Incubo di guerra : Francesca Bertini tra metacinema, divismo e propaganda

Autor(en): **Lotti, Denis**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **63 (2016)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Generi, temi e testi sulla Grande Guerra**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-632614

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Incubo di guerra. Francesca Bertini tra metacinema, divismo e propaganda

1959. *La grande guerra* e la Bertini

In *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli è rievocato il mito divistico di Francesca Bertini[1] – grande attrice e protagonista della stagione del muto italiano e internazionale – in ben cinque occasioni diverse, dando alla menzione ricorrente le dimensioni di un piccolo capitolo parallelo alla trama principale.

Protagonisti della digressione sono due soldati semplici, il siciliano Rosario Nicotra (Tiberio Murgia) e il pugliese Giardino (Nicola Arigliano). Nicotra passa il proprio tempo in divisa grigioverde ad attendere una cartolina firmata dalla diva stessa e non perde occasione per parlarne con devozione, quasi potesse vantarne una conoscenza diretta.

Nella prima occorrenza, una volta arrivati presso le retrovie e preso posto nelle camerate, il soldato siciliano appende accanto al proprio letto una foto della diva e minaccia chiunque si avvicini od osi commentare. Al soldato veneto, appena rientrato dal fronte, che vedendola esclama: «Bella! Francesca Bertini, eh? *La me piaxe*!» un piccatissimo Nicotra risponde: «Non ti permetto di fare apprezzamenti!», lasciando il suo interlocutore senza parole.

[1] Francesca Bertini, al secolo Elena Taddei (1892-1982), inizia la carriera cinematografica nel 1910 con piccole parti in riduzioni cinematografiche di opere teatrali celebri, da *Salomè* tratta da Wilde a *La morte civile* da Giacometti a *Re Lear* nel ruolo di Cordelia, prodotte dalla Film d'Arte Italiana (FAI). Nella fase apicale della sua carriera conosce il successo internazionale con film come *Sangue bleu* (Nino Oxilia, Celio, Roma 1914), *Assunta Spina* (Gustavo Serena, Caesar-Film, Roma, 1915), *Fedora* (Serena, Caesar-Film, 1916) o *Tosca* (Alfredo De Antoni, Caesar-Film, 1918), tra gli altri (almeno) centosei film interpretati. Dopo essersi ritirata dalle scene una prima volta, nel 1922, in seguito al matrimonio, tornerà dinanzi alla mdp nel 1927-28 per quattro produzioni internazionali. Con l'avvento del sonoro, negli anni Trenta, Bertini lavorerà sporadicamente con, tra altri, Marcel L'Herbier (*La femme d'une nuit*, Francia 1930) e nel terzo *autoremake* di *Odette* (Jacques Houssin, Giorgio Zambon, Caesar-Film, 1934). l'ultima interpretazione cinematografica risale a *Novecento* (Italia/Francia/RFT, 1976) di Bernardo Bertolucci, nel ruolo di Suor Desolata. Appare in televisione nel 1982 protagonista di un documentario a lei dedicato, *L'ultima Diva* (Italia, Antea Coop/Rai, 1982), diretta da Gianfranco Mingozzi. Le ricerche biografiche più recenti che la riguardano si possono trovare in Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006, pp. 84-91.

Denis LOTTI, «Incubo di guerra», *Versants* 63:2, fascicolo italiano, 2016, pp. 153-174

Segue di lì a poco una battuta provocatoria di Giardino nei confronti di un Nicotra che si sta lustrando per raggiungere la prostituta Costantina (Silvana Mangano). Alla frase: «Io mi posso pure sbagliare, ma *niende niende* tutto questo brusca e striglia del nostro Nicotra Rosario *fusse* la preparazione di un tradimento di Francesca Bertini?», segue la solenne risposta del siciliano: «Che c'entra? Il sentimento d'affetto per un'artista è una cosa, la necessità mascolina è un'altra, come *se* dice: peccato *de* pantalone pronta assoluzione». Il "sentimento d'affetto" ha i confini di un matrimonio mistico, per quanto labili nel momento del richiamo della carne. Ma in questo principio è racchiuso il potere effettivo del divismo cinematografico e l'ascendente sulle masse che, come vedremo, tornerà utile in alcuni momenti gravi della guerra.

Il litigio sulla Bertini tra i due contendenti continua in una pausa dalla marcia che conduce la Compagnia al fronte. Il parallelismo tra le varie interpretazioni della Bertini "morale" da contrapporre alla Bertini "immorale" è interessante soprattutto per un'ulteriore sfumatura della rappresentazione del ruolo e della percezione popolare della persona divistica dell'attrice.

La mdp giunge a discussione iniziata e ritrae un Nicotra che sbotta: «Non *te* permetto! Francesca Bertini è onoratissima e illibata artista»; ribatte Giardino: «Ma *famme stu* piacere. *Scus'* tu *te arricordi* "Gorgo della voluttà"?[2] Aveva un marito e non uno ma *du'* amanti»; ma Nicotra rilancia: «E *te* ricordi "Sangue di zingara"?[3] Sul film "Sangue di zingara" essa si sacrifica e monaca *se* fa!». Giardino contesta e nella contraddizione rivela il trucco di fondo sul quale si basa il culto divistico: «Sì, ma dentro alla pellicola, mica è vero!»; l'amara chiosa tocca a un Nicotra in difficoltà: «No, è vero. Ah, quando *se* fa monaca *no* è vero, ma quando tiene gli amanti, invece, è vero?!».

È la circonfusione generata dal divismo, essa fa sì che l'attrice sfumi nei ruoli che interpreta e viceversa, ma il film per il pubblico sarà sempre e comunque *di* Francesca Bertini. Come osserva Brunetta «la diva, fin dal momento della sua nascita produrrà forme di *dérèglement de tous les sens* e

---

[2] Titolo che riprende *Nel gorgo della vita*, a propria volta titolo alternativo di *Lagrymae rerum* (Roma, Caesar-Film, 1916) diretto da Giuseppe De Liguoro.

[3] Forse rimanda a *Sangue bleu* (Nino Oxilia, Roma, Celio, 1914) e/o a *Zingarella*, titolo alternativo di *La perla del cinema* (Roma, Caesar-Film, 1915) anche questo diretto da Giuseppe De Liguoro. Nel film Bertini non si fa monaca, ma si toglie la vita in preda ai rimorsi.

di immediata diffusione di fenomeni di culto laico come non si erano mai visti»,[4] cui quello di Nicotra è esempio, per quanto ricostruito, assai fedele. Per quegli anni Bertini incarna dentro e fuori dallo schermo una donna autodeterminata – o ribelle – che non esiste nella società italiana, stereotipi a parte. Spaventosa e ammaliante a un tempo, ben presto diventa un'ossessione per molti uomini dell'epoca e un modello (proibito) per le donne.

