



“A white blossom into the domain of the winds”

Lillian Gish, figura tragica ed epica in Griffith e Sjöström

“A white blossom into the domain of the winds”. Lillian Gish, a tragic and epic figure in the works of Griffith and Sjöström

Diletta Pavesi

Università Suor Orsola Benincasa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Diretti a quasi un decennio di distanza l’uno dall’altro – momento di massima fioritura del muto, nel primo caso, e del suo imminente tramonto, nel secondo – *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, 1919) di David Wark Griffith e *The Wind* (*Il vento*, 1928) di Victor Sjöström segnano due fra i risultati più alti nella carriera della *silent star* Lillian Gish, nonché due fra i suoi sodalizi professionali più riusciti. Entrambe le pellicole ci parlano di modalità differenti con cui il racconto cinematografico ha saputo rielaborare l’ingombrante eredità dell’immaginario tragico ed epico. Al momento della sua trionfale uscita, il capolavoro di Griffith fu salutato dalla stampa come una novella versione della tragedia. Dopo una tiepida accoglienza, *The Wind* seppe invece imporsi nei termini di un’originalissima rivisitazione del western in chiave femminile. Il presente saggio verte su come Griffith e Sjöström abbiano sfruttato, con i rispettivi film, modelli narrativi desunti dalla tradizione tragica ed epica. Le virtuosistiche interpretazioni di Gish sono utilizzate come prospettiva privilegiata per condurre una riflessione che unisce fra loro due grandi nomi del muto. Al contempo, particolare attenzione è rivolta al fermo convincimento della diva, elaborato a posteriori anche in sede teorica, di essere pienamente autrice della propria performance seppur all’interno di una ineludibile collaborazione artistica. | Made nearly a decade apart – one in the heyday of silent cinema, the other in its imminent decline – David Wark Griffith’s *Broken Blossoms* (1919) and Victor Sjöström’s *The Wind* (1928) mark two of the greatest achievements in the career of silent star Lillian Gish, and two of her most successful professional partnerships. At the same time, both films speak to the different ways in which cinematic storytelling has been able to rework the unwieldy legacy of tragic and epic imagery. At the time of its triumphant release, Griffith’s masterpiece was hailed by the press as a new version of tragedy. After a lukewarm reception, *The Wind* instead managed to establish itself as a highly original reinterpretation of the Western in a feminine key. This essay will focus on how Griffith and Sjöström, in their respective films, inhabited narrative models drawn from the tragic and epic traditions. Gish’s brilliant interpretations will be used as a privileged perspective for a reflection that brings together two of the greatest names in silent cinema. At the same time, special attention will be paid to the diva’s firm conviction, also theoretically elaborated *a posteriori*, that she was the full author of her own performance, albeit within the framework of an inescapable artistic collaboration.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lillian Gish, David Wark Griffith, Victor Sjöström, *Giglio infranto*, *Il vento* | Lillian Gish, David Wark Griffith, Victor Sjöström, *Broken Blossoms*, *The Wind*

1 Introduzione

Fra i numerosi momenti della storia del muto in cui la performance attoriale ha saputo farsi forza tellurica capace di travalicare la *contrainte* del silenzio, ve ne sono due che spiccano per la loro memorabile rappresentazione di una femminilità indifesa, in lotta contro una minaccia di segno maschile.

Nel primo, un'adolescente si nasconde all'interno di un ripostiglio per sfuggire all'incontrollata furia paterna. In realtà, l'adolescente è interpretata da una donna di venticinque anni a cui il cinema assegna il ruolo di trepida quindicenne. Abiti laceri e capelli scarmigliati, la fanciulla è dapprincipio un corpo che cerca invano riparo alternando a una stasi rassegnata movimenti convulti. La drammaticità della situazione cresce ancor più quando la macchina da presa stringe sul volto della giovane facendone il luogo di un terrore destinato a tradursi in un grido prolungato. Molti anni dopo, uno dei tanti biografi dell'attrice, Charles Affron, affermerà che questo grido aveva idealmente “fatto esplodere sia i confini del ripostiglio sia quelli del cinema muto” (2002: 128).

Nel secondo momento, la stessa interprete, cresciuta ma ugualmente vulnerabile, combatte affinché il vento delle praterie non spalanchi la porta della propria casa abbattendo qualsiasi debole diaframma fra lei e un mondo esterno ancora una volta identificato con una virilità violenta. In questo nuovo scenario di prigionia domestica viene ad aggiungersi la potenza primordiale della natura. Gli eccessi patemici della tragedia cedono insomma il passo alla cifra narrativa dell'epica. Cifra che qui, nel quadro della cinematografia statunitense, assume le forme di incontro-scontro con una tempestosa *wilderness*. Se nella prima scena ricordata era l'urlo selvaggio della paura umana a diventare acme del racconto, ora è un fenomeno naturale come il vento – parimenti invisibile e parimenti implicato col registro uditivo – a definire con insistenza l'orizzonte dell'immagine priva di sonoro.

Le scene appena descritte ci riportano a due fra le migliori prove attoriali della *silent star* Lillian Gish: quella nei panni della sventurata orfanella Lucy Burrows in *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, 1919), diretto

dal maestro-mentore David Wark Griffith, e quella di Letty Mason, la *Southern belle* dolorosamente costretta a diventare pioniera in *The Wind* (*Il vento*, 1928) del regista svedese Victor Sjöström. Ma oltre a segnare due fra i risultati più alti nella carriera prolifica di Gish, nonché due fra i suoi sodalizi professionali più riusciti, questi titoli evocano molte altre suggestioni. Diretti a quasi un decennio di distanza l'uno dall'altro – momento di massima fioritura del muto, nel primo caso, e di suo imminente tramonto, nel secondo – *Broken Blossoms* e *The Wind* ci parlano anche di modalità differenti con cui il racconto cinematografico ha rielaborato l'ingombrante lascito dell'immaginario tragico ed epico.

Al momento della sua distribuzione negli Stati Uniti, il capolavoro di Griffith fu salutato dalla stampa nazionale come una novella versione della tragedia greca. Durante una *première* tenutasi a San Francisco nel 1919, lo stesso regista si spingerà a proclamare la necessità che il cinema facesse propria la funzione tipicamente tragica della catarsi. In sede di intervista, Griffith sottolineava una presunta diversità di *Broken Blossoms* rispetto ad altre pellicole coeve proprio in virtù della sua drammaticità esasperata. Pur rischiando di incorrere in una certa banalizzazione del processo catartico, l'autore si diceva però certo che “i film in cui la vita, con le sue prove e le sue delusioni, veniva rappresentata, [...], in cui la fine della storia era la fine di tutte le cose, persino della vita stessa”, inducessero lo spettatore a “[riprendere] il filo della propria esistenza e a lasciare la sala con la sensazione che il suo vecchio mondo [...] non fosse poi un posto tanto squallido” (Griffith cit. in Slide 2012: 224)¹.

