

Corinne Pontillo

Pagine di performance: la recitazione di Elsa de' Giorgi nei testi letterari dell'attrice-scrittrice*

All'interno di una serie di opere narrative, Elsa de' Giorgi propone una riflessione sulla sua esperienza attoriale cinematografica e, integrandone i nuclei tematici con la tessitura diegetica, tende così a mettere in discussione un'immagine divistica – costruita, ad esempio, sulla scorta dei film in costume della fine degli anni Trenta – nella quale l'artista, già a partire dagli anni Cinquanta, mostra di non riconoscersi fino in fondo. L'atto della recitazione, insieme ad alcune componenti della 'grammatica' stessa della performance così come sono state teorizzate e sintetizzate da Dyer in «espressione del volto; voce, gesti [...]; postura [...]; movimenti del corpo», entrano dunque a far parte delle architetture narratologiche, generando produzioni di senso e livelli interpretativi che si completano solo in forza di uno sguardo aperto alla visualità e a una connaturata dimensione performativa, ma che trovano nella letteratura la loro ragione d'essere. A partire da tali premesse, il contributo intende tracciare, sulla base di una lettura condotta 'between media', un'analisi delle prove narrative dell'attrice-scrittrice che presentano, nei riferimenti al cinema, una spiccata matrice metatestuale – in particolare i *Coetanei* (1955), ma anche il romanzo *Storia di una donna bella* (1970) e l'opera più matura *Ho visto partire il tuo treno* (1992) – e, parallelamente, un'indagine sui film citati e reinterpretati dalla voce narrante, ovvero da una soggettività che viene ogni volta rielaborata ed espressa attraverso la scrittura finzionale o la prosa autobiografica.

*Within a series of narrative works, Elsa de' Giorgi proposes a focus on her cinematographic acting experience. With an integration between themes related to performance and diegetic dimension, the author tends to question a star image in which she seems not to fully recognize herself. Acting – together with some components of the 'grammar' of the performance as they have been theorized by Dyer in «facial expression; voice, gestures [...]; posture [...]; body movements» – become therefore part of the narration, generating meanings and interpretative levels open to visuality and to a performative dimension, but still related to literature. Starting from this premises, on the basis of a reading developed 'between media', the contribution will focus on the actress-writer's narrative works that present movie references and a metatextual component: in particular *I coetanei* (1955), but also the novel *Storia di una donna bella* (1970) and the more mature work *Ho visto partire il tuo treno* (1992). In parallel, it proposes an observation of the movies mentioned and reinterpreted by narrator, namely by a subjectivity that is re-elaborate and expressed through fictional or autobiographical writing.*

1. *L'alba di una stella*

Se si volessero individuare nella storia del cinema italiano dei periodi in cui i mutamenti in campo produttivo, divistico, estetico subiscono un'accelerazione, è noto come gli anni Trenta si collochino tra i momenti di snodo più intensi. Mosso

*Questo saggio è stato concepito nell'ambito del Progetto di ricerca PRIN 2017 Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing || D.A.M.A. | Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono || D.A.M.A.

dall'ambizione di riuscire a competere con l'industria cinematografica internazionale – e, velleitariamente, con quella hollywoodiana in particolare – il regime fascista si dota nel corso del decennio di una serie di istituzioni che hanno l'obiettivo di ampliare e di consolidare la base tecnica, logistica e formativa della macchina del cinema. Dalla nascita, nel 1934, della Direzione Generale per la Cinematografia fino alla fondazione, tre anni dopo, di Cinecittà, passando per l'apertura del Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1935, il cinema degli anni Trenta imbocca la strada dell'autarchia e si prepara a un giro di vite che colpisce le produzioni straniere. Il Regio decreto legge del 4 settembre 1938, infatti, che introduce il «Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'estero», spinge i produttori americani a ritirarsi dal mercato e incoraggia la creazione di un sistema divistico nazionale.¹ Quello che si sviluppa in Italia negli anni a ridosso della Seconda guerra mondiale è uno *star system* di portata modesta rispetto al firmamento delle stelle statunitensi – tant'è vero che non riuscirà mai a soppiantarne totalmente la forza seduttiva esercitata sull'immaginario pubblico² – ma presenta degli aspetti di indubbio interesse e peculiari di una stagione che si scopre attraversata da tensioni e contraddizioni, da una compattezza minore di quanto non lasci presumere uno sguardo di superficie alle pellicole prodotte sotto l'occhio vigile dello Stato.³

È in tale contesto che si situa la parabola artistica di Elsa de' Giorgi, il cui esordio viene ricordato dalla stessa attrice nel 1974 in occasione di una intervista condotta da Francesco Savio:

Ho vinto un concorso di fotogenia, come allora si chiamavano i concorsi di bellezza dato il moralismo che Mussolini imponeva. L'ho vinto perché a mia insaputa il mio fotografo aveva mandato delle fotografie alla Cines. Ho vinto il primo premio, e le concorrenti erano molte di più di quante oggi ve ne sono per Miss Italia. Questo primo premio comportava un provino della Cines.