Il quarto episodio avviene in prossimità del Natale, ritroviamo i soldati al fronte in un momento di riposo. Durante la consegna della posta, Nicotra interroga il portalettere: «E per me niente?» ribatte Giovanni Busacca (Vittorio Gassman): «*Oei* Negus, prima che arrivi una lettera dal paese tuo, ci vogliono le truppe cammellate. *He*!»; Nicotra risponde a tono: «Oh, che scassamento *de* peperoni, voialtri mangiapolenta sempre *'e* stesse cose sapete dire»; interviene Oreste Jacovacci (Alberto Sordi): «Ma che aspettavi *'a* posta? Ma chi *te* scrive a te, *ahò*?». Da qui in poi inizia un nuovo botta e risposta tra i consueti duellanti. Nicotra: «Relazione personale»; Giardino: «Da Francesca Bertini»; Nicotra: «Sissignore, precisamente, *da'a* signora Francesca Bertini, *ci* scrissi *chiedendoci* l'onore di una fotografia con l'elica»; Giardino: «Sì, col timone!».

Quest'ultima è tra le battute più note del film di Monicelli, ma la parola *orecchiata* e ancor più il desiderio di possedere un oggetto passato per le mani del proprio mito è rivelatore di un fenomeno – forse anche l'alba di quel che oggi definiamo *fandom* – che però viene accolto dalle risate sguaiate dei camerati, immuni o supposti tali a forme cultuali legate al cinematografo.

Che a mettere in scena questa irrisione siano proprio due beniamini del pubblico come Sordi e Gassman, è una finezza metacinematografica e un corto circuito che, forse, si può cogliere tra le righe.

La digressione dedicata a Bertini si conclude con il portalettere che consegna il sacco postale destinato alla Compagnia a Busacca e Jacovacci, impegnati nelle retrovie.

Frugando tra le lettere, Busacca trova la cartolina firmata dalla diva, ne nasce uno scambio con il commilitone: «*Hei*, *varda* questa, *ah*!»; Jacovacci: «Che è?!»; Busacca: «È arrivata!»; Jacovacci: «*Anvedi*, *ahò*, la fotografia *co'* l'elica: "A Rosario Nicotra, con simpatia, Francesca Bertini", che guardi

[4] Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da* La presa di Roma *a* Sole *1905-1929*, Roma / Bari, Laterza, 2008, p. 79.

tu? Va a *finì* che se la sposa *a* quella, *ahò*?! *Ammè* però *me* piace *deppiù*...», la frase è interrotta da una forte esplosione che si ode in lontananza. È la prima del grande bombardamento che coinvolge il fronte presidiato dalla loro Compagnia.

L'indomani i due raggiungono il campo di battaglia dove scoprono che hanno perso la vita gran parte dei loro commilitoni. La cartolina è finalmente consegnata da Busacca al sopravvissuto Nicotra, il quale la accetta senza però dimostrare entusiasmo. Disilluso, il soldato che ha visto la morte in faccia getta il cartoncino autografato, ormai insignificante, tra i cadaveri dei commilitoni e i massi sconvolti dalle esplosioni. Nicotra, sotto lo sguardo sconsolato di Busacca, torna a sedersi a fianco di un commilitone, ed esce di scena senza aggiungere una parola. Perduto il proprio miraggio da coltivare, egli si trova ora schiacciato dal peso della storia e della Storia che lo riporta brutalmente a terra.

Il racconto "bertiniano" messo in scena da Monicelli, così sfaccettato per registri e profondità analitica dà conto dell'importanza del cinema come macchina mitopoietica, centrale nella cultura italiana dell'epoca. Uno spettacolo popolare alla portata di tutte le classi sociali, è ritenuto dallo Stato Maggiore decisivo anche per la propaganda bellica. Una propaganda che nelle varie fasi della guerra darà conto di vittorie e sconfitte, veicolando generi leggeri o impegnati, mostrando o celando le pagine più scabrose della guerra, ma tentando di utilizzare a fini propagandistici, e corroboranti, il divismo. Ossia il fenomeno cinematografico più importante della prima fase del cinema italiano.

Il divismo può annoverare all'epoca, oltre a Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli tra le altre, e, un gradino più basso, tra i maschi Maciste (Bartolomeo Pagano) ed Emilio Ghione, noto anche come Za la Mort.[5]

Monicelli, classe 1915, conosce bene il mito di Francesca Bertini anche per motivi legati alla sua famiglia. Proprio nel giugno del 1918 il padre Tomaso ospita nel primo numero della sua prestigiosa rivista cinematografica «In Penombra» un autoritratto divistico dell'attrice.[6]

Ma quel che probabilmente ispira il regista nella scelta peculiare di Bertini – oltre a possibili racconti di chi ha vissuto quegli anni di guerra

---

[5] La letteratura dedicata al divismo femminile è assai vasta, tra gli altri rimando a Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., pp. 78-112; per quanto riguarda la controparte mascolina mi permetto di rimandare al mio *Divismo maschile nel cinema muto italiano*, in «Agalma», 22, 2011, pp. 112-128.

[6] Francesca Bertini, *Sensazioni e ricordi*, in «In Penombra», I.1, 1918, pp. 22-25.

o ai ricordi personali – sono alcuni importanti punti di contatto tra la prima guerra mondiale e la diva, che a suo modo sarà in prima linea diventando protagonista di film di ambientazione bellica.

Ma dobbiamo fare un passo indietro.

1915. La Bertini e la Grande Guerra

Negli anni di guerra il cinema di propaganda bellica si lega almeno tre volte, e in tempi diversi, al nome di Francesca Bertini.

Nel luglio del 1915 è annunciato uno «splendido finale di attualità patriottica, eseguito dalla sig.na Bertini sul Gianicolo, ai piedi del monumento a Garibaldi»,[7] questo brevissimo film è intitolato *Viva l'Italia (l'arrivederci della Caesar-Film)*. Accanto alle didascalie, sono pubblicati due ritratti fotografici che mostrano la diva vestita da bersagliera, con tanto di cappello piumato sulle ventitré, mentre brandisce il Tricolore. Ma del film non rimangono che queste immagini. Non risulta, infatti, venga sottoposto alla revisione cinematografica, né ottenga il visto di censura un film con questo titolo.[8]

Aldo Bernardini, cui abbiamo sottoposto il caso peculiare di *Viva l'Italia* – in sostanza ignoto fino a oggi –, afferma che:

> Si tratta di un esempio tardo e poco usuale di una pratica molto in voga tra produttori risalente a prima degli anni Dieci, quando le imprese fornivano agli esercenti filmati di pochi secondi, spesso colorati, con cui aprivano o chiudevano ogni spettacolo. Tra essi c'erano le serie dedicate al saluto introduttivo, ossia il "Buona sera" affidato di solito a interpreti avvenenti, e viceversa gli "Arrivederci e grazie" con cui si congedavano gli spettatori.
> All'epoca della prima guerra mondiale, evidentemente – ed è la novità di *Viva l'Italia* – le maggiori Case attive nel mercato tornavano a realizzare questo speciale genere di filmati, ora destinati a sfruttare, a scopo pubblicitario o patriottico, la notorietà appena conquistata dalle nostre dive.[9]

---

[7] *Viva l'Italia*, in «La Vita Cinematografica», VI.26-27, 1915, p. 6.