In linea con le opinioni del cineasta, Affron coglie nella performance di Lillian Gish per *Broken Blossoms* una transizione dell'attrice-diva dal paradigma del melodramma a quello della tragedia. Dopo il ruolo di Lucy, Gish “non sarebbe più stata riconosciuta soltanto come un'affascinante, bellissima e talentuosa interprete ma come una grande *tragédienne* cinematografica, forse la prima *movie star* a potersi fregiare di tale appellativo”. Inoltre, la sua performance avrebbe contribuito sensibilmente a promuovere *Broken Blossoms* “dal rango del *mélo* a quello superiore dell'*art film*” (Affron 2002: 125)².

Certamente, *The Wind* riproduce più di un leitmotiv già presente nel film di Griffith – primo fra tutti, il tema della minaccia sessuale –, ma al contempo si impone anche nei termini di un'originalissima commistione di western e melodramma dove compete alla donna, non all'uomo, la conquista della frontiera. Chiamato a confrontarsi col contesto – narrativo, geografico e produttivo – hollywoodiano, Sjöström non rinuncia

al tratto precipuo di tutta la sua produzione, inclusa quella precedente europea. Secondo Bengt Forslund, tale motivo sarebbe “l’ambivalenza della natura di fronte all’uomo” (1986: 374), dove al termine “natura” lo studioso assegna un duplice significato: quello di mondo fisico, esteriore, percorso da agenti e manifestazioni spesso indomabili; e quello tutto psicologico di mondo interiore, soggettivo, ma ugualmente scosso da increspature e turbamenti. Fa idealmente eco a queste considerazioni Michele Canosa che, evocando una definizione della produzione teorica ejzenštejniana, parla di una “natura non indifferente” a proposito del cinema di Sjöström, aggiungendovi però un avvertimento. Il poliedrico artista svedese “non si contenta del principio romantico di una Natura partecipe dei moti dell’anima”. La sua opera mira piuttosto a “figurare l’infigurabile. Infigurabile, per divieto o perché impossibile. [...] [F]ilmare il mare. O peggio: il vento” (Canosa 2006: 5). Di questo obiettivo ambizioso, che sfida ulteriormente le possibilità espressive ed estetiche del muto, il lungometraggio del 1928 costituisce una mirabile sintesi.

Curiosamente, se nel corso degli anni la critica moderna ha in una certa misura riconsiderato l’artisticità attribuita a *Broken Blossoms* – denunciando ad esempio il sentimentalismo retorico delle didascalie –, per *The Wind* si può parlare invece di un destino contrario. Dapprima accolto con poco entusiasmo, malgrado l’*happy ending* presumibilmente imposto dal produttore Irving Thalberg e la successiva aggiunta di una colonna sonora post-sincronizzata (Forslund 1988: 217; Florin 2013: 79), *The Wind* è oggi ritenuto un capolavoro dallo statuto sfuggente. La vocazione sperimentale a cui le sue immagini si sottomettono per trasmettere la violenza ritmica e ossessiva della natura lo situerebbe in un territorio inedito e misterioso. In altre parole, l’universalità del classico sembra aprirsi a tensioni che già evocano il superamento di un’intera epoca cinematografica.

Oltre ad alcune forti similitudini tematiche accennate nelle prime righe, comune a *Broken Blossoms* e a *The Wind* resta la perfetta sinergia creatasi fra regista e attrice protagonista, fra messa in scena e performance. Proprio le virtuosistiche interpretazioni di Lillian Gish offrono una visuale feconda tramite cui indagare come Griffith e Sjöström abbiano rivisitato, con i rispettivi titoli, i tumultuosi paesaggi della tragedia e dell’epica. Il presente saggio mira appunto a scandagliare il modo in cui il corpo della diva, ma soprattutto il suo volto mobilissimo, hanno saputo di volta in volta diventare vettore di emozioni il cui silenzio resta paradossalmente eloquente.

L'assunzione di tale prospettiva rende necessaria una premessa. Non c'è dubbio che la preferenza accordata al versante attoriale e divistico possa spiegarsi col fatto che il performer cinematografico è da sempre ritenuto uno degli intermediari ideali per la comprensione dell'opera – tanto più se essa nasce in un contesto creativo, come quello statunitense, che trova nello star system uno dei suoi primi assi portanti. Tale predilezione è altresì riconducibile al riconoscimento di una posizione autoriale anche nel caso della stessa diva. L'ipotesi della star come *auteur* prende le mosse da un testo di Patrick McGillian dedicato a James Cagney. In questa sede, McGillian giunge a teorizzare che “quando l'interprete diventa così importante per una produzione da cambiare le battute, improvvisare, modificare il significato, influenzare la storia e lo stile di un film [...], allora la recitazione di questa persona assume la forza, lo stile e la completezza di un autore” (1975: 199).

L'applicazione di tale approccio a Lillian Gish appare tutt'altro che semplice, ma si carica di quelle affascinanti ambiguità che ne hanno sempre caratterizzato la *star persona* dentro e fuori lo schermo. Di primo acchito, si direbbe che l'attrice abbia respinto il titolo di “autore” e con esso qualsiasi pretesa leadership. Al termine della sua unica esperienza come regista per la commedia sfortunatamente perduta *Remodeling Your Husband* (1920), la diva confiderà alle colonne di *Motion Picture Magazine*: “Ci sono persone nate per dare ordini e altre nate per riceverli. Io appartengo a quest'ultima categoria. Adoro [...] sentirmi dire cosa fare” (Hall 1920: 102). Fatto ancor più degno di nota, i ruoli impersonati sotto la guida di Griffith, incluso quello in *Broken Blossoms*, proporranno ripetutamente il fantasma di una diafana adolescente divisa tra il bisogno di difendersi dagli uomini e quello di ottenerne la protezione. Tuttavia, l'immagine mediatica di Gish non si ridurrà mai solo a questo tipo di narrazione. A dispetto di una dichiarazione come quella riportata sulle pagine delle *fan magazines* del tempo, l'attrice sarà incline a mostrarsi più spesso volitiva e indipendente che sottomessa. Giustamente Kristen Hatch osserva che “questi due aspetti della sua fama non erano semplicemente contraddittori; la sua identità divistica minava infatti il sottotesto ideologico dei film interpretati, facendoli, da un lato, apparire obsoleti, dall'altro lato, contribuendo a forgiare una nuova visione della donna moderna” (2011: 72). Inoltre, per quanto sia sempre rischioso affondare nel versante autobiografico, le scelte intraprese dalla diva nel privato – la sua deliberata scelta di non sposarsi e non avere figli – colpiscono quale curioso contraltare rispetto alla sua epoca e soprattutto ai ruoli impersonati (Rosen 1973: 35).

Il fatto stesso che, nel 1920, un anno dopo aver dato vita alla tragica Lucy, Gish dirigesse la sorella Dorothy in una commedia è una prova evidente di queste spinte contrastanti.