¹ Per un approfondimento sul cinema del ventennio cfr. almeno Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975. Tra i contributi più recenti, si rinvia a Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. La "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010. Per un affondo relativo alla storia di Cinecittà cfr. Franco Mariotti (a cura di), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989. Le vicende*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, vol. I, 1990.

² Sulla persistenza negli anni Trenta del mito hollywoodiano cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 261; Maria Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Roma, Viella, 2016, pp. 25-56.

³ Come ha spiegato Gian Piero Brunetta in riferimento ai 'telefoni bianchi', notoriamente tra i generi più rappresentativi del cinema di regime, «grazie alla possibilità di analizzare con uno sguardo distante questo insieme in buona parte finalmente e facilmente visibile, questo tipo di produzione ci appare come fonte privilegiata per misurare la temperatura dei desideri, delle aspirazioni, dei sogni, dell'italiano medio e piccolo-borghese che non desidera affatto seguire gli eserciti di Mussolini e Hitler in marcia verso la conquista del mondo. Vestiti, canzoni, arredi, comportamenti, rituali ci parlano di una realtà dell'immaginazione collettiva più reale del reale [...]. Un'Italia povera, a economia prevalentemente agricola, [...] desidera coprirsi di banconote o di debiti, sogna gli abiti da sera, le pellicce e i velluti che le protagoniste di decine e decine di film cambiano in continuazione. Milioni di spettatori esplorano e accarezzano con gli occhi i corpi, gli abiti, le pellicce, gli ambienti dove vivono le protagoniste dei film di Camerini, Mattoli, Neufeld, Bonnard, D'Errico, Gallone e Mastrocinque» (G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 244).

Non potevo recarmi a Roma per il provino, ma è dovuto invece venire a Firenze l'operatore. Il caso ha voluto che fosse lo stesso operatore con il quale ho fatto il primo film [...].⁴

A segnare il percorso divistico di de' Giorgi sarà proprio la pellicola con la quale l'artista debutta sulla scena cinematografica italiana, per altro come protagonista. Si tratta del film *T'amerò sempre* di Mario Camerini e il ruolo assegnato all'attrice è quello di un'orfana sedotta e abbandonata da un giovane conte. In conformità con la dimensione morale sottesa all'intreccio, l'infelice maternità della ragazza trova poi un riscatto nell'amore del contabile del negozio presso cui lavora per mantenersi, che le chiederà, corrisposto, di sposarlo. Da quel momento in poi, e con notevole costanza per circa un decennio, de' Giorgi sperimenta con la sua attività attoriale diversi generi tipici del cinema di regime – si pensi, ad esempio, alla linea riconducibile ai 'telefoni bianchi' (*L'impiegata di papà* di Alessandro Blasetti, 1933), al filone dialettale (*L'eredità dello zio buonanima* di Amleto Palermi, 1934), oppure ancora ai film storici come *La sposa dei re* (Duilio Coletti, 1938) o in costume (*Il fornaretto di Venezia* di Duilio Coletti, 1939) – e si ritaglia una posizione non secondaria nello *stardom system* del ventennio, costellato dai nomi di dive come Isa Miranda, Assia Noris, Luisa Ferida, Maria Denis, Doris Duranti, Alida Valli. La stereotipia dei ruoli interpretati dall'attrice fino agli anni Quaranta, periodo in cui si allontana progressivamente dal cinema per intraprendere una più soddisfacente carriera teatrale,⁵ contribuisce alla costruzione di un'immagine divistica che tende a cristallizzarsi intorno al candore ingenuo dei personaggi incarnati sullo schermo. Come conferma la stessa de' Giorgi in un articolo pubblicato nel 1967 nell'edizione pomeridiana della «Stampa», recuperando l'esperienza di recitazione in *T'amerò sempre* come punto di avvio, «da allora – ricorda sorridente – il mio viso all'acqua e sapone fece di me l'ingenua del cinema italiano: per esigenze di copione sono stata sovente insidiata da bellimbusti senza scrupoli, ho versato fiumi di lacrime sulla mia innocenza tradita e ho finito quasi sempre con lo sposare per gratitudine chi mi perdonava le colpe commesse...».⁶ Alle testimonianze dell'attrice – che a Francesco Savio dirà di Camerini che «la cosa che l'aveva colpito [di lei] era una reale ingenuità della sua faccia, che allora era veramente toccante» – fa eco la rassegna stampa dei primi anni Quaranta. Un accenno in questa direzione dimostra come l'idea di un'immagine divistica strettamente connessa all'innocenza, a un volto puro e marmoreo fosse già radicata nelle riviste specializzate dell'epoca. «L'ho incontrata

⁴ Le parole di Elsa de' Giorgi sono ricavate dal testo di F. Savio, *Cinecittà anni Trenta* [1979], a cura di Adriano Aprà, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Bulzoni, 2021, p. 278.