[8] Cfr. Aldo Bernardini, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, Roma, ANICA, 1991, I; Banca dati della revisione cinematografica della Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali *on-line* - Progetto «Italia Taglia» (http://www.italiataglia.it).

[9] Conversazione privata intercorsa tra chi scrive e Aldo Bernardini, avvenuta il 4 febbraio 2016. Colgo l'occasione per ringraziarlo.

Francesca Bertini, *Viva l'Italia* (Caesar Film, 1915)

Qualche mese più tardi, ritroviamo Bertini protagonista di una produzione interventista, dedicata alle terre irredente, intitolata *Il capestro degli Asburgo*, distribuito in sala il 2 settembre[10] dello stesso anno. Il film – oggi disperso – è diretto da Gustavo Serena, in quegli anni tra i più importanti *partner* della diva.

Bertini interpreta l'amata di Guglielmo Oberdan, il giovane patriota triestino giustiziato nel 1882 dagli austriaci per alto tradimento, in quanto suddito imperiale. È accusato di aver ordito un attentato nei confronti Francesco Giuseppe in visita nella città giuliana.

Qualche tempo dopo il titolo risulta fin troppo aggressivo, così la pellicola – passata di nuovo tra le maglie della censura – è ridistribuita nel settembre 1916, ovvero un anno più tardi, con un titolo più vago, *Vittima dell'ideale.*[11] Il film rientra nelle produzioni di ambientazione risorgimentale come il coevo film "gemello" intitolato *Oberdan*[12] diretto da Emilio Ghione.

Ma il legame tra la diva e la guerra non si limita a questo episodio. Come vedremo al termine del nostro percorso, nel 1918 Francesca Bertini sarà protagonista di *Mariute*. Film di propaganda che, al contrario di *Il capestro degli Asburgo*, è ambientato nell'attualità del Friuli occupato, ma questa volta senza particolari cautele e interventi censori.

Il perché di questo scarto è da individuare soprattutto negli eventi che seguono la rotta di Caporetto e nell'auspicato cambio di condotta, spinto in termini più educativi e propagandistici, ma formalmente lontani da certe produzioni cialtronesche e fallimentari.

1917. Caporetto e la "Serie Propaganda"

La disfatta di Caporetto – 24 ottobre 1917 – dà origine a un'onda emotiva di massa. Si corre ai ripari, e anche il cinema è chiamato a dare il

---

[10] Cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, Torino / Roma, CSC / Nuova Eri, 1992, I, p. 89.

[11] Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, cit., p. 90.

[12] Sul film *Oberdan* (Tiber Film, Roma 1915) diretto e interpretato da Emilio Ghione in particolare, e in generale il cinema di propaganda bellica di ambientazione risorgimentale, mi permetto di rimandare al mio *Maciste a Quarto. Propaganda interventista nei film di ambientazione risorgimentale (1915)*, in *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di Alessandro Faccioli e Alberto Scandola, Bologna, Persiani, 2011, pp. 32-45.

proprio contributo. In particolare, le due massime dive del cinema muto italiano, Lyda Borelli[13] e Francesca Bertini, sono così *arruolate* nelle produzioni di *La leggenda di Santa Barbara* e *Per la vittoria e per la pace* la prima, e di *Mariute* la seconda.

Questi e altri titoli fanno parte di una vasta campagna di sensibilizzazione voluta da ambienti governativi e militari.

Infatti, la rivista «Film» nel novembre del 1917 si presta alla campagna e pubblica un lungo articolo intitolato *Nella dura ora della prova. La Cinematografia Italiana*[14] che contiene un esplicito manifesto per l'impegno, nonché un invito, a tutti coloro che operano nell'industria cinematografica a unirsi alle istituzioni civili e militari per la produzione di film di propaganda.

Dall'articolo – firmato «Film» – grondano parole d'ordine come orgoglio, dignità, bisogno di identificazione nella nazione italiana.

L'imperativo è contribuire a mantenere vivo l'amore di patria impegnandosi attraverso la produzione di film di propaganda, anteponendo gli interessi della nazione a quelli personali e commerciali. Scrive «Film»: «Chi fa del cinematografo è consapevole, in questo momento più che mai, della profonda missione educatrice, che deve caratterizzare uno spettacolo, destinato a migliaia e migliaia di spettatori».[15]

Segue un richiamo polemico e la raccomandazione di non sprecare tempo, occasioni e pellicola preziosi per soggetti a tematica patriottico-bellica con finalità commerciali, che l'anonimo estensore di «Film» definisce: «le abbiette pellicole, perpetrate al principio della guerra e che pure il pubblico accolse allora con sì largo consenso, non debbono essere ripetute».[16] E prosegue indicando un percorso etico e politico ancor più esplicito, che coinvolge anche gli esercenti. La frase conclusiva del paragrafo è al contempo un manifesto intenzionale: «artisti, editori, commercianti ed autori oggi non dimenticano che il primo dovere della cinematografia è la Propaganda».[17]

---

[13] Lyda Borelli (1887-1959) è stata un'attrice italiana, tra massimi esponenti in Italia e all'estero del fenomeno conosciuto come divismo cinematografico femminile. Rimando a Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 93-145.

[14] *Nella dura ora della prova. La Cinematografia Italiana*, in «Film. Corriere dei Cinematografi», IV.33, 1917, pp. 1-2.

[15] *Nella dura ora della prova*, cit., p. 1.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*.