Infine, è la stessa produzione scritta dell'attrice a rivendicare una postura autoriale. La scelta di attingere alla pratica scrittoria di Gish per ampliare la comprensione della sua identità di performer rende ineludibile una digressione a proposito del concetto di "divagrafia". Introdotto in anni recenti da Maria Rizzarelli, tale neologismo allude a quella variegata raccolta di opere letterarie che attrici sia italiane sia straniere hanno pubblicato nel corso dei decenni e che include generi differenti, dall'autobiografia alla narrativa, passando per la poesia e gli interventi giornalistici, fino ad arrivare alla conduzione delle cosiddette rubriche di piccola posta. Incomprensibilmente trascurato per lungo tempo dagli *Stardom* e *Celebrities Studies*, questo nutrito corpus di testi costituisce invece un materiale prezioso di cui la studiosa sintetizza così gli elementi di maggior rilievo: "il disvelamento della faccia nascosta del volto delle star, il riferimento dialettico all'immagine-icona, l'opacità splendente e ingombrante del loro corpo e il legame segreto e imprescindibile fra fisicità e storia, la scoperta di un'insospettabile vocazione 'poetica'" (Rizzarelli 2021: 1).

Sebbene sia indiscussa la predilezione dimostrata da molte attrici-scrittrici, inclusa la stessa Gish, per la forma del *memoir*, in questa sede non intendo rivolgermi soltanto alla celebre autobiografia *The Movies, Mr. Griffith and Me* pubblicata nel 1969. Al contrario, la tensione che, secondo Rizzarelli, può dispiegarsi "fra l'immagine attoriale rappresentata dall'autrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario" (2017: 366) emerge particolarmente accesa anche fra gli appunti redatti dalla diva americana in occasione di incontri pubblici dedicati alla propria carriera.

Ausplicando un sempre più vivo interesse nei confronti delle riflessioni elaborate dalle pioniere della storia del cinema, Annie Berke (2016) svela come questi appunti sostengano esplicitamente l'idea della star come autore nonché come strumento principe per l'elevazione artistica del film. Un ambizioso convincimento, questo, che certamente si spiega con la flessibilità dell'establishment cinematografico ai tempi del muto, con la sua organizzazione meno gerarchica e più collaborativa del lavoro sul set. Ma anche un convincimento che rilancia il gioco interpretativo sul sodalizio con Griffith, attenuando l'idea della diva come musa inerte nelle mani del venerato maestro. Le rivendicazioni autoriali della *silent queen* gettano, infine, una nuova luce sul caso stesso di *The Wind*. Per Berke,

il capolavoro di Sjöström non è soltanto una summa delle tematiche care all'autore, come già si è detto, ma “anche il culmine della filosofia di Gish sulla recitazione cinematografica” (2016: 175).

Sulla scorta di queste premesse, le prossime pagine esploreranno la femminilità protagonista nelle due opere. Dedicata a *Broken Blossoms*, la prima parte verterà soprattutto sulla rielaborazione di antichi topoi della cultura occidentale come quello del fiore reciso e della bella addormentata; una rielaborazione che si origina a partire dal titolo e prosegue incarnandosi nella sofferta performance della diva fino a fare del film un ammodernamento della tragedia e al contempo un rovesciamento della fiaba. Incentrata su *The Wind*, la seconda parte sposterà invece l'attenzione dall'immagine di un corpo abbandonato nella morte – tale il destino di una vittima come Lucy Burrows – all'immagine di un corpo epico, quello della resistente Letty Mason, capace di oltrepassare limiti tanto fisici quanto psichici.

2 “The Yellow Man watched Lucy often...”: Gish eroina per Griffith in *Giglio infranto*

“Sotto il suo sguardo inizialmente sentirmi tesa. Sembrava ci stesse ispezionando. Ignoravo avesse bisogno di due ragazzine per un film che aveva in testa e che si sarebbe scoperto essere *Il nemico sconosciuto [An Unseen Enemy, 1912]*” (Gish 1969: 36). Così, nella sua autobiografia, Gish rievoca l'occasione in cui lei e la sorella Dorothy faranno conoscenza di Griffith. Forse per accostarsi al caso di *Broken Blossoms* e alla fortunata partnership fra il regista la sua attrice ha senso partire proprio da questo primo fatidico incontro. Un incontro che, nei suoi straordinari caratteri, pare quasi condensare l'intima essenza sia del cinema griffithiano sia dello *stardom* di Gish.

La circostanza è quella di uno *screen test* in larga misura improvvisato. È l'estate del 1912 e le adolescenti Lillian e Dorothy varcano i cancelli degli studi Biograph a New York per sottoporsi a un provino. Dopo aver trattato con condiscendenza scherzosa la loro formazione teatrale e assegnato a ciascuna un nastro per capelli di colore diverso, il già maturo e affermato regista spiegherà: “Proveremo la storia di due ragazze intrappolate in una casa isolata mentre dei ladri cercano di farvi irruzione e rubare la cassaforte”. Detto questo, le indicazioni si faranno sempre più concitate:

“Fiocco blu, senti che stanno abbattendo la porta. Corri in preda al panico a sprangarla”

“Quale porta?” – balbettai

“Quella proprio dinanzi a te. So che non c’è nessuna porta, ma finge che ci sia. Vai al telefono. Inizia a usarlo. Nessuna risposta. Capisci che i fili sono stati tagliati. Dì alla macchina da presa cosa provi. Paura – *più paura!* Guarda verso l’obiettivo! [...]”

Non era difficile obbedirgli. Eravamo praticamente paralizzate dallo spavento (Gish 1969: 37, corsivo nell’originale).

Spavento che aumenterà allorquando, estratta dalla tasca una pistola, Griffith prenderà a sparare al soffitto. Cessato il fuoco, il regista dichiarerà compiaciuto: “Sarà una scena meravigliosa” e poi rivolto alle due fanciulle sconvolte: “Avete dei corpi espressivi. Posso usarli. Volete lavorare per me?” (Gish 1969: 37).

Secondo Peter Wollen, questo aneddoto scioccante testimonierebbe quanto il terrore sia stata l’emozione a cui il cinema narrativo, fin dai primordi, ha accordato la sua preferenza più smaccata (2000: 153). Ma l’episodio tradisce molto altro ancora, a cominciare da quella calibrata confusione fra arte e vita che, come spesso accade nel caso delle grandi star, finirà per comporre anche il profilo mediatico di Gish. Oltre a rientrare a buon diritto nella vasta aneddotica sugli abusi di cui spesso sono state fatte oggetto le attrici, il movimentato provino ha per protagoniste due figure ben precise. Da un lato, il regista pigmalione, non privo certamente di tratti geniali ma anche inquietanti; dall’altro, la potenziale musa adolescente, pronta a sottomettersi a lui per diventare un’icona plasmabile dalla novità tecnologica rappresentata dal medium³. Infine, è impossibile non cogliere qui quel “drammatico confronto fra malvagi e vergini” (Lynn 1990: 256) che con frequenza sorprendente costituisce il cuore pulsante di numerose narrazioni griffithiane.