⁵ Sarà la stessa de' Giorgi a dichiarare che la serie di film in costume inaugurata con *Il fornaretto di Venezia* non le «dava alcuna soddisfazione, anche se aveva in seno i germi di quella ironia o di quella distruzione, di quella critica verso il fascismo, che, a torto, non viene ricordata» (cfr. F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 278). Le parole di de' Giorgi trovano riscontro in una affermazione simile rinvenibile in un'intervista del 1946 pubblicata sul periodico «Star»: «“Con questo viene a dirmi che il cinema l'ha delusa?”. “No, non delusa, ma insoddisfatta”» (cfr. Zoe Mori, *Elsa de' Giorgi non è una donna snob*, in «Star. Settimanale di cinema e altri spettacoli», III (1946), n. 1, p. 5).

⁶ Il ricordo di Elsa de' Giorgi è contenuto nel pezzo di Francesco Campo, *Elsa de' Giorgi: da ingenua a scrittrice sofisticata*, in «Stampa Sera», 11-12 dicembre 1967.

l'altro giorno in piazza di Spagna», proclama Daniele D'Anza nel 1943 dalle colonne di «Cine Magazzino» riferendosi a de' Giorgi, «ma il posto migliore per trovarla è la fiera delle ingenue. Non la conoscete? [...] Lì vi è il raduno delle dive e delle divette eternamente sorridenti, lo sguardo incantato, il nasino preferibilmente rivolto in su, gli occhioni – per lo più cerulei – spalancati per la meraviglia, le labbra sovrapposte per un ipotetico broncio, le sopracciglia inarcate, le mossucce tutta grazia e vaporosità».⁷ Ancora prima di quello che sembra un sintetico, e sardonico, manuale della postura performativa delle dive del ventennio, un intervento del 1941 apparso nella rivista «Film», nel mostrare addirittura segni di insofferenza nei confronti dell'ingenuità espressa dall'attrice sullo schermo, ne riconosce lo spessore artistico: «Adesso è la volta di Elsa de' Giorgi», afferma l'autore dell'articolo, «di quella sua attenta recitazione che vorrei, finalmente, libera, vibrata, umana. Diamole una parte, o registi: una parte di donna, non di bambola; maritiamola, finalmente: e non con un fratello spirituale».⁸

Ma de' Giorgi non è stata soltanto un'attrice. Con una produzione letteraria che, allo stato attuale degli studi, prende l'abbrivio nel 1950 con la pubblicazione del saggio *Shakespeare e l'attore*, la diva si cimenta nella stesura di romanzi, poesie, testi autobiografici e teorici, e si guadagna a pieno titolo anche la definizione di scrittrice. Tenendo conto del fatto che l'autrice interviene in prima persona a reinterpretare in chiave narrativa il suo lavoro attoriale, il contributo, dunque, non mira soltanto a rilevare la componente metatestuale e lo slancio transmediale delle opere letterarie di de' Giorgi, ma si pone anche l'obiettivo di osservare i contrappunti fra l'immagine divistica dell'attrice così come emerge dai film – in particolare quelli citati nei *Coetanei* (1955) – e la maniera in cui tale immagine pubblica viene ripresa e discussa in alcuni dei suoi testi letterari, proponendo talvolta significativi sconfinamenti nel territorio della performance.

2. «La consueta tenera colomba»

Una prospettiva basata sulle interazioni tra l'attività attoriale e le opere narrative di Elsa de' Giorgi trova nei *Coetanei* una fonte fertile di spunti interpretativi. *Memoir* romanizzato sulla Seconda guerra mondiale e sugli anni immediatamente successivi alla Resistenza, la prosa autobiografica del testo del 1955 si mostra geneticamente 'compromessa' con una dimensione performativa che, a più livelli, informa di sé la diegesi. Attraverso un racconto in prima persona,⁹ infatti, nonché mediante la

⁷ Daniele D'Anza, *Incontri*, in «Cine Magazzino», 14 gennaio 1943.

⁸ Tabarrino [Eugenio Ferdinando Palmieri], *Elsa de' Giorgi un'altra ingenua*, in «Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio», IV (1941), n. 10, p. 3. Per una panoramica generale sull'immagine divistica delle attrici del ventennio cfr. Massimo Scaglione, *Le Dive del Ventennio. Ingenue, maliziose, fatali o popolane ma soprattutto... italiane*, Torino, Lindau, 2003.