Segue la presentazione dell'Ufficio speciale di Propaganda afferente al Comando Supremo dell'esercito e un omologo alle dipendenze della Marina, entrambi corrispondenti ideali per le Case di produzione interessate a contribuire alla causa. Ma c'è un problema di fondo legato al tipo di produzione documentaristica degli Uffici menzionati, ossia i film "dal vero", i quali, peraltro, sono spesso sottoposti ad autocensura per ragioni militari. In breve, essi sono film che non possiedono un'attrattiva tale da richiamare il grande pubblico, qualità essenziale affinché la propaganda abbia successo *commerciale* (termine ambiguo, come vedremo). L'articolo si conclude con una forte esortazione. Essa chiarisce ulteriormente la strategia produttiva necessaria a contrastare, per mezzo di film propagandistici, il rovescio morale nel quale versa la nazione invasa dal nemico:

> Oggi, a tali films documentarie, occorre aggiungerne altre, più movimentate e rispecchianti il sentimento ed il proposito comune del popolo italiano [...].
> A voi, dunque, industriali, editori, commercianti, artisti ed autori, a voi spetta [...] adempiere col prodigioso mezzo della nostra Arte quello che oggi è il nostro primo dovere: la Propaganda![18]

Forse è racchiusa in quel bisogno di «films più movimentate» l'analisi su film che spesso mostrano interminabili colonne di soldati in marcia verso il fronte, senza che succeda mai nulla di imprevedibile o legato ai combattimenti.

Il vedutismo dei "dal vero" di guerra, che già occupa uno spazio minoritario nei programmi di sala, non ha speranza di espansione. Dunque occorre aggiungere altre produzioni di finzione, possibilmente meno noiose.

In questa chiamata alle armi cinematografiche si auspica la ripulsa anche rispetto alle citate «abiette pellicole [...] manifatturate a scopo esclusivamente commerciale».[19] Nel giudizio implicito si può intuire anche l'uso dell'aggettivo *commerciale*, che allude a una connotazione moralistica, di film senza sostanza o fascino estetico.

Nel caso peculiare, l'anonimo estensore dell'articolo si riferisce a *instant movie movies* che approfittano della guerra per distribuire in sala prodotti di infimo livello, soprattutto nei primi mesi del conflitto.

---

[18] *Ibidem*, pp. 1-2. Il corsivo è nel testo.
[19] *Ibidem*, p. 1.

Si intuisce pure che gli esercenti non siano invogliati a dare spazio a soggetti finzionali legati al conflitto in corso, al di là del loro valore sostanziale.

Al richiamo di «Film» segue, nella medesima pagina, un corsivo che annuncia «due nuove grandi films di propaganda».[20] Sono due produzioni Cines, la più grande Casa di produzione italiana dell'epoca,[21] che vedono la partecipazione di Lyda Borelli in *La leggenda di Santa Barbara*, episodio a metraggio breve, parte di l'*Altro Esercito*,[22] sorta di complesso programma di sala commissionato dal Ministero delle Armi e Munizioni, e *Per la vittoria e per la pace*,[23] finanziato dal Ministero della Guerra.

«Lyda Borelli ha dato così un mirabile esempio di patriottismo, e la sua generosità va particolarmente ricordata, augurandoci che le altre nostre dive vorranno imitarla e prestarsi egualmente per films di propaganda».[24] Detto fatto, come sappiamo, Francesca Bertini qualche mese più tardi ne segue le orme.

Sarah Pesenti Campagnoni sottolinea che «come naturale conseguenza del disastro di Caporetto, le autorità militari impongono una massiccia e diffusa censura mediatica nel tentativo di arginare, almeno nella cronaca, la portata del danno subito dall'Italia»,[25] ma con scarsi risultati. Solo nei mesi seguenti, infatti, grazie alle idee propugnate dal nuovo Generale al comando, Armando Diaz, «i vertici militari [...] si sforzano di rovesciare

---

[20] Appendice a *Nella dura ora della prova*, cit., p. 2.

[21] Cfr. Aldo Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persiani, 2015, pp. 24-95.

[22] *Altro Esercito* (Cines, Ministero per le Armi e le Munizioni, Roma 1918), regia non reperita, presentato il 5 novembre 1917 presso la revisione cinematografica con i titoli *Mobilitazione industriale – Altro Esercito – Fattori della guerra italiana I serie* e *II serie*, approvate entrambe il seguente 11 febbraio. Ambedue le parti sono documentaristiche, e a tutt'oggi disperse, illustravano il lavoro legato alla produzione bellica. L'episodio finale delle *I serie, La leggenda di Santa Barbara* è interpretato da Borelli nel ruolo della Santa che si immola facendosi saltare in aria con un rudimentale ordigno. L'esplosione fermerà l'avanzata dei vandali, di questo breve film ambientato nel 300 d.C. esiste una copia conservata presso l'Eye Film Institute Netherlands di Amsterdam, è visibile *on-line*: http://www.europeana1914-1918.eu.

[23] *Per la vittoria e per la pace* (Cines, Ministero della Guerra, Roma 1918), regia non reperita, presentato anch'esso il 5 novembre 1917 – assieme ad *Altro Esercito* – presso la revisione cinematografica, ha ottenuto il visto di censura il 27 febbraio successivo. Purtroppo senza denunciare le fonti, Martinelli scrive che Borelli «si prestò ad apparire gratuitamente nel ruolo dell'Italia turrita che indica agli italiani la via della riscossa e della vittoria. Il documentario, oggi perduto, durava diciotto minuti e venne presentato spesso nei primi mesi del 1918 come complemento dei programmi cinematografici», Vittorio Martinelli, *I film*, in *Lyda Borelli*, a cura di Josè Pantieri, Roma, MICS, 1993, p. 159.

[24] Appendice a *Nella dura ora della prova*, cit., p. 2.

[25] Sarah Pesenti Campagnoni, *WWI. La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2013, p. 220.

l'immagine di un esercito avvilito e sconfitto».[26] Da qui inizia una nuova fase della propaganda, rivolta ai soldati:

> È il tempo ora di famigliarizzare [sic] i soldati con l'idea della nostra superiorità bellica oltre che morale [...]. Queste idee non solo sono di per sé meritevoli di diffusione e di credito, ma anche cominciano fortunatamente a combaciare con certo stato d'animo del soldato. Il quale ormai ne ha abbastanza della vecchia propaganda. Molti opuscoli e cartoline "sanno troppo di Caporetto", secondo l'espressione di un nostro fante.[27]

Questa esplicita circolare del "Servizio P.", che sta per Propaganda, denuncia il cambiamento in atto e si premura che ciò sia percepito dalle truppe.

La ricaduta di queste nuove disposizioni sul lato cinematografico, è la creazione della "Serie Propaganda",[28] la quale include e produce anche film con scopi esplicitamente didascalici, come ad esempio *Resistere* di Luca Comerio,[29] non a caso presentato presso la revisione censoria il 5 novembre 1917, così come per i due citati film con Borelli.

Si tratta di un film di montaggio, ovvero sceneggia e assembla riprese "dal vero" nei luoghi di guerra, dando a ogni quadro rango di episodio indipendente (ad esempio, la vita di trincea, azioni di guerra di terra, d'aria, di mare) e le intreccia a brevi messe in scena finzionali (i veterani garibaldini che incitano i giovani a seguirne l'esempio o l'allegoria dell'italiano che strappa il Tricolore dalle mani del nemico).