Notoriamente, la situazione che spesso modella i primi film dell’autore vede un uomo guidato dalle peggiori intenzioni penetrare uno spazio domestico in cui una o più giovani donne si trovano sole e indifese. La minaccia che si profila è scopertamente di tipo sessuale. Ma per fortuna gli uomini innamorati di queste *damsels in distress* sanno attivarsi in tempo per salvarle. Come già ricordavo, pur rifacendosi a questo nucleo narrativo originario, *Broken Blossoms* negherà la gratificazione del *last minute rescue* coronato da lieto fine preferendogli il meccanismo tragico dei contratempi.

Nondimeno, l'impianto narrativo si mantiene fedele al tragitto di una femminilità ora brutalizzata ora difesa dagli uomini. Opera che segna un ritorno alla dimensione teatrale e quindi ben distante dalla monumentalità epica di pellicole come *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) o *Intolerance* (1916), *Broken Blossoms* vive di un plot sommamente semplice, ma che proprio per questo lascia emergere con maggior forza la sua vicinanza alla natura profonda del cinema di Griffith.

Secondo Affron, a ciò contribuisce il fatto che i tre personaggi principali – Cheng Huan, il cinese; Lucy, la fanciulla; Battling Burrows, il pugile – sono più emanazioni allegoriche – l'idealismo, l'innocenza, la brutalità – che figure psicologicamente definite (1977: 13). In un tentativo ulteriore di rintracciare le tensioni portanti del racconto, Julia Lasage (1981) scrive di due minacce che si contendono la virginale e infantile femminilità della protagonista. In altre parole, al malcelato pericolo dell'incesto, incarnato dal padre boxeur (Donald Crisp), si contrapporrebbe quello più strisciante, ma non meno insidioso per la morale del tempo, della relazione sessuale con lo straniero (Richard Barthelmess). Le principali energie del *sexual plot* riguarderebbero insomma gli uomini e la competizione erotica che fino all'ultimo li avvince.

Di contro, al personaggio femminile non sembra spettare alcuna posizione attiva rispetto alle forze maschili in gioco. Benché contessa spasmodicamente, Lucy non si avvicina mai né all'aggressiva animalità paterna né al fallimentare tentativo con cui il potenziale amante cinese tenta di correggere il corso funesto della tragedia. Sulla scia dell'assunto di Laura Mulvey circa il ruolo delle donne nel cinema narrativo classico, Lasage ne sintetizza così la condizione di passività:

Anche se la nostra attenzione è costantemente attratta da Gish, lei non interpreta una donna [...] da un punto di vista femminile. Il suo ruolo si risolve nella rappresentazione di una Vergine, una "visione" del femminile manipolata come spesso avviene nell'arte maschile o, per meglio dire, in quella patriarcale. [...] La figura di Lucy è soltanto un accessorio all'interno di una storia maschile declinata su interessi maschili (1981: 54).

Aggiungerei a questa desolata considerazione che, prima ancora di essere proiezione dei desideri più o meno esplicativi degli uomini del racconto, Lucy è innanzitutto proiezione del desiderio di Griffith per un certo tipo di eroina che già gli sappiamo cara. A sua volta, questo ideale muliere non è soltanto frutto isolato della peculiare fantasia dell'autore, ma rientra in un più generale atteggiamento, in atto nell'immaginario

culturale degli anni Dieci del secolo scorso, di riattualizzazione del modello della cosiddetta “child-woman”. Figura di matrice vittoriana, destinata a turbare più che mai la sensibilità odierna, la *child-woman* mostra come tratti salienti la natura di oggetto sessualmente controllabile, la bellezza idealizzata e rigorosamente bianca, ma soprattutto un’inestinguibile sfumatura erotica nel modo con cui arretra ancora nell’infanzia⁴.

Lillian Gish si trova dunque a dar vita a un torbido intreccio di pulsioni immancabilmente altrui. Forse la scena di *Broken Blossoms* che esemplifica meglio tale gioco proiettivo è quella del primo incontro fra Lucy e Cheng. Dall’interno del suo modesto negozio di oggettistica orientale, l’uomo contempla la fanciulla che, dall’esterno della strada, contempla invece le bambole in vetrina. La stratificazione di sguardi che qui si dispiega è tanto notevole quanto asimmetrica. Non soltanto “noi guardiamo Gish mentre è guardata da Barthelmess” (Affron 1977: 18), ma il vetro all’inglese del negozio che separa i personaggi, oltre ad alludere all’interdizione erotica fra i due, possiede una forte valenza metacinematografica. Simile alla cornice di uno schermo, il perimetro in legno che racchiude il primo piano di Lucy ci ricorda quanto la donna-bambina sia in ultima istanza un’immagine di celluloido costruita con rara perizia. Basti solo pensare a come il *soft focus* curato dall’effettista Hendrik Sartov esalti la lunga capigliatura bionda dell’eroina contro l’oscurità dello sfondo.

Inoltre, se lo sguardo di Cheng su di lei è inequivocabilmente estatico – si noti lo schiudersi della bocca in un sorriso a cui l’oppio fumato conferisce una nota di sognante godimento – quello di Lucy è invece uno sguardo “spossessato”, quasi “vitreo”. Inizialmente, la protagonista indugia con frustrato desiderio sulle bambole esposte generando un cortocircuito: siamo in presenza di un anelito alla maternità o alla dimostrazione preoccupante che Lucy è ancora piccola, a dispetto della bramosia che suscita? Quando poi alza gli occhi verso Cheng, l’espressione della ragazzina sembra vuota nella sua eterna malinconia, come se non guardasse ma potesse solo farsi guardare. Non a caso l’incontro fra i due è così introdotto dalla didascalia: “The Yellow Man watched Lucy often. The beauty which all Limehouse missed smote him to the heart”.

Il testo denuncia qui la sua aderenza a *The Chink and the Child*, il racconto di Thomas Burke, appartenente alla raccolta *Limehouse Nights* del 1916, da cui lo *script* di *Broken Blossoms* a opera dello stesso Griffith prende appunto le mosse. Nella *short story* dello scrittore britannico, il rapimento in cui sprofonda Cheng allorquando contempla Lucy è narrato come l’effetto di una visione prolungata e ripetuta nel tempo⁵. Una visione

che trasforma la giovanissima protagonista in una creazione lirica, giacché l'uomo orientale è un inguaribile poeta subito spinto a ribattezzare l'amata "White Blossom". Significativamente, se il titolo dell'opera letteraria parla di una "bambina" – qui Lucy è addirittura una dodicenne –, quello della versione griffithiana sceglie invece di richiamarsi all'immagine floreale in cui l'eroina è trasfigurata dalla fantasia maschile.