⁹ Occorre isolare dal resto della narrazione i capitoli della seconda parte dei *Coetanei*, ambientati in Toscana, in cui si racconta in terza persona delle vicende del partigiano Sandrino, proiezione letteraria di colui che nel 1948 diviene il

focalizzazione interna che caratterizza la prima parte del testo, gli eventi storici che si accompagnano all'azione dei personaggi vengono narrati dal punto di vista di un'attrice, da un *alter ego* letterario forgiato dalla penna di un'autrice che attraverso la scrittura prova a intraprendere un percorso di progressiva acquisizione di una consapevolezza attoriale e, in maniera strettamente connessa, anche autoriale. Prima di passare alla lettura dei richiami diretti ai film che vedono coinvolta la protagonista nel periodo di ambientazione dei *Coetanei*, si rende necessario almeno un accenno a due episodi che, ripercorsi da uno sguardo situato dietro le quinte di Cinecittà, si prestano ad offrire una contronarrazione della componente performativa che pure ha caratterizzato, seppur con esiti in massima parte provinciali e grossolani, la propaganda fascista. Rientrano in questa cornice i brani in cui gli attori con indosso gli abiti di scena, ascoltando alla radio il discorso di Mussolini a Piazza Venezia, apprendono la notizia dell'imminente entrata in guerra dell'Italia. Lo sgomento seguito a quella dichiarazione viene così commentato dalla voce narrante:

Nessuno parlò, nessuno si mosse per alcuni eterni minuti. La radio, sempre così sollecita a trasmettere le reazioni della folla, non poté stavolta che registrare il vasto silenzio che saliva anche di là, da piazza Venezia, da quel mare di uomini che pure erano stati scelti, convocati, trasportati là solo perché applaudissero. Anch'essi tacevano, a piazza Venezia, come questi uomini mascherati di Cinecittà. S'erano dimenticati della loro maschera, quelli di piazza Venezia, come gli altri qui a Cinecittà non si ricordavano delle loro vesti, ma si sentivano soltanto uomini scaraventati nell'ignoto, senza più alcun diritto se non l'obbedire a quella voce nota e temuta, che si era taciuta subito dopo aver deciso del loro destino.¹⁰

Sull'inversione dei ruoli tra gli attori rimasti a Cinecittà e gli operatori degli stabilimenti cinematografici di Roma, trasportati in piazza con il compito di sostenere l'indirizzo politico del regime, nonché sulla 'eccentricità' del punto di vista di de' Giorgi sui fatti narrati, si è soffermata ampiamente Maria Rizzarelli in un recente intervento che aiuta anche a chiarire la natura ibrida dell'io narrante nelle scritture del sé delle attrici, ontologicamente sospeso tra persona e personaggio, verità e un doppio ordine di finzione, cinematografica e letteraria.¹¹ Focalizzando l'attenzione sulla denuncia della retorica della propaganda di cui si fanno carico i passi citati, inoltre, si nota che un'analoga funzione di accusa riveste il racconto delle visite delle dive agli ospedali militari, affidato all'ottavo capitolo della prima parte dei *Coetanei*.

marito di de' Giorgi, Sandro Contini Bonacossi. Si ritiene che l'alternanza di voci che connota la seconda sezione dell'opera non sia casuale e possa essere studiata anche dalla possibile specola rappresentata dal rapporto tra *I coetanei* e il canone della letteratura resistenziale.

¹⁰ Elsa de' Giorgi, *I coetanei* [1955], Milano, Feltrinelli, 2019, p. 41. Le successive citazioni verranno tratte da questa edizione e d'ora in poi indicate nel testo con la sigla CO.

¹¹ Cfr. Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divografie"*, in «Cahiers d'études italiennes», (2021), n. 32, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divografie"* (openedition.org) [ultimo accesso 14 luglio 2021]. Un approfondimento in questa direzione è stato proposto da Rizzarelli in occasione dell'VIII Congresso online SIS (Società Italiana delle Storie), dal titolo *La storia di genere. Percorsi intrecci prospettive* (9-12 giugno 2021), nella relazione *La recita del potere e la resistenza del cinema ne "I coetanei" di Elsa de' Giorgi*.

La consuetudine nel concedersi agli obiettivi fotografici e alla realizzazione di cinegiornali documentari al fianco dei feriti di guerra va ricondotta a un orizzonte divistico le cui coordinate risiedono non nelle stravaganze, negli stili di vita eccentrici che nutrono lo *star system* americano, bensì nella connotazione ‘domestica’ che caratterizza in quegli anni il panorama divistico italiano, teso ad esaltare l’‘italianità’ delle divine del grande schermo. Come ha spiegato Stephen Gundle in relazione al cinema degli anni Trenta, «Italian stars were assumed to conform to the tastes, social norms and aesthetic values of their society. This theme, which found authoritative support as Fascism strengthened its racial ideas, was taken up repeatedly through the decade».¹² La dimensione familiare dell’immagine veicolata dal contesto divistico del ventennio, così come lo scopo sostanzialmente educativo perseguito dal governo, si accentuano ancora di più quando i cittadini sono chiamati a confrontarsi con le difficoltà e le restrizioni dovute al conflitto bellico. Nelle riflessioni, ancora una volta, di Gundle, «as domestic conditions grew more difficult and shortages impacted on everyday life, the pressure on stars to set an example of modesty, which was often branded as an appropriately Italian way of being, increased. The pride in simplicity entailed an expectation that actors should embody a social ethos of sacrifice».¹³