La proiezione è scandita da parole d'ordine o citazioni risorgimentali note come «Fratelli d'Italia! | Si scopron le tombe... | ...Si levano i morti...!», «Dio segnò i confini d'Italia».[30] È una vetrina grandiosa delle glorie belliche d'Italia, una rassegna di immagini corroboranti promossa direttamente dal Presidente del Consiglio Orlando, dal ministro del Tesoro Nitti e dal Direttore della Banca d'Italia Stringher, i quali "firmano" il film in una didascalia.[31]

---

[26] Pesenti Campagnoni, *WWI. La guerra sepolta,* cit., p. 220.

[27] Circolare n. 2381, *Attività della Sezione "P"*, Tenente Lombardo Radice, Comando VIII^ Armata, Sezione P., p. 13, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico, F1-296, ora in Pesenti Campagnoni, *WWI. La guerra sepolta,* cit., pp. 220-221.

[28] Pesenti Campagnoni, *WWI. La guerra sepolta,* cit., p. 222.

[29] *Resistere* (Milano, Edizione di Propaganda Luca Comerio, 1918), diretto da Comerio, presentato in commissione il 5 novembre 1917, ha ottenuto il visto di censura il 16 febbraio 1918.

[30] Entrambe le citazioni virgolettate sono desunte dalle didascalie del film *Resistere.*

[31] Notizie desunte dalle ultime due didascalie del film, conservato presso la Cineteca Italiana di Milano.

Nonostante le direttive della "Serie Propaganda", il suo sprone ed esempio in positivo, l'"effetto Caporetto" non sarà completamente rimosso dalla produzione cinematografica di ambientazione bellica. Tutt'altro.

L'incubo di un Nord-Est occupato riverbera, in particolare, in un soggetto cinematografico che mira a scuotere con forza le coscienze. Ma al contrario della citata "Serie", si tratta di un film che fa leva su un delitto efferato che, mettendo in luce la vigliaccheria dell'austriaco, fomenta l'odio nel pubblico italiano.

È il caso di *Mariute*.

1918. La Bertini sogna la Grande Guerra

Con lo scoppio della prima guerra mondiale, in almeno tre pellicole italiane ricorre un tema che possiamo sintetizzare come sogno di guerra da parte di un protagonista infantile.[32]

La cornice narrativa prevede che il bambino al centro della storia sia figlio di un soldato impegnato in guerra. Nel caso di *Il sogno patriottico di Cinessino* di Gennaro Righelli (Cines, 1915) lotta contro gli insorti arabi in Libia (cascami della guerra italo-turca 1911-12), negli altri due, ovvero *Il sogno del bimbo d'Italia* (Riccardo Cassano, Cines, 1915) e *La guerra e il sogno di Momi* di Segundo de Chomón (Itala-Film, 1917), il teatro è la Grande Guerra medesimi.[33]

In ogni caso il bimbo rimane impressionato dai racconti che giungono via lettera dal padre, e negli ultimi due titoli citati, il protagonista tenta di far rivivere le imprese udite giocando con soldatini e pupazzetti. Non appena il bambino si addormenta, nel sogno essi prendono vita, e cominciano a muoversi (grazie all'animazione a passo uno) e a combattersi, mettendo in scena particolari scabrosi della guerra che altrove erano

[32] Per una visione più ampia e documentata sull'argomento rimando a Luca Mazzei, *«Babbo tu compri solo divise e armi per te»: bambini, sogni e armi giocattolo nel cinema italiano della IGM*, in *A fuoco l'obiettivo!*, cit., pp. 181-192.

[33] C'è un altro film di propaganda bellica nel quale viene coinvolta una bambina, ed è *Befana di guerra* (L'idea Film, 1915) diretto da Caramba *alias* Luigi Sapelli. Al breve film non appartiene alcun visto di censura, tuttavia è giunto integro sino ai giorni nostri. Anche se manca l'espediente del sogno, la messinscena lo evoca a partire dal luogo del pretesto, ovvero la cameretta della bambina, ritratta prima di andare a dormire. Il film è visibile sul sito della Cineteca di Bologna: http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/3586.

impediti dalla censura, ma non solo.[34] Antonio Gibelli annota che «l'immagine del bambino che dorme accanto ai suoi soldatini sognando autentici combattenti in atto di scontrarsi sui campi di battaglia è una delle più comuni dell'iconografia del tempo: se ne trovano tracce nelle illustrazioni di tutti i paesi europei».[35]

Quel che conta nel nostro percorso è che il sogno corrisponde a un film nel film, dove lo scarto della messinscena è meno imbrigliato da cautele e limitazioni e dove è possibile osare in descrizioni e allusioni, diventa film dove il pubblico può «*vedere* la strage che giorno per giorno si compie»,[36] così come annota Procida nel 1916.

Per mezzo del sogno il cinema può mostrare il volto più atroce della guerra, dal gas asfissiante ai bombardamenti aerei sulle case dei civili, nel sogno del piccolo Momi; sino allo stupro, messo in scena nell'incubo di Francesca Bertini in *Mariute*.[37]

Mariute[38] è, dunque, un film che corrisponde in pieno alla citata tematica del sogno di guerra che diviene film di propaganda a favore della resistenza sulla linea del Piave e della riscossa, qui in modo più calcato, messinscena metacinematografica compresa.

Ma il dato notevole che lo differenzia dai precedenti citati è che se prima di Caporetto i bimbi sognano di fare gli eroi, dopo la disfatta, viceversa la diva incarna il paradigma della vittima da vendicare.

Infatti nella finzione cinematografica Francesca Bertini interpreta dapprima se stessa, nella seconda parte del film – ovvero nel sogno – dà vita a Mariute, giovane madre friulana.

---

[34] Secondo Alonge «nella "Verdun in miniatura" della *Guerra ed il sogno di Momi* si può mostrare tutto, perché a morire sono solo dei fantocci», e il gas asfissiante, le atrocità della guerra sono un «argomento così scottante da non poter essere trattato in maniera seria, l'unica forma di rappresentazione possibile è quella comica» (Giaime Alonge, *Giocando con i soldatini. "La guerra e il sogno di Momi" tra propaganda e mercato*, in «Il Nuovo Spettatore», 1, 1997, p. 171).

[35] Antonio Gibelli, *La grande guerra degli italiani 1915-1918*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 236.

[36] Saverio Procida, *Cinematografia di guerra*, in «L'arte muta», I.2, luglio 1916, p. 16. Il corsivo è dell'autore.