Se diventare un'immagine altrui, quella bellissima di un pallido fiore, è l'obiettivo ultimo di cui si incarica Gish, va detto che tale obiettivo non esclude paradossalmente ampi margini di creatività attoriale. L'autobiografia della diva è prodiga di aneddoti circa l'intenso investimento di Griffith nella direzione dei suoi attori. Dall'invito a prendere lezioni di ballo e scherma, passando per il consiglio di letture filosofiche come Schopenhauer e Nietzsche, fino alle visite in comitiva presso i manicomì per approfondire lo studio della natura umana, il regista non sembra aver tralasciato alcun possibile canale formativo. Senza contare l'abitudine di mostrare all'interprete come recitare la parte prima delle riprese (Gish 1969: 95-102). Un'abitudine, questa, a cui non temeva di sottoporsi anche per illustrare alla star prediletta in che modo impersonare le sue adolescenziali protagoniste. E come dimostra il brano seguente, Gish riconosce senza remore di sorta quanto la paternità di questa figura femminea sia da riferirsi primariamente a Griffith:

Credo fosse innamorato di tutte le sue ragazze – o della loro immagine sullo schermo; non so di quale in particolare. Forse la risposta risiede in ciò che mi svelò una volta mentre cercavo di modellare il personaggio di una ragazzina. "No", disse, dopo aver visto la prima prova. "Deve essere l'essenza di tutta la giovinezza femminile, non una giovane qualsiasi. E deve avere lo stupore, la curiosità, il pudore e la fiducia di ogni ragazza in ogni luogo della terra" (Gish 1969: 101-02).

Malgrado questa ammissione, l'attrice non può non reclamare il proprio apporto alla concretizzazione dell'archetipo. Tanto è vero che aggiunge immediatamente dopo: "L'essenza della verginità – purezza e bontà, nobiltà di mente, cuore, corpo e anima – è la materia da cui, grazie al suo incoraggiamento, *ho creato* delle eroine" (Gish 1969: 102, corsivo mio). Come già accennato, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, in occasione di conferenze tenute presso università, musei e associazioni femminili, Gish avrà modo di affermare con ancor più vigore questo principio. In un testo privo di data, intitolato *Stars*, l'attrice scrive: "[Il cinema] è lo sposalizio delle arti, dal momento che le comprende tutte. E la sua natura è triadica. [...] Infatti, ha per base lo sceneggiatore, il regista e la star"

(Gish cit. in Berke 2016: 178)⁶. Come per ogni triangolo che si rispetti, prosegue, non è possibile eliminare alcun lato. Sfruttando strategicamente quest’idea della triade cinematografica, Gish esprime la ferma convinzione che il film sia sempre frutto di una interdipendenza fra diverse professionalità artistiche.

Ma come dialoga tale assunto col caso specifico di *Broken Blossoms*, con un’opera dove la protagonista è così programmaticamente idealizzazione della coscienza maschile? Una prima risposta la si potrebbe trovare nella scena del ripostiglio da cui siamo partiti. Calata nello spazio più piccolo di un film già ossessivamente costellato da ambienti asfittici, questa scena è un autentico pezzo di bravura che, pur servendosi del tipico *crosscutting* griffithiano, deve tutto al virtuosismo di Lillian Gish. Più precisamente, al modo in cui il suo corpo, le sue mani, i suoi occhi e il suo volto infrangono il tono melodrammatico fino a quel momento assunto dalla pellicola per virare con velocità inusitata verso il tragico. E se negli *intercutting* recitati da Crisp e Barthelmess lo stile resta fedele sostanzialmente a un pathos da canonico mélo – maschera di violenza bruta, nel caso del padre, e di strazio con stereotipate pose orientalegianti, nel caso del cinese –, quello della diva stravolge invece qualsiasi riconoscibile convenzione recitativa (Affron 1977: 31). Di nuovo è il *memoir* di Gish a testimoniare più o meno indirettamente la preminenza del suo contributo:

La scena della bimba terrorizzata nel ripostiglio non verrebbe probabilmente filmata oggi giorno. L’isteria di Lucy in un film muto è già abbastanza straziante; una colonna sonora l’avrebbe resa insostenibile. Quando la girammo, recitai smarrendo ogni controllo, ruotando in tondo come un animale torturato. Una volta che ebbi finito, c’era un gran silenzio nel teatro di posa. Mr. Griffith infine sospirò: “Mio Dio, perché non mi ha avvertito che l’avrebbe fatta in questo modo?” (Gish 1969: 220).

La seconda prova della partecipazione autoriale della star che subito torna in mente è anche quella che riscuote attualmente forse minor plauso. Alludo al gesto leggendario con cui Lucy, rimproverata dal padre per la sua faccia perennemente contrita, usa indice e medio per atteggiare la bocca a un sorriso forzato. Il risultato che il gesto produce è un viso perfettamente spezzato in due: alla parte superiore dominata dallo sguardo terrorizzato si contrappone quella inferiore in cui le labbra tremolanti della fanciulla tentano una ridente smorfia. Peraltra, una così “straordinaria mescolanza fra volto e maschera” (Affron 1977: 18) sembra richiamare quella mimica

esagerata che, secondo un luogo comune tanto resistente quanto ormai superato, avrebbe caratterizzato indistintamente la recitazione del cinema muto⁷.

Nato da un'iniziativa spontanea dell'attrice e accolto con vivo entusiasmo da Griffith, il sorriso autoimposto di Lucy sarà definito da Lasage, in anni ben più recenti, come “disgustosamente lezioso” (Lasage 1981: 54). Commovente o ridicolo che lo si trovi, il patetico trucco con cui la protagonista cerca di apparire lieta diverrà “una sorta di marchio distintivo” (Gish 1969: 220) per Gish, l'effige meglio capace di sintetizzare tanto la sua disponibilità a vestire i panni dell'eterna vittima griffithiana quanto la sua non meno vibrante ambizione come autrice della performance.

Ma al di là del *tour de force* virtuosistico che caratterizza la scena del ripostiglio o di una trovata come quella del sorriso forzato, la diva attraversa l'universo esotico e decadente del film ricorrendo anche a un repertorio più volutamente sommesso. Un repertorio che, tuttavia, non cessa di farne l'indiscusso polo di attrazione, ma rende progressivamente chiara la sua associazione al bocciolo reciso. Con l'appassionata cinefilia che sempre lo distingue, Martin Scorsese osserva che i corpi dei due protagonisti “sono piegati o come bloccati. Entrambi sono fiori spezzati. Solo quando si incontrano, diventano vivi” (Scorsese, Wilson, ed. 1998: 136). La riflessione è pertinente non solo per quanto attiene al piano della performance ma anche per il suo riferimento implicito al titolo originale dell'opera.

Invero, *Broken Blossoms* declina al plurale il topos del fiore reciso. Va da sé che l'altro bocciolo spezzato del racconto sia Cheng. Il giovane cinese si impegna infatti nella creazione, tutta mentale, di un poema amoroso per Lucy, ma di questo poema lui non ne è soltanto l'autore, bensì anche un personaggio, destinato ugualmente al pregiudizio e alla sopraffazione. Al contempo, Cheng ha del fiore spezzato anche la slabbrata bellezza. Una bellezza che, in linea con l'ambigua tessitura ideologica del film, non si manifesta soltanto nella sua sensibilità di monaco buddista fallito, ma anche nella sua parallela propensione ai comportamenti devianti dei bassifondi vittoriani, dalla frequentazione delle malfamate fumerie d'oppio fino alla repressa pulsione erotica verso la fanciulla bianca.