Se, da una parte, i dati appena riportati costituiscono il quadro storico di riferimento del racconto della visita «a un ospedale fuori mano» (CO, pp. 72-73) di cui si legge nei *Coetanei*, dall’altra, l’opera autobiografica di de’ Giorgi testimonia di una spiccata istanza di ribellione. Di fronte a un dispiego di riflettori e a indicazioni di regia diversi dalle altre volte, nel momento in cui la protagonista si accorge che «non si trattava della solita ripresa anonima del documentario, già inopportuna e insultante per i feriti, ma di un filmetto di propaganda bello e buono con attrici e registi» (CO, p. 73), per di più in presenza di feriti gravi, decide di andare ad esprimere le sue più schiette rimostranze direttamente al ministro Pavolini, il quale da quel giorno, secondo la rievocazione proposta nei *Coetanei*, interrompe le visite delle dive agli ospedali militari.

Al di là del merito forse eccessivo che l’autrice si autoattribuisce nella sospensione di quella discutibile prassi, di primario interesse si rivela all’interno del testo il recupero di un universo cinematografico e di un intero *milieu* storico e sociale in una chiave inedita, e palesemente critica, rispetto all’informazione ufficiale. Lo stesso avviene in tutti quei passaggi in cui l’autrice rivive, sul filo della finzione letteraria, le riprese dei film nei quali ha recitato nel corso degli anni Quaranta. In ordine cronologico, la prima pellicola che fa la sua apparizione tra le pagine dei *Coetanei* è *La maschera di Cesare Borgia* (1941) di Duilio Coletti. Il commento relativo alla preparazione di una scena del film si unisce, nel quinto capitolo di questa prima parte dell’opera,

¹² Stephen Gundle, *Mussolini’s Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy* [2013], New York-Oxford, Berghahn, 2016, Part I, Fascism, Cinema and Stardom; Cap. 2, The Creation of a Star System; Par. 5, The Workings of Star Culture, Kindle edition.

¹³ Ivi, cap. 3, Stars and Commercial Culture; Par. 5, Autarky and Modesty, Kindle edition.

all'inquietudine causata dalla notizia della morte di Italo Balbo, e proietta sull'immagine divistica della narratrice una visione tutt'altro che pacificata: «A Cinecittà lo si seppe mentre stavamo girando con Valenti una scena di selvaggio tentato possesso da parte di Cesare Borgia su me, che impersonavo la consueta tenera colomba fra le grinfie del Nibbio», enuncia la protagonista, «il suo viso era nascosto da una maschera che doveva seppellire la turpitudine del male che lo piagava. La scena era stupida, difficile, e io ero stanca e distratta: c'era una maledetta carrellata che non andava mai bene e, ogni volta, toccava ripetere la scena [...]. Intanto giacevo a terra, fra le braccia di Osvaldo, investita dal raggio infuocato dei riflettori» (CO, p. 55). Il giudizio severo sul film, ravvisabile nella rapida descrizione della sequenza, cede il passo nelle righe successive a un sintomatico distacco dalla materia narrata, sintetizzato anche da una successione quasi ironica di frasi nominali:

Io spalancai gli occhi in una terrorizzata meraviglia, tentai di divincolarmi dalle braccia di Osvaldo che mi ghermivano scoprendomi una spalla e quando fui ben certa che la macchina era giunta al punto convenuto, mi alzai fino a inginocchiarmi, difendendomi sempre meglio dall'abbraccio del bieco potente: ma ecco, ora la maschera del Borgia cadeva: coperto di orride piaghe ne appariva il viso. Lungo sguardo di terrore, urlo acutissimo, indi ricadevo svenuta. La candida biondezza dell'eroina allungata per terra si offriva ora intera alla macchina da presa e doveva creare una così intensa impressione di purezza da costringere quel satanasso butterato di Cesare Borgia a ritirarsi, abbandonandola, dopo averla guardata a lungo, là, sola, svenuta e intatta (CO, p. 56).¹⁴