[37] Di recente mi sono occupato delle tre pellicole citate – a tutt'oggi esistenti e visibili – in *Sogni di bimbo a 'passo uno'. L'animazione nel film muto italiano di propaganda bellica (1915-1917)*, in «Cabiria. Studi di cinema», XLIV.177, 2014, pp. 36-54.

[38] *Mariute* (Roma, Bertini Film per Caesar-Film, 1918), diretto da Edoardo Bencivenga; soggetto di Robert Des Flers; fotografia di Giuseppe Filippa; scenografia di Alfredo Manzi. Cast: Francesca Bertini (se stessa e Mariute), Gustavo Serena, Livio Pavanelli, Camillo De Riso (se stessi), Alberto Albertini (il reduce). Visto di censura: n. 13506 del 1/05/1918; prima visione romana: 17/05/1918. Lunghezza originale: 743m, lunghezza attuale della copia d'archivio della Cineteca Nazionale: 564m; durata 27' 49"; velocità di proiezione: 18 fps; bianco e nero. Didascalie in italiano.

Nel film troviamo anche Gustavo Serena (nel doppio ruolo di se stesso e di Giorgio, il marito di Mariute, soldato al fronte), Livio Pavanelli e Camillo De Riso, attori di punta della Caesar-Film, nel ruolo di loro stessi. Invece il reduce che porta la testimonianza sul *set* è interpretato da Alberto Albertini. Ma andiamo con ordine.

Una copia in bianco e nero è conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma. Da questa mancano 179 metri, rispetto a quelli dichiarati nel visto di censura.[39] È stata restaurata nel 2009 e presentata presso "Le Giornate del Cinema Muto" di Pordenone.[40]

Un ulteriore restauro conservativo di frammenti questa volta a colori (in totale 144 metri) di *Mariute* è stato realizzato nel 2015 per conto del Museo Nazionale del Cinema di Torino. I materiali di partenza sono stati scansionati a 2K e riordinati sulla base della citata copia romana.[41]

L'analisi del film dunque si basa su entrambe le copie, integrando il più breve frammento torinese alla copia di Roma, ove possibile segnalandone le lacune. Tra virgolette, invece, riportiamo i testi delle didascalie desunte dalla visione delle copie medesime.

La cornice della storia – che corrisponde alla prima parte intitolata *Una giornata di Francesca Bertini*[42] – racconta come l'attrice, da vera diva, si faccia desiderare sul *set* accumulando un notevole ritardo.

«Francesca Bertini veglia fino a tarda ora dedicandosi alla lettura ed allo studio; ecco perché al mattino ancora...», la mpd ritrae la donna mentre dorme nel proprio letto.

È svegliata dallo squillo del telefono. Afferra la cornetta da un apparecchio fuori quadro, posto sopra il comodino.

Risponde dapprima svogliatamente, poi il suo volto si distende mentre sembra rassicurare l'interlocutore, salvo rimettersi a dormire subito dopo aver riagganciato.

---

[39] Cfr. Bernardini, *Archivio del cinema italiano*, cit., p. 734.

[40] *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo della XXVIII edizione, Gemona del Friuli (Udine), La Cineteca del Friuli, 2009, pp. 173-174.

[41] Il restauro della copia torinese – che corrisponde all'"incubo" ed è lunga 144 m a fronte dei 179 m della copia romana – è basato su due positivi nitrato colorati di trenta e trentacinque metri, e da un positivo *safety* colorato di settantanove metri. Cfr. la scheda di restauro di *Mariute*, http://www.museocinema.it/muti_restaurati.php?id=164&l=it.

[42] Ove non segnalato diversamente, i titoli e le didascalie citati nel testo si riferiscono alla copia di *Mariute* conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma.

Intanto, nel teatro di posa della Caesar-Film di Roma, «I suoi compagni di lavoro l'attendono per cominciare l'esecuzione di una film». *Troupe*, attori e produttori sono ormai sconfortati. Tocca a Gustavo Serena, fare una seconda telefonata alla diva: «"– Pronto? Parlo con casa Bertini? Avvisate la signorina che l'aspettiamo." | "– La signorina sarà pronta fra 5 minuti."», questa volta è la cameriera a rispondere.

L'inquadratura successiva svela al pubblico che Bertini è ancora a letto, nel mentre è svegliata dalla cameriera che le porta la colazione a letto.

Un orologio segna le dieci del mattino.

Serena tenta di rincuorare i colleghi: «"La signorina Bertini fra 5 minuti sarà quì [sic]."», ma quest'ultima, terminata la colazione – rimanendo a letto –, decide che è giunta l'ora di leggere un po', sistema il cuscino dietro la schiena e apre un libro.

Serena telefona per la terza volta. Bertini nel frattempo si sta vestendo, ma con molta calma. Il teatro di posa è in subbuglio.

Un orologio a pendolo segna le dieci e trenta.

Bertini è ora seduta alla *petineuse*, definisce gli ultimi particolari, dalle unghie ai capelli.

Squilla il telefono, questa volta risponde di persona, facendosi una risata: «"- Pronti! Sì, parlate con la Bertini. Che volete? Ah! Sì! Vengo subito... fra 5 minuti sarò allo Stabilimento».

Alle undici Bertini non è ancora arrivata, tutti sbadigliano. Serena telefona nuovamente, la diva questa volta è davvero in viaggio. Giunge al teatro a bordo di una carrozza trainata da cavalli («L'arrivo della Diva»).

Con questo quadro termina la parte propedeutica del film caratterizzato dal registro della commedia brillante, primo esempio della versatilità interpretativa della "grande attrice".

Nella sequenza successiva la vediamo sul *set* («La signorina Francesca Bertini al lavoro.»), dove si gira un *mélo* in coppia con Livio Pavanelli.[43]

Si tratta di una monoinquadratura girata in totale, senza movimenti di macchina, della durata di quasi quattro minuti a 18 fotogrammi per secondo.

Il lungo piano sequenza è destinato a compendiare il caleidoscopio emozionale dell'interpretazione melodrammatica di Bertini. Un modo

[43] Potrebbe essere una scena appartenente a *Invidia*, *Accidia* o *Lussuria*, tre episodi della serie dedicata ai sette vizi capitali diretti dallo stesso Bencivenga, nonostante nella finzione si alluda a Serena quale regista, con protagonista la medesima coppia di attori. I film saranno distribuiti in sala nel 1919.

per regalare al pubblico i diversi gradi dello stile drammaturgico che l'ha resa celebre.

Tutto è mostrato in un susseguirsi indiavolato, mentre la coppia di attori agisce sotto lo sguardo di una mdp immobile.