Come noto, molto è stato scritto sulla posizione sostanzialmente contraddittoria con cui Griffith guarda all'identità orientale e alla possibilità di rapporti fra etnie diverse. Dopo lo scandalo procurato da *The Birth of a Nation* e dal suo controverso elogio del Ku Klux Klan, il messaggio di tolleranza promosso da *Broken Blossoms* cerca evidentemente di placare

le accuse di razzismo rivolte al regista. E non c'è dubbio che la pellicola del 1919, almeno in una certa misura, corregga la visione pregiudiziale a cui gli immigrati asiatici negli USA erano condannati sistematicamente in molti film, articoli e romanzi popolari usciti fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Al tempo stesso, neppure *Broken Blossoms*, come si vedrà più avanti nel testo, è esente dal timore della *miscegenation*. Senza contare un ulteriore dettaglio importante: in linea con la tendenza del cinema statunitense di allora, Cheng è interpretato da Richard Barthelmess, attore di origine anglosassone⁸.

Ma per quanto questo cinese *en travesti* sia un personaggio affascinante nella sua inafferrabile diversità, è con Lucy che l'immagine patetica del fiore infranto acquista la forza del mito tragico. Sarebbe impossibile render qui conto delle innumerevoli occorrenze di tale *topos* nelle letterature antiche; bastino pochi ma fondamentali cenni. Nel carme XI Catullo identifica il fiore reciso con l'amore mortificato dall'asprezza di Lesbia (Catull. 11, 21-24). Tale metafora rievoca, a sua volta, la corolla purpurea calpestata da pastori che, in un lontano frammento di Saffo, suggeriva probabilmente il motivo della verginità perduta (Saffo fr 105b). Proprio quest'ultima associazione si ritrova in un altro componimento catulliano come il carme LXII di argomento epitalamico (Catull. 62, 39-48). E ancora, nel IX libro dell'*Eneide*, Virgilio paragona la morte per combattimento di Eurialo – morte che avviene sotto gli occhi dell'amato Niso – a un papavero strappato (Verg. *Aen.* 9, 433-437). Infine, nel X libro de *Le Metamorfosi*, Ovidio canta il mito di Giacinto che, colpito per errore da Apollo, viene accostato a viole, papaveri e gigli (Ov. *Met.* 10, 185-194)⁹. Come si intuisce da questo elenco, tutt'altro che esaustivo, il leitmotiv della morte che tronca la vita “in fiore” mostra una longevità vigorosa nell’immaginario poetico dell’Occidente. Una longevità che ritorna anche nel capolavoro di Griffith per farsi, nel caso di Lucy, metafora della fine violenta inflitta dal padre.

Prima ancora che col volto, è attraverso il corpo che Gish, fin dalle immagini iniziali, lascia presagire come la trasformazione chiaroscurelle del suo personaggio da bambina a donna verrà punita nel sangue. Dovendo esprimere l’ineluttabilità di un prematuro viaggio verso la morte, il fisico esile dell’attrice, eccezion fatta per il caotico momento del ripostiglio, assume principalmente due pose. Del tutto simile al registro corporeo con cui Barthelmess comunica lo sradicamento morale di Cheng, la prima postura con cui la diva si mostra, accovacciata su una corda del molo dinanzi a casa, imprime al suo torace una sorta di contrattura, quasi Lucy

cercasse protezione rannicchiandosi in sé stessa (Affron 1977: 14). Contemporaneamente, altri due dettagli rivelano un bisogno atavico di tenerezza: il capo dell'attrice è piegato di lato, come se un'invisibile spalla altrui potesse sostenerlo, mentre con una mano, perfettamente al centro del petto, stringe i lembi dello scialletto che compone il suo abbigliamento modesto. Questo ripiegamento protettivo, che si mantiene anche nei momenti in cui Gish è in piedi e cammina, anticipa metaforicamente l'impossibilità per la giovinetta di trovare il proprio posto di donna nel sordido quartiere di Limehouse in cui vive. Non a caso, prima ancora di conoscere il suo brutale ménage familiare, vediamo Lucy messa in guardia sia da una sfiorita massaia piena di figli sia da due imbellettate passeggiatrici sui rischi delle loro rispettive condizioni. Apparentemente condannata dunque al perenne ruolo di figlia abusata – famiglia e prostituzione sono indicate come opzioni infelici – la protagonista non potrà che legare il proprio destino a un altro outsider come Cheng.

La seconda posa è quella invece distesa, inerte, priva finalmente della contrattura del busto, a cui il “little bruised body” di Gish si abbandona in più momenti cruciali. Anche se impressiona forse meno rispetto alla minuta geografia del viso, questa capacità dell'attrice di chiudere il corpo in uno stato prolungato di immobilità spalanca il campo a suggestivi collegamenti con altri immaginari artistico-letterari oltre a quello classico evocato in precedenza. A tal proposito, appaiono preziose le seguenti riflessioni di James Naremore circa la varietà performativa pretesa da Griffith sul set:

Nei primi piani i suoi attori potevano talora dar prova di notevole naturalismo, ma gli veniva anche chiesto di assumere pose prive di gesti e assolutamente controllate. Questo stile, influenzato dalla ritrattistica fotografica del periodo tardo vittoriano e dalla pittura coeva, faceva sì che Gish diventasse per il regista [...] la sua personale Elizabeth Sidall o la sua Jane Burden. La diva sembra aver sempre dimostrato una attitudine notevole a trasformarsi in una rappresentazione pittorica, in un oggetto del desiderio. Sceglieva infatti i propri costumi con cura fastidiosa, persuase Griffith ad assumere Hendrik Sartov per la sua abilità a illuminarle i capelli in foto ed era capace di posare immobile, come per un dipinto senza apparire tuttavia rigida (Naremore 1988: 107).

Il riferimento a Sidall e Burden, forse le due modelle più celebri legate alla confraternita dei Preraffaeliti, evoca subito un modello iconografico, assai frequente in questa produzione pittorica, che congiunge il motivo

della femminilità a quello della morte attraverso l’immagine orizzontale del corpo disteso. Si pensi solo al celeberrimo dipinto di John Everett Millais che ritrae Ofelia adagiata languidamente in un ruscello dalle rive orlate di fiori. E proprio questo stesso dipinto è anche la prova lampante di come la fascinazione per la donna inerte abbia prodotto molti scambi fra la pittura e il tragico shakespeariano.