Da una lettura dei *Coetanei* effettuata in controluce con la visione della *Maschera di Cesare Borgia* ci si accorge che nella pellicola non è presente una scena in cui il protagonista attenti all'incolumità di Ginevra Dianora, il personaggio femminile interpretato da Elsa de' Giorgi; l'urlo e lo svenimento dell'attrice alludono probabilmente al frammento del film in cui Dianora, in cambio della liberazione di Jacopo Bentivoglio, suo innamorato e rivale del protagonista, dichiara di piegare il suo volere alla profferta di Borgia poco prima che questi, voltandosi verso di lei, le mostri il viso piagato [Figure 1-2]. Tuttavia, la descrizione proposta nei *Coetanei* risulta particolarmente efficace ai fini dell'espressione di un punto di vista altro, disallineato e restio ad adeguarsi ai toni propagandistici delle recensioni coeve alla produzione di Coletti e della stampa legata al regime. Se in un articolo apparso sulla rivista «Film» de' Giorgi «è la deliziosa ragazza che faceva gola a Cesare Borgia»¹⁵ e, in un intervento pubblicato sul «Corriere della Sera», «il contributo di Osvaldo Valenti giova molto alla pellicola» per la sua capacità di «disciplinare sé e la sua foga

¹⁴ Si noti che in occasione del colloquio con Francesco Savio, discostandosi parzialmente dalla valutazione del personaggio interpretato da Osvaldo Valenti tracciata nei *Coetanei*, de' Giorgi metterà in evidenza la fragilità del Borgia – convintosi infine a concedere la grazia ai due amanti – e i tiepidi segnali antifascisti di un film in cui «il potente veniva messo in ridicolo, dove Cesare Borgia faceva cattiva figura, dove la fanciulla sposava il buono perché il buono, modesto e sottomesso dai potenti, finiva per avere le sole virtù che valevano» (cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 286).

¹⁵ Vice [Antonio Pietrangeli], *Giorni a Roma*, in «Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio», XIX (1941), n. 40, p. 5.

con accortezza»,¹⁶ l'autrice pone al contrario l'accento sulla 'stupidità', sulle cadenze stereotipe che serpeggiano nelle scelte tecniche e performative e nella vicenda rappresentata nel film.

Fermo restando il rilievo critico che i brani menzionati possono assumere nell'ambito di un dialogo, di matrice metatestuale e transmediale, tra la narrazione e il piano della performance, occorre sottolineare come, a livello quantitativo e nell'economia complessiva del testo, i riferimenti diretti alle opere cinematografiche non rappresentino che una parte poco cospicua del racconto. I rimandi tematici ad altri film interpretati da de' Giorgi come *La locandiera* (1944) di Luigi Chiarini e *Il tiranno di Padova* (1946) di Max Neufeld non si amalgamano alla diegesi se non per mezzo di sbrigativi accenni. «Io vi apparivo cosparsa di nei, di vezzi, di cipria, di pizzi, saltellante e maliziosa», si precisa in riferimento alla prima pellicola (CO, p. 130); «da alcuni mesi avevo lasciato Roma [...] e lavoravo a Venezia intorno a un interminabile film tronfio e inutile» (CO, p. 265), dichiara la voce narrante alle porte del referendum del 1946, liquidando la lavorazione del *Tiranno di Padova* – realizzato negli stabilimenti Scalera Film, trasferitisi durante la Repubblica di Salò nella città lagunare – senza citarne nemmeno il titolo. Alla luce dell'attenzione che de' Giorgi riserva alla sua carriera attoriale pure in opere successive, anche questo aspetto diventa significativo e meritevole di essere esplorato proprio attraverso il confronto con altri testi autobiografici dell'autrice.

3. Divagrazia plurale

Tra le opere di Elsa de' Giorgi in cui i segni performativi dialogano con la pagina letteraria, il romanzo autobiografico *Storia di una donna bella* può essere considerato un forziere di temi, motivi, rievocazioni legate all'arte attoriale dell'autrice. Pubblicato nel 1970, e con una stesura risalente alla fine degli anni Cinquanta, il testo contiene non poche occorrenze relative a ciò che Dyer ha individuato come elementi costitutivi della sintassi della performance, tra cui «espressione del volto; voce, gesti [...]; postura [...]; movimenti del corpo».¹⁷ «Uno sbarrare d'occhi, per renderli grandi e lucenti fino alle lacrime; l'alzata di un sopracciglio per esprimere meraviglia e felicità. Aggrottarle nelle espressioni dolorose, deglutire prima di parlare per dare il senso della commozione» sono solo alcuni degli «effetti più nitidi della verità»¹⁸ che hanno dato forma al bagaglio formativo della protagonista, Elena, una diva del cinema degli anni Trenta che subito dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale – in evidente assonanza con la carriera dell'autrice la quale, come già in parte anticipato, agli albori degli anni Quaranta esordisce a teatro al fianco di Renzo Ricci

¹⁶ Anonimo, *La maschera di Cesare Borgia – Sotto la maschera*, in «Corriere della Sera», 25-26 settembre 1941.

¹⁷ Richard Dyer, *Star* [1979], trad. it. di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Torino, kaplan, 2009, p. 163.

¹⁸ Elsa de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, p. 13. Le citazioni tratte dal romanzo verranno d'ora in poi indicate nel testo con la sigla SDB.