L'azione mostra un tentativo di seduzione da parte della donna, così inizia il gioco delle parti con il *partner* che la accusa, probabilmente, di tradimento. Seguono la disperazione di entrambi, l'acme è raggiunto dal *cliché* di derivazione operistico-teatrale della di lei "morte in scena" (per quanto evocata da uno svenimento). Segue l'improvviso scambio dei ruoli, con Pavanelli seduto che si strugge roso dal dubbio, mentre Bertini, accortasi della possibile breccia, risorge e torna a dominare la scena. Con uno scatto felino gli afferra il braccio, parlandogli in ginocchio. I movimenti concitati di Bertini ora fanno sembrare la stola nera un paio d'ali: lo implora, piange portando la fronte sulla spalla dell'uomo che tenta un'ultima resistenza. Ma quando, affranta e rassegnata, la donna sta uscendo dalla stanza, Pavanelli la chiama a sé, infine si avvinghiano in un abbraccio appassionato e conciliatore.

Questo *tableau* rappresenta il secondo piano narrativo del film, il primo dichiaratamente metacinematografico, nel quale è esibita un'altra qualità del corpo divistico bertiniano.

Ritorno alla cornice narrativa, ovvero al piano di realtà iniziale, che per un cortocircuito nuovamente metalinguistico, è il *set*. Alla fine delle riprese, durate una pausa Bertini raggiunge i suoi colleghi, e con essi ascolta turbata (questo stato d'animo è sottolineato da un primissimo piano dell'attrice che si dispera, non propriamente riuscito anche secondo un detrattore d'epoca)[44] i racconti di un collega attore il quale, reduce del fronte, narra le violenze cui sono sottoposti i civili nel Nord-Est occupato. Il soldato mima gesti che rimandano a una inequivocabile violenza «...impressionando vivamente la squisita artista». Sopraffatta dalla commozione, Bertini si dilegua dal crocchio per rifugiarsi nel camerino dove si lascia andare al pianto. «...E quella sera la Diva non volle recarsi al teatro. Sentiva il cuore stretto come in una morsa».

[44] «Allora sullo schermo la faccia lacrimosa della Diva, ingigantita sino all'obbrobrio, mostra un'epidermide bagnata sì, ma sopra tutto muta» (Anonimo, *Epurazione necessaria*, in «La Vita Cinematografica», IX.19-20, 1918, p. 63).

Una volta rientrata a casa, non riesce a distogliere la mente dal racconto del soldato, fino a che, esausta, si addormenta.

Qui inizia la seconda parte intitolata *Mariute* e con essa comincia il terzo livello narrativo, il secondo squisitamente metacinematografico del film, ovvero l'incubo della diva che ha i tratti di una favola tragica.

«Nella notte, e durante un sonno agitato e convulso, e sotto l'impressione dello straziante racconto udito... Francesca Bertini rivisse le tragiche vicende...», così nel sogno Francesca diviene Mariute, contadina friulana madre di tre figli che attende il ritorno del marito, partito per il fronte. In rapida sequenza vediamo la donna, ritratta in abiti da contadina, che porta la foto del marito soldato ai figli e con loro iniziare a pregare: «Dio scacciate dalle nostre terre, il barbarico nemico» – dopo questa didascalia, inizia la copia torinese a colori –. Entra in scena il suocero di Mariute. Il vecchio pensa al figlio Giorgio al fronte (interpretato da Gustavo Serena) e per un istante lo si vede in divisa all'interno di un trinceramento – e con questo siamo al quarto piano narrativo del film –, poi l'anziano genitore bacia una lettera di Giorgio che vediamo, assieme alla sopraggiunta Mariute, in soggettiva. Nella lettera (riprodotta manoscritta) indirizzata alla moglie scrive:

> Mia dolce Mariute,
> Ricordati che i morti sul Carso e sull'Isonzo debbono essere vendicati.
> Ricordati che se noi non vinciamo, la guerra durerà chissà quanto tempo ancora.
> Ricordati che per vincere bisogna resistere e per resistere ci vuole fede, energia disciplina e denaro.
> Sottoscrivi adunque con le tue poche economie al Prestito Nazionale.
> Giorgio[45]

Mentre Mariute esce di casa per prendere l'acqua alla fonte, viene adocchiata da tre soldati austriaci, che dapprima la pedinano e che non appena la donna si trova nel mezzo di un bosco, la aggrediscono brutalmente. La mdp indugia su Mariute che tenta di divincolarsi dalla stretta dei tre uomini. I quali, infine, hanno la meglio e la portano lontano dalla fonte. Le immagini sono alternate ai ritratti del suocero e dei tre bambini che l'aspettano. Una dissolvenza in nero chiude l'inquadratura che mostra

[45] La "scritta di scena" non è presente nella copia romana.

Mariute portata via di peso dai tre soldati: dall'assolvenza emerge la diva che si dimena nel sonno.

Il suocero attende nervoso il ritorno della nuora, quand'ecco che Mariute rientra in casa, con i vestiti laceri e i capelli sciolti, è sconvolta. Il vecchio la fissa in volto e capisce, Mariute crolla a terra. Riavutasi racconta al suocero il delitto subito.

Il vecchio decide di vendicare l'onta, Mariute, temendo il peggio, tenta di dissuaderlo, senza riuscirci.

L'uomo impugna un fucile ed esce di casa - torniamo brevemente alla copia romana - in cerca dei tre violentatori. Li vediamo, in un totale, mentre bevono all'interno di un'abitazione. Il suocero spara attraverso una finestra colpendo un primo soldato, che cade a terra morto. Le immagini dell'esecuzione ora si alternano a quelle di Mariute che si stringe ai suoi figli, rievocando l'iconografia della Madonna della misericordia, nel frattempo il vecchio uccide anche gli altri due durante un tentativo di fuga dalla casa – da qui riprende la copia colorata torinese –. Seguono lunghi momenti di attesa la donna e i suoi tre figli. Il suocero torna in casa: «Vendicata».[46] Mariute e i tre bambini accorrono ad abbracciare il vecchio coraggioso [solo nella copia romana appare la didascalia: «L'impressione del sogno terribile e angoscioso, accende di viva fiamma d'amor patrio il cuore di Francesca Bertini»].[47]

La diva, svegliatasi in lacrime, quel giorno si recherà puntuale al lavoro, «...che in ora insolita, giunge fra i compagni d'arte attoniti».[48] I colleghi al vederla entrare nel teatro di posa si alzano in piedi – qui termina la copia restaurata nel 2015, e si ritorna alla copia romana – l'inquadratura restringe il campo e si vede la diva al centro della scena discorrere con i colleghi, così si chiude la copia superstite. Al termine, appaiono i quadri con la parola «Fine» e con il marchio della Caesar.

