato francese – basa il suo successo sulla serietà³⁵, l'abile sceneggiatrice confeziona personaggi diversi ma sempre riconoscibili. Difatti Atlas,

Harry, il protagonista di *L'atleta fantasma*, e l'elegante dottor Luciano in *Dans les mansardes* hanno in comune l'audacia, la forza, l'agilità ma anche una doppia identità. Sebbene non indossi una maschera, Atlas è doppio, indiano bianco perché rapito da bambino e allevato da una tribù in Canada, ritrova la sua natura occidentale in Europa, dove si emancipa proprio perché la sua diversità gli permette di notare particolari che agli altri sfuggono e di sgominare così i piani criminali del losco Richardson salvando l'eredità di Kate, che lui naturalmente ama. Harry, che la fidanzata crede essere un uomo un po' impacciato e noioso, è l'ignoto atleta gentiluomo di cui tutti parlano, capace da solo di far tremare intere bande criminali. Luciano è un distinto medico di provincia che si reca a Parigi per cercare la sorella e si trasforma nel re delle soffitte, le cui gesta sono celebrate in una canzone popolare, più volte citata nel film³⁶. Renée Deliot si misura qui con una trama complessa, in cui mescola alcuni topoi di *La Bohème*³⁷ con un intreccio avventuroso. Il risultato è un film discontinuo che raggiunge punte di grande livello sia nella fotografia (si pensi agli *establishing shots* dell'incipit), sia nella messa in scena, come mostrano le notevoli sequenze acrobatiche sui tetti e, verso la fine, la scena in cui si scopre che Nenette è la sorella di Luciano.

Le donne hanno sempre il privilegio di poter interagire con i supereroi, quasi a stabilire la norma che la loro natura sia più adatta a intrecciare relazioni con ciò che è diverso, straordinario, trasgressivo³⁸. Propense a capire chi sta al di fuori delle regole, ne condividono l'emarginazione, che rende entrambi più sensibili e forti. E a ben vedere, la stessa Renée ha la capacità di interagire con un eroe, di conoscerne i segreti, e di assorbire la sua forza. Si è già sottolineato come la stampa dell'epoca insistesse sul fatto che marito e moglie lavorassero in stretta sintonia, condividendo le fasi di ideazione, scrittura ma anche di messa in scena.

Resta oscura la questione dei diritti d'autore. In un'epoca in cui inizia a porsi per le donne il problema di essere pagate per il loro lavoro, Deliot pare scrivere per una sorta di missione. Anche se quello della coppia sembra un buon sodalizio intellettuale, non c'è traccia di un reale riconoscimento del lavoro svolto dalla scrittrice. In quegli anni si susseguono le *querelle* sui compensi agli sceneggiatori, come ha notato Alovio, da un lato «non vi è tra gli autori una diffusa coscienza di categoria», e dall'altro l'industria culturale predilige «la centralità del prodotto rispetto ai suoi autori»³⁹. In questo scenario Renée vive due volte, come sceneggiatrice e come donna, l'occultamento della sua autorialità. Anche per questa ragione, la ricerca delle sue tracce, ben lontana dall'essere conclusa, è diventata un'indagine feconda e appassionante che si auspica possa continuare⁴⁰.

1. Il periodo tra la metà degli anni Dieci e la fine dei Venti vede il mestiere dello scrittore per il cinema in continuo divenire: si concretizzano le tecniche e si affinano i metodi, si individuano maestri e stili, si formano scuole e si scrivono manuali, ma sempre senza uscire dalla ristretta cerchia degli addetti ai lavori. Cfr. Silvio Alovio, *Voci del silenzio: La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, pp. 124-163.

2. *Ibidem*.

3. Per molti anni la storiografia italiana ha tenuto fede alla trascrizione del cognome della sceneggiatrice in «de Liot», forma che era apparsa sulle riviste d'epoca e che ancora compare in questo articolo nei testi originali. Tuttavia la recente analisi di documenti archivistici francesi – in cui si può leggere anche la sua firma autografa, come nella lettera qui pubblicata (fig. 60) – ha rivelato che la forma corretta è Deliot.