– decide di dedicarsi alla recitazione teatrale. Un *close reading*, puntuale ed esauriente, può restituire la ricchezza ermeneutica di un’opera in cui densi ed eloquenti sono i richiami anche alla continuità tra persona e personaggio, a una coscienza della protagonista del suo essere diva maturata in seno all’assidua frequentazione dei set cinematografici. In questa sede, tuttavia, ci si soffermerà prevalentemente sugli scarti di senso generati dalla differenza proposta nel romanzo tra la performance attoriale sul grande schermo e lo stile recitativo richiesto dal palcoscenico.

In contrasto con la maniera in cui il corpo dell’attore viene ‘scomposto’, «alla stregua di un oggetto smontabile» (SDB, p. 12), dalla macchina da presa e dai tecnici del cinema nelle fasi di lavorazione del film successive allo *shooting*, Elena, al cospetto delle scene teatrali, si ritrova a sperimentare una tecnica recitativa che non pone nessuna mediazione tra la presenza fisica dell’attore e il pubblico. Se l’impatto con il cinema ha provocato in lei uno sbigottimento dovuto alla «scomposizione tecnica della più piccola scena, quella della stessa anatomia della sua persona nel ritrarla, al frazionamento del racconto e del personaggio» (SDB, pp. 32-33), il palco teatrale la induce a fare «rigorosamente» i conti con «la coscienza dei propri mezzi espressivi» (SDB, p. 113). Nella solitudine della ribalta, il severo *training* attoriale di Elena si concentra, non a caso, sulle tecniche di emissione della voce; ed è con quella «nuda voce» che la protagonista deve da quel momento in poi «farsi intendere in un silenzio che non è quello artificiale del “si gira”, ottenuto dal colpo di ciak, dove il valore dei gesti si feticizza nello specchio del cinema. No. Il Teatro è parlare e tacere, in una unica azione dialettica, inscindibile, biologica» (SDB, p. 114). La centralità della voce dell’attrice rappresenta per altro una costante tematica nelle prose autobiografiche di de’ Giorgi, compresa la pubblicazione del 1992 *Ho visto partire il tuo treno*, dove l’autrice – in un’alternanza di digressioni che si intrecciano al nucleo diegetico portante costituito dalla ricostruzione del colloquio professionale e sentimentale con Italo Calvino – riflette anche sulle ragioni della propria scrittura, concepita, con lucida dichiarazione d’intenti, come «uno dei *suoi* modi d’azione». ¹⁹ Sul fronte teorico, le pagine di *Storia di una donna bella* a cui si è accennato risuonano nel paragone con le argomentazioni di Morin elaborate nel suo studio sulla nascita della star. Nelle parole dello studioso, «l’attore cinematografico viene costantemente diretto nelle varie scene disperse e frammentarie che gira: segue i segni in gesso dell’operatore, imposta la sua voce secondo le istruzioni del tecnico del suono, mima i gesti del regista. Questa disciplina rende automi». ²⁰ La visione avanzata da Morin di un automatismo, di una disgregazione del corpo dell’attore cinematografico al vaglio della cinepresa e delle tecniche di montaggio delle scene dà l’idea di quella «coscienza dei mezzi espressivi» su cui insiste, nel romanzo del 1970, la figura di Elena nelle sembianze di un ulteriore doppio letterario di de’ Giorgi. Da questo punto di vista, se si prova a mettere in relazione il linguaggio letterario con il

¹⁹ Elsa de’ Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 142.

²⁰ Edgar Morin, *Le Star* [1972], trad. it. di Tina Guiducci, Milano, Olivares, 1995, p. 130.

contesto extradiegetico, si osserva come il rapporto tra l'arte recitativa cinematografica e quella teatrale possa essere interpretato sulla base di una analogia con la dinamica che lega l'immagine divistica dell'attrice alla sua scrittura. Alla stregua del teatro, che offre all'artista l'opportunità di una affermazione attoriale intimamente correlata all'esercizio intorno alla tecnica recitativa, allo stesso modo la letteratura corrobora l'affermazione di una soggettività e la creazione di uno spazio di *agency* indipendente rispetto a una immagine precostituita di star persona.

L'espressione di una dimensione autoriale diviene tanto più incisiva, per altro, quanto più si pensa all'ampia diacronia che caratterizza le scritture di de' Giorgi, distribuite lungo un arco cronologico che, come già accennato, dalle soglie degli anni Cinquanta arriva fino al 1997, data della morte dell'artista, e si articola in una serie di generi letterari dalle tematiche e dagli esiti eterogenei. Hanno il valore di un consuntivo, secondo l'ottica appena tracciata, le parole di de' Giorgi riportate in un articolo del 1992 edito su «La Stampa»: «Per tutta la mia vita l'ambizione massima è stata quella di conquistare l'intelligenza», confessa l'attrice, «tutta la mia seduzione l'ho esercitata per essere riconosciuta come persona pensante».²¹