---

[46] Didascalia desunta dalla copia di *Mariute* restaurata e conservata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

[47] Rispetto alla favola-incubo, grazie allo studio effettuato da Vito Zagarrio sulla copia romana sappiamo che quella sola sequenza contiene ben sessantacinque inquadrature, un modo modernissimo di pensare il linguaggio cinematografico. A dispetto del primo tempo che scorre su un montaggio molto meno serrato o unico (se pensiamo alla monoinquadratura del mélo con Pavanelli), legato alla tradizione del Diva-film. Vito Zagarrio, *«Mariute», un metafilm del muto*, in «Immagine. Note di Storia del Cinema», II. 4, 1983, pp. 7-9.

[48] *Ibidem*.

Mariute – Mater Misericordiae

Il finale mancante è raccontato in «Film»:

> La dormiente si sveglia e la viva impressione del terribile sogno è tanta, che decide di farsi attiva e feconda propagandista de prestito nazionale della resistenza, e dopo aver facilmente convinto i compagni di lavoro a seguire il suo esempio, si reca all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni dove si sottoscrive per una cospicua somma. E i compagni la imitano.[49]

Secondo la testimonianza di Roberto Paolella[50] in prossimità dell'epilogo del film, Bertini si sarebbe rivolta direttamente al pubblico, invitandolo all'acquisto dei buoni dell'INA. Un *camera-look* che rievoca

[49] F.M., *Informazioni. Mariute*, in «Film», V.14, 1918, pp. 3 e 14.
[50] Aneddoto senza fonte riportato in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1918*, Roma / Torino, CSC / Nuova Eri, 1991, p. 141.

quello di Charlie Chaplin nel coevo *The Bond*,[51] ma che non è citato nelle (poche) recensioni d'epoca.

Di *Mariute* è evidente soprattutto la doppia natura propagandistica. Una parte del film è propaganda per Bertini (Barattolo e la Caesar-Film). L'altra è a favore del finanziamento bellico, ma contiene intatti tutti gli stilemi del Diva-film. Da un lato si va verso il modo di fare cinema accusato – come vedremo – di cinismo e superficialità, al limite di una *candid camera ante litteram* ma consapevole. Dall'altro *Mariute* sembra sposare le linee guida diffuse da «Film» per un nuovo cinema di propaganda efficace, *engagé*. Che, non a caso, ne pubblica una buona recensione.[52]

Tocca, invece, al citato articolo *Epurazione necessaria* criticare radicalmente *Mariute*. Innanzitutto per il mancato rinnovamento, male assoluto delle produzioni patrie: «o la cinematografia nostra si deciderà a rinnovarsi dalle fondamenta, a farla finita col dilettantismo ignorante e presuntuoso [...] o si prepari a cedere il campo a quelle nazioni che fanno del cinematografo con serietà d'intenti artistici ed etici».[53] Riecheggiano le «pellicole abiette» menzionate da «Film» qualche mese prima.

Così come è evidente la prossima conquista da parte del cinema americano: è un'altra guerra in atto contro l'ennesimo invasore, non meno sentita dal critico.

L'imputato principale è Giuseppe Barattolo, *patron* della Caesar, ma sotto accusa sono anche «le iperboli smaccate»[54] di una Bertini che «come di consueto, non sa immedesimarsi nel tipo da lei rappresentato».[55] Inizio di un percorso difficile della diva che culminerà con il ritiro dalle scene nel 1922.

Critiche pesanti che si assommano a brani coevi sarcastici riportati da «Il corriere della sera», che rincara la dose accusando la diva di esibire le proprie grazie anche nel momento più drammatico. Ossia quando Mariute rientra in casa dopo aver subito la violenza. L'anonimo critico arriva a scrivere, «per lo strazio, si sa, tra gli abiti a brandelli il mezzo metro quadrato di epidermide è più tempestivo che mai».[56]

---

[51] Charles Chaplin, *The Bond*, USA, Charles Chaplin Productions, Liberty Loan Committee, 1918.
[52] F.M., *Informazioni. Mariute*, cit.
[53] Anonimo, *Epurazione necessaria*, cit., p. 63.
[54] *Ibidem*.
[55] *Ibidem*.
[56] Critica a *Mariute* tratta da «Il corriere della sera» e citata nell'articolo, *Ibidem*.

Una critica che rivela come un registro drammatico, una volta cambiato il punto di vista possa diventare altro, non necessariamente apprezzato da un pubblico da qui in avanti sempre più stanco di occhi bistrati che roteano a favore della sclera e citazioni di estasi berniniane iterate sino all'inverosimile.

1969. La Bertini rievoca la Grande Guerra

Nell'autobiografia *Il resto non conta*, la diva offre spazio a un ricordo vivido e terribile di quell'epoca. In particolare, rievoca un incontro avvenuto presso un ospedale militare, che la ossessiona.

Riguarda un soldato mutilato, che descrive come «un tronco umano, un misero avanzo, una tribolazione umana. Non rimaneva che il volto»,[57] immagine che pare anticipare di un paio d'anni quel che vedremo in *Johnny Got His Gun*.[58] Invece su *Mariute*, e l'esperienza legata alla causa bellica, scrive soltanto: «breve storia patriottica di propaganda eseguita per conto di Donna Ida Orlando»,[59] moglie del primo ministro in carica. Nulla di più. Ma qualche pagina dopo, Bertini pare alludere al citato *Epurazione necessaria*, riferendosi a un articolo omologo pubblicato nello stesso anno sul «Giornale d'Italia». È un'accusa contro il potere assoluto di Giuseppe Barattolo, «un articolo [che] suscitò ampi commenti. Vi si parlava di Francesca Bertini e dell'industria cinematografica italiana».[60] Ovviamente, non se ne parlava bene.

Così, tra il 1918 e i primi anni Venti la figura di Bertini si appanna sempre più, con critiche che divengono impietose. All'estero i suoi film non sono più richiesti come qualche anno prima, ed è oramai conclamato come il primo conflitto mondiale colpisca a morte anche il sistema cinematografico italiano. Sistema che entra rapidamente in crisi, e con esso anche il mito di Francesca Bertini. D'altronde il soldato Nicotra Rosario, col suo gesto, seppure inconsapevolmente, aveva già indicato

---

[57] Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969, p. 110.
[58] Dalton Trumbo, *Johnny Got His Gun* (*E Johnny prese il fucile*), Usa, World Entertainment, 1971. La prima traduzione del romanzo omonimo – pubblicato in patria da Trumbo nel 1939 –, appare in Italia a partire dal 1949, edito da Bompiani.
[59] Bertini, *Il resto non conta*, cit., p. 343.
[60] *Ibidem*, p. 136.

l'epilogo, abbandonando l'immagine divistica di Francesca Bertini tra le macerie della guerra.

Denis LOTTI
Università di Padova
denis.lotti@unipd.it