4. F. Morozzani, *La buona fata d'un grande attore. Una visita ad Ausonia*, in «La rivista cinematografica», IV, 18, 25 settembre 1923, p. 57.

5. Si tratta di un adattamento molto libero dal racconto *Ferragus*, primo della trilogia *Histoire des Treize* in *Scene della vita parigina* di *La Comédie humaine*. Non stupisce che Deliot abbia scelto proprio questo testo di Balzac, che ha come scenario le vicende di una comunità segreta composta da uomini dell'alta società parigina ed è dotato di tutti gli elementi avventurosi e borghesi tipici della sua produzione.

6. Non si sa quanto Paul Barlatier fosse noto in Italia, di certo era molto legato a Deliot e a suo marito con i quali lavorò nel periodo marsigliese. Il regista inoltre aveva fondato la casa di produzione Lauréa film a Marsiglia. Cfr. Anciens éta-

blissements Laurea-films, Statuts de sociétés imprimés par le Sémaphore ou le Petit Marseillais (1923-1932), Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 1 J 620.

7. F. Morozzani, *La buona fata d'un grande attore*, cit.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. «Secondo l'operatore Fiorio che lavorò con Guaita in Francia, era la moglie, la poco attraente Felicie, che scriveva i soggetti e collaborava alla regia dei suoi film. Era una signora molto buona e paziente per sopportare i capricci del marito». Vittorio Martinelli, Mario Quargnolo, *Maciste & co. I giganti buoni del muto italiano*, Edizioni Cinemapopolare, Gemona 1981, p. 37.

11. Cfr. la voce biografica su Guaita compilata da Martinelli in François Albera, Jean A. Gili (a cura di), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, in «1895», 33, giugno 2001, pp. 221-223.

12. Deliot Renée, quartier Thiers à Marseille: Etablissements classés, demande d'autorisations d'ouverture ou de stockage de produits dangereux: Films (1924 et 1925), Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 5 M 330 e 5 M 331.

13. Innumerevoli notizie brevi e pubblicità indicano Ausonia come autore dei suoi film: «Mario Ausonia è ritornato da Parigi dove si recò per girare un altro grandioso film degno del suo ardimento da lui stesso ricavato dal famoso romanzo di Honoré de Balzac, *Sotto i ponti di Parigi*» («La Rivista Cinematografica», II, 1, 10 gennaio 1921, p. 104).

14. *La storia... di un romanzo*, in «La vita cinematografica», X, 35-36, 1919, p. 77.

15. J. Gili, *La preistoria delle coproduzioni (1896-1944)*, in Id., Aldo Tassone (a cura di), *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995)*, Il Castoro, Milano 1995, p. 11.

16. «Sospettati di xenofilia, Mario Guaita e Renée de Liot lasciano l'Italia per Marsiglia» (*Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, cit., p. 222).

17. «La vita cinematografica», 15 marzo 1923. Cfr. V. Martinelli, *Cuor d'oro e muscoli d'acciaio. Il cinema francese degli anni Venti e la critica italiana*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2000, p. 5.

18. Cfr. *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, cit., p. 223.

19. Monica Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Le Mani, Genova 2009, p. 82.

20. *Ibidem*.

21. Va rimarcato che Guaita impersona un diverso tipo di uomo forte, ben lontano dal forzuto di tanti film coevi.

22. F. Morozzani, *La buona fata d'un grande attore*, cit.

23. Cfr. Renée de Liot, *Atlas*, sceneggiatura, s.d., dattiloscritto con annotazioni manoscritte, 47 ff., collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino A171/28. Per quanto riguarda i film sopravvissuti: *L'atleta fantasma*, produzione De Giglio, Torino, 1919. Copia conservata presso: Museo Nazionale del Cinema, mt. 1690, 35mm, durata 82'. *Dans les mansardes de Paris*, produzione Ausonia Film, 1924. Copie conservate presso: Cineteca Nazionale, Roma, nitrato; Lobster Film, Parigi, beta, durata 61'28"; George Eastman House, Rochester, 35mm, durata 69'. Dalla comparazione delle tre copie del film del 1924 emergono anche importanti dati sulle varianti tra le versioni che, a seconda del mercato cui erano destinate, presentano piccole ma sostanziali differenze, il cui studio potrebbe confluire in un lavoro più ampio dedicato al film in occasione di un suo auspicabile restauro.