Prendendo le mosse da un altro topos potentissimo della cultura occidentale come quello della fiaba de *La bella addormentata nel bosco*, Marina Vitale si interroga sull’insistenza con cui testi della caratura tragica di *The Rape of Lucrece* (*Lo stupro di Lucrezia*), *Romeo and Juliet* (*Romeo e Giulietta*), *Othello* (*Otello*) e *Cymbeline* (*Cimbelino*) mettono in scena “uno sguardo maschile desiderante [che] scorre e indugia su un corpo femminile” sospeso in “uno stato liminale tra la vita e la morte” (Vitale 2013: 168). Al contempo, la studiosa stabilisce anche un dialogo con alcuni celebri dipinti, come quello appunto del preraffaellita Millais, che attingendo o meno da Shakespeare immortalano eroine sdraiata e incoscienti.

Alla luce delle considerazioni di Naremore, verrebbe da pensare che la stessa Gish partecipi a questa tradizione di mutuo scambio fra versante visivo e versante letterario. L’immagine archetipica della bella dormiente ammirata da un uomo desiderante, immagine “così cruciale nella costruzione dei rapporti di potere tra i sessi” (Vitale 2013: 168), disegna almeno tre episodi di *Broken Blossoms*. Dopo essere stata colpita dal padre in una scena gravida di dettagli incestuosi – come non notare quel frustino nascosto sotto l’unico letto della casa dei Burrows e che il pugile brandisce tenendolo all’altezza della vita? –, Lucy si trascina per le strade di Limehouse fino a crollare svenuta all’interno del negozio dell’uomo cinese. Qui, raggomitolata in una posizione fetale che la fa risultare ancor più teneramente infantile, la protagonista si offre allo sguardo di un Cheng talmente stupito da strofinarsi gli occhi, quasi stesse sognando o fosse ancora intorpidito dall’oppio, dinanzi all’imprevista apparizione. Ma prima di questo gesto che in modo convenzionale attesta la presenza reale di Lucy, l’uomo resta significativamente seduto accanto a lei per guardarla e quindi levare il volto all’insù in un atteggiamento di riconoscenza inconscia verso benefiche forze superiori.

Un testo cardine del pensiero femminista degli anni Settanta come *La jeune née* (1975) di Hélène Cixous – interpellato dalla stessa Vitale in virtù della sua importante rilettura del topos della bella addormentata – sembra offrire le parole più calzanti per descrivere tanto l’incanto trasognato del giovane cinese verso la ragazzina esanime quanto la disparità di sguardo e potere che si instaura fra i due:

Lei è addormentata, intatta, eterna, assolutamente priva di difese. Lui non ha dubbi che lei lo stia attendendo da sempre. Il segreto della sua bellezza, custodito per lui: lei ha la perfezione di qualcosa di finito. O non ancora iniziato. Tuttavia, respira. Quanto basta per vivere, nulla di più. Poi lui la bacerà. Così che quando lei aprirà gli occhi vedrà solo lui (Cixous 1975: 120, corsivo nell'originale)¹⁰.

Nella sua revisione polemica della fiaba – una revisione ispirata a un linguaggio squisitamente cinematografico e teatrale –, Cixous immagina che il bacio del principe alla bella addormentata coincida con un momento di inevitabile delusione: “Lui si piega su di lei... Stacco. Fine della fiaba, Sipario. Una volta svegli (lei o lui), sarà tutta un’altra storia” (Cixous 1975: 121). La pellicola di Griffith sceglierrebbe però di ritardare questo ritorno avvilente alla realtà, da un lato evitando il canonico scambio del bacio, dall’altro prolungando quello dell’evasione onirica. *Broken Blossoms* pare semmai eseguire un’elaborata variazione attorno al quesito sollevato dalla femminista francese, ossia a chi appartenga davvero un “sogno così gratificante” (Cixous 1975: 120), se alla bella o se al principe. Quando Cheng prende in braccio Lucy per adagiarla nel suo letto al piano superiore e qui colmarla di premure, il film prende a insinuarsi in “questo nucleo mitico [...] ambivalente” (Vitale 2013: 170). Se al personaggio maschile è infatti concesso indugiare nella propria torbida attrazione, a quello femminile si spalanca, vuoi pure fugacemente, l’occasione di non essere soltanto l’istigatrice del desiderio altrui ma anche di averne uno proprio, contraddicendo un poco le considerazioni amare di Lasage.

Non v’è dubbio che l’inginocchiarsi di Cheng ai piedi del letto confonda l’estasi religiosa con quella erotica. Tensione, questa, che vira a un tratto verso un’avance minacciosa – indimenticabile il primo piano di Barthelmess che incombe su Lucy con occhi dardeggianti – subito però frenata da un autocontrollo altrettanto strenuo. Appare, tuttavia, più psicologicamente sottile e anche emotivamente avvincente il fatto che il giovane asiatico aggredi Lucy con un abito antico, quasi volesse confermare un’altra intuizione di Cixous secondo cui sarebbero “gli uomini quelli che amano giocare con le bambole, come già dimostra il caso di *Pigmallione*” (Cixous 1975: 120). Ma pur senza mai abbandonare la sua posizione reclinata nel letto, la protagonista partecipa con piacere innegabile a questa trasformazione estetica. Invitata dal suo benefattore ad ammirarsi in uno specchio, la fanciulla diventa ora contemporaneamente soggetto e oggetto della propria visione, di quella bellezza che, come chiosa enfatica la didascalia, finalmente “shines out like a poem”.

Alla scoperta della femminilità si sostituisce poco dopo, in maniera non meno giocosa, quella del desiderio materno. La scena successiva in cui il cinese fa dono a Lucy di una bambola costituisce uno dei momenti più alti nella prova attoriale di Gish non solo per l'avvenenza luminosa che la star esprime, ma anche per la complessità dei significati che espressione facciale e gesto trasmettono congiuntamente. L'interprete passa qui dalla civetteria adolescenziale alla pensosità radiosa con cui una madre potrebbe cullare un figlio. Peraltro, il gesto che la manina della bambola imprime alla sua bocca ricorda e ribalta insieme il trucco usato per simulare il sorriso (Affron 1977: 27). La scena, infine, si regge su un mascheraamento eccentrico giacché quiabbiamo “una donna che interpreta una quindicenne che, a sua volta, sta facendo finta di essere una donna” (Affron 1977: 27). A ben vedere, anche l'interpretazione di Lillian Gish, come quella di Richard Barthelmess, è un'interpretazione *en travesti*.

Piegato ineluttabilmente verso un finale infausto, il racconto strappa però la protagonista dal letto di Cheng per vederla invece uccisa su quello paterno. Qui, l'immobilità solitaria della morte sarà ritardata da un ennesimo ma fallace tentativo di sorridere. Altamente rivelatore, questo gesto incompiuto sembrerebbe imprigionare in eterno Lucy nella sua iniziale condizione di figlia e di vittima. Il film termina però col ritorno al letto dello straniero, dove l'adolescente viene nuovamente adagiata per un'ultima struggente contemplazione prima che Cheng la segua togliendosi la vita. Assecondando il nomignolo di “White Blossom” – ma in contrasto con l'immaginario classico dove il fiore divelto è spesso carminio in richiamo al sangue versato –, Gish si conferma fino alla fine un candido bocciolo. In ottemperanza all'antica concezione tragica secondo cui la morte va relegata rigorosamente fuori scena, il colpo fatale di frustino che la uccide non ci viene mostrato. Punita per una trasgressione mai compiuta – come il pubblico sa, diversamente da Battling –, Lucy muore senza smarrire la purezza a cui la traduzione italiana del titolo – “Giglio infranto” – allude più esplicita rispetto a quello inglese¹¹.