A questo punto del ragionamento, si rende necessario specificare che una lettura dell'itinerario divistico dell'attrice come lineare processo di rifiuto o di rovesciamento, in virtù del lavoro sulle scene teatrali e della produzione letteraria, dell'immagine pubblica che si è andata costruendo nel mondo cinematografico italiano degli anni Trenta rischia di risultare fuorviante. A fronte di una rilevante problematizzazione della propria dimensione divistica operata da de' Giorgi, esistono anche esempi di continuità nella raffigurazione della sua postura artistica. Solo per citarne uno tra i più palesi, per di più conservati in uno di quei luoghi di incubazione delle immagini delle star che sono le riviste, sfogliando i periodici, di settore e non, si scopre che esiste una 'iconografia' ricorrente nella rappresentazione dell'attrice-scrittrice – allusiva, oltretutto, alla natura proteiforme del suo talento – proposta dagli organi di stampa. È del 1945 il numero di «Film Divi» che ritrae de' Giorgi di fronte a una scultura da lei realizzata [Figura 3]; in una posa simile, che la vede quasi intenta a voler definire i contorni della sua opera plastica con la mano, l'attrice appare in alcune riproduzioni fotografiche degli anni successivi, come quella proposta sulla terza pagina della «Stampa Sera» nel dicembre del 1967.²²

Tenuto conto del diverso grado di agentività e di una più autonoma rappresentazione del sé offerta all'artista dalle scritture autobiografiche, anche in rapporto ad altre forme testuali come le riviste, non tragga quindi in inganno l'attitudine dell'attrice-scrittrice a non rinnegare per sé la definizione di antidiva,²³ attitudine che si presta piuttosto ad avvalorare l'idea di una dinamica di interazione tra cadenze performative,

²¹ Elsa de' Giorgi, *Volevo conquistare una mente ho scelto Italo Calvino*, in «La Stampa», 11 novembre 1992.

²² Cfr. Francesco Campo, Elsa de' Giorgi: da ingenua a scrittrice sofisticata, cit.

²³ Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta* cit., p. 289. Ha commentato questo aspetto Paola Zeni nel saggio «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», (2019), n. 14, [Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#) [ultimo accesso 14 luglio 2021].

immagine divistica e pratica scrittoria come sistema di segni complesso. Sulla scia delle interazioni tra l'espressione letteraria e la visualità, infatti, la «polisemia strutturata»²⁴ di cui parla Dyer in riferimento al concetto di star persona si riflette, in una accezione più estesa, anche negli oggetti di studio. Nell'analisi di Maria Rizzarelli dedicata alle attrici che scrivono, «le modalità di interazione fra performance e scrittura sono varie e multiformi e richiedono in primo luogo un impegno nella definizione dell'oggetto di indagine, che rappresenta già una compromissione nei confronti di un approccio radicalmente interdisciplinare».²⁵ La prospettiva divagrafica, dunque, accogliendo le commistioni tra codici verbali e audiovisivi a livello metodologico, può fornire un ausilio all'interpretazione di campi di ricerca che si configurano, più che come un sentiero rettilineo, come le facce di un diamante; si tratta di una prospettiva qui posta alla base delle note abbozzate e quale conclusione provvisoria di uno scenario critico da esplorare e di un discorso ancora da scrivere.

²⁴ «Per “polisemia” si intendono significati ed effetti, molteplici ma finiti, che appartengono a un'immagine divistica» (Richard Dyer, *Star*, cit., p. 89).

²⁵ Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive*, cit., p. 2. Per un primo ragguaglio relativo alla categoria della 'divagrafia' si rinvia anche a Maria Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», (2017), n. 10, [Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#) [ultimo accesso 14 luglio 2021].

IMMAGINI



Figura 1. Fotogramma tratto dal film *La maschera di Cesare Borgia* (regia di Duilio Coletti, 1941)



Figura 2. Fotogramma tratto dal film *La maschera di Cesare Borgia* (regia di Duilio Coletti, 1941)



Come? Elsa De Giorgi scultrice? Ebbè, che vai a capi, dicono i partenopei quando ti vogliono far comprendere come ognuno ha i suoi estri, e che è inutile ragionarci sopra. Elsa De Giorgi ha un concetto dell'arte molto vasto: non lo confina soltanto sul tavolato del palcoscenico, non si accontenta del successo che quest'arte le dà sulle scene, ma lo va a cercare altrove come quei tipi che non trovano mai l'amore e con questa scusa non sono fedeli a nessuna donna. Insomma, vogliamo dir questo: non prendiamo sul serio la "scultura", di Elsa, ma la consideriamo come una scappata, una "evasione", una specie di infedeltà ch'ella si concede ogni tanto alle spalle di quell'arte più sua per la quale indubbiamente è nata. Per viverci e trionfarvi tutta la vita.

Figura 3. «Film divi», 1945, p. 3 (particolare)