24. Si pensi per esempio all'enfasi e ai particolari scabrosi con cui farcisce le sue sceneggiature in quegli stessi anni Mario Voller Buzzi.

25. R. de Liot, *Atlas*, sceneggiatura, cit.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*.

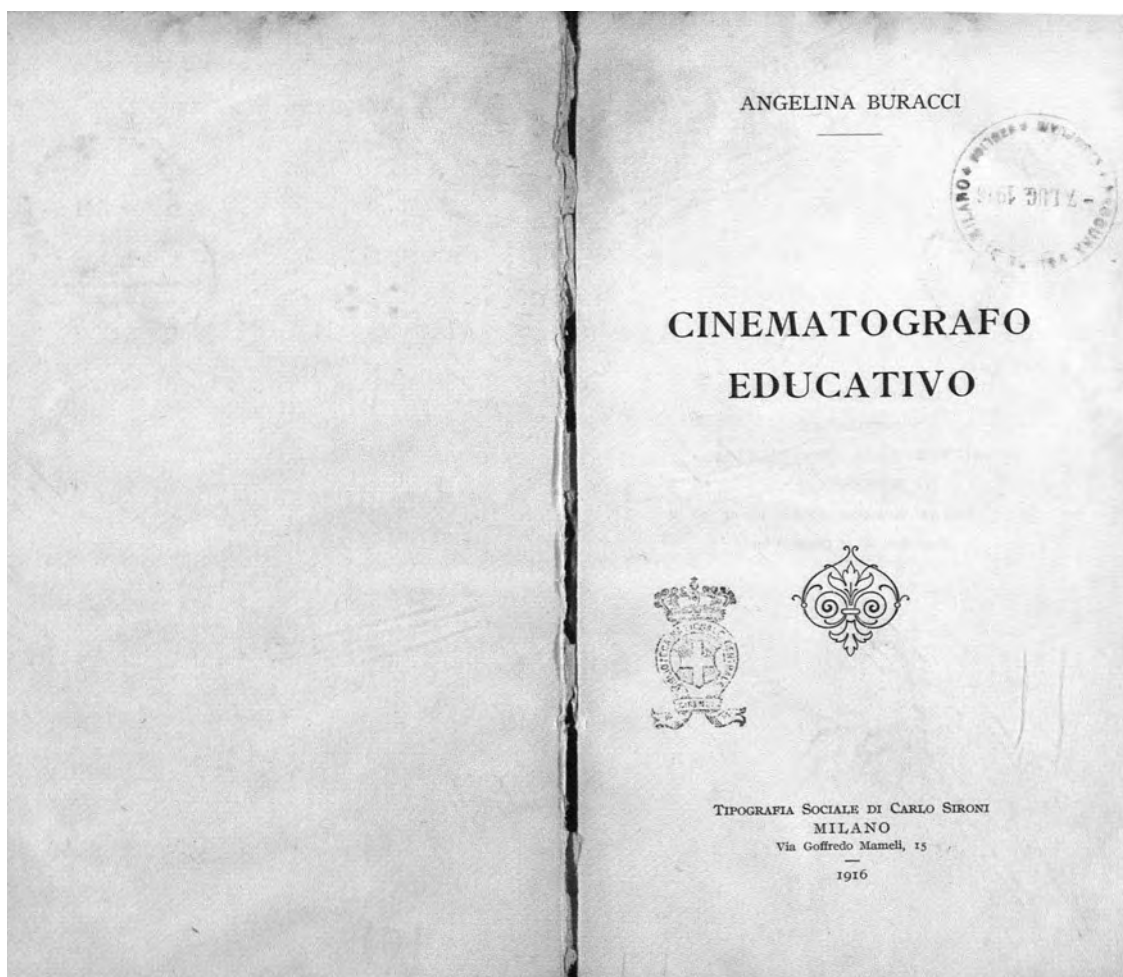
30. Si veda a questo proposito una divertente intervista ad Ausonia in cui gli si attribuiscono frasi del tipo: «Voglio l'uomo maschio e cercherò di assegnare alla donna la parte che le spetta: quella di compagna dell'uomo e non quella di Vampiro!». Cfr. La vedetta, *Da una critica all'altra e... quella di Ausonia!...*, in «La rivista cinematografica», XI, 12, 25 giugno 1920, p. IV.

31. Riccardo Reim, *L'angelo e la sirena. Il doppio ruolo della donna nel romanzo d'appendice italiano*, Armando, Roma 1998, p. 13.

32. Anna Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerini, Milano 2000, p. 12.

33. Cfr. La vedetta, *Da una critica all'altra...*, cit.

34. Successo limitato e difficile da quantificare, ma è documentabile il pressoché uniforme giudizio favorevole della critica e la massiccia presenza su riviste e quotidiani.
35. A questo proposito occorre ricordare la definizione che Dall'Asta dà della serialità come «il riconoscimento di qualcosa di noto in qualcosa di differente», M. Dall'Asta (a cura di), *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, Il principe costante, Udine 2004, p. 16.
36. C'è da supporre che la canzone fosse suonata in accompagnamento di alcune scene.
37. Narra infatti la vita di giovani parigini che abitano le mansarde e si conclude con la morte per tisi di Adriana.
38. Dalla narrazione biblica ai fumetti della Marvel sono le donne e i bambini ad avere questo tipo di privilegio.
39. S. Alovio, *Voci del silenzio*, cit., pp. 185-186.
40. Seppure in divenire, questa ricerca consente di rivedere oggi il lavoro di Renée Deliot e di iniziare a tracciarne un profilo nuovo e più completo. Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'aiuto di due importanti istituzioni che mi hanno permesso di accedere ai loro archivi e che ringrazio: il Museo Nazionale del Cinema di Torino e la Cineteca Nazionale di Roma. In particolare sono grata a Donata Pesenti Campagnoni, Antonella Angelini, Carla Ceresa, Stella Dagna, Marco Grifo, Paola Bertolaso, Sonia Del Secco; Enrico Magrelli, Mario Musumeci, Franca Farina, Irela Nuñez del Pozo. E infine a Monica Dall'Asta, senza la quale questo lavoro non sarebbe mai iniziato.



Frontespizio di *Cinematografo educativo* (Sironi, Milano 1916), il pionieristico testo che la pedagoga Angelina Buracci dedica al cinema, mostrando competenze ampie e dirette rispetto alle sale, ai film e al coevo dibattito teorico e critico.

Abstract

From 1908 to about 1930 in Italy, some intellectuals sensitive to modernity gradually develop a new spectator canon, based on the figure of the cinephile. This processing hides, however, a gender strategy. In the minds of his «fathers», the «new spectator» is opposed not only to an «ancient» and indistinct attender of movie theatres, but also to the solid figure of the cineappassionata: the traditional female filmgoer. Identified as superficial subjects, useful only to a first phase of the development of the medium, women, however, in their Teens, had already begun to carve out a personal space in the reflection on cinema. In this respect Cinematografo educativo (1916) is exemplary, because it is a long essay written by the young feminist and pacifist pedagogue Angiolina Buracci. In her paper the author not only proves to know and attend the Italian cinemas from the very beginning of the movie business itself, but also revealed to have an unparalleled independence of thought among her contemporaries.