Evitando l'*happy ending*, il racconto si conferma una autentica tragedia, giacché inceppa un meccanismo tipico della commedia antica – quella Nuova greca e quella plautina *in primis* – in cui una giovane è un “bene conteso” destinato immancabilmente a passare da una condizione di pericolo a una di salvezza previo di solito l'intervento di un innamorato e dei suoi sodali¹². Ma nell'universo oppressivo di *Broken Blossoms* Lucy Burrows non può trovare un simile riscatto. Come si è detto, la caratterizzazione di Cheng Huan appare troppo contraddittoria perché egli

possa adempiere a questa missione salvifica. E così Lillian Gish, eroina tragica di Griffith, tocca l'apice delle proprie potenzialità espressive – nonché della propria desiderabilità come star – trasformandosi nel finale in una novella Giulietta, in un “fiore a cui donare altri fiori”¹³, in un corpo disteso che non può più soltanto essere ammirato ma a cui il maschio deve concretamente immolarsi.

3 “I’m not afraid of the wind – I’m not afraid of anything now – !”: Gish eroina per Sjöström in *Il vento*

“*The Wind* è il vero dialogo di un’attrice con gli elementi primari della vita e della natura” (von Bagh 2006: 12). Peter von Bagh non ha dubbi che la vibrante essenza di questo tardivo, eppur straordinario, prodotto del muto, si regga sommamente sull’abilità di Lillian Gish di “[farsi] carico di una stupefacente varietà di comportamenti umani: dal silenzio del non-essere fino alla risonante pienezza della disperazione, della rabbia e della follia” (2006: 12). Al tempo stesso, come osserva Bo Florin, *The Wind* sigla un importante cambiamento rispetto ai ruoli con cui la diva era stata perlopiù identificata fino ad allora. Pur trattandosi anche in questo caso di un tortuoso *Bildungsroman* femminile, qui Gish non interpreta “l’ennesima parte da virginale eroina vittoriana”, similmente a quanto accaduto in diversi titoli precedenti compreso *Broken Blossoms*, ma finisce per impersonare “un nuovo tipo di protagonista, che [...] trionfa sulla propria paura e sulla violenza subita, raggiungendo infine una posizione paritaria rispetto al maschio” (Florin 2013: 98).

In altre parole, il film di Victor Sjöström trasformerebbe l’archetipo antichissimo della conquista della natura da parte dell’uomo – archetipo su cui si fonderà il genere americano per antonomasia, ossia il western – in una conquista agita invece da una donna; una donna che, come recita una delle didascalie iniziali, “è giunta nel regno dei venti” (“a woman who came into the domain of the winds”) e, dopo moltissime traversie, decide vittoriosamente di restarci. Beninteso, la natura raccontata in *The Wind* si conforma pienamente a quella duplice valenza che il cinema dell’autore svedese di norma le assegna giocando sul doppio crinale di dato fisico e dato psicologico e, anzi, spesso confondendo ad arte entrambi i piani.

Ma prima di addentrarci fra le pieghe di questo dialogo che la diva intrattiene con le violente tempeste di sabbia del deserto californiano, preme ricordare quanto il lungometraggio del ’28 materializzi “il sogno

di Gish su ciò che il cinema avrebbe dovuto essere” (Berke 2016: 9). Il team creativo alla base di *The Wind* corrisponde, infatti, con esattezza a quella triade di maestranze – star, regista e sceneggiatore – che l’attrice riteneva essenziali per un film d’arte. In questo caso specifico, il piglio autoriale di Gish emerge a molteplici livelli. Alla diva si deve innanzitutto la scelta di adattare l’omonimo romanzo di Dorothy Scarborough del 1925. Inoltre, sarà sempre Gish a cercare di riunire quel fortunato terzetto – formato da lei stessa, dalla sceneggiatrice Frances Marion e dal regista Victor Sjöström – che solo poco tempo prima aveva dato con *The Scarlet Letter* (*La lettera scarlatta*, 1926) un risultato di grande appeal estetico e commerciale¹⁴.

Se è vero, come nota Susan Kollin, che in questo passaggio dalla pagina allo schermo si perde molto della *vis* polemica con cui il libro di Scarborough guarda al mito della frontiera, soprattutto per quanto concerne questioni etniche e di identità nazionale, altrettanto vero è però che il film guadagna aspetti del tutto nuovi, segnati da un’imprevedibile creatività (Kollin 2000: 679). In primo luogo, va detto che le intenzioni originarie di Gish e Marion puntavano ugualmente a una rappresentazione del selvaggio West tutt’altro che edulcorata o romantica (Beauchamp 1997: 203). In particolare, interprete e sceneggiatrice volevano lasciare inalterato il tragico epilogo del romanzo in cui la protagonista, divenuta ormai folle dopo uno stupro, si ritrovava a vagare per le praterie battute dal vento. Al pari di un dramma a tinte fosche come *The Scarlet Letter*, anche questo secondo adattamento avrebbe dovuto caratterizzarsi per un tono grave, distante dalla compiacenza spettacolare di tante produzioni coeve della Metro-Goldwyn-Mayer – la major che aveva sotto contratto Lillian Gish all’epoca.

Ulteriore aspetto di capitale importanza, proprio la presenza del regista svedese dietro la macchina da presa fa sì che *The Wind* possieda quella stessa peculiare sensibilità per la componente paesaggistica che l’autore aveva già dimostrato in opere come *Terje Vigen* (*C’era un uomo*, 1917) o *Berg-Ej vind och hans hustru* (*I proscritti*, 1918). Anche nel caso di questo lungometraggio hollywoodiano, la natura si conferma una forza primigenia rispetto a cui ogni tentativo di contenimento umano è destinato al fallimento (Florin 2013: 83-4). La “sensibilità scandinava” di Sjöström si esprime massimamente nella mediatizzazione del suono – il suono del vento – attraverso l’immagine. Verrebbe, anzi, da asserire che l’elemento naturale che titola il film sia l’esatto contrario del cinema muto: un elemento invisibile che, tuttavia, si fa qui percepibile grazie alla colonna

visiva. “La suggestione è tale”, scriverà in seguito Georges Sadoul, “che par quasi di sentir sulla pelle il contatto della sabbia sospesa ovunque nell’aria” (1981: 531-32). Invero, non stupisce che l’iniziativa di aggiungere una traccia col rumore registrato del vento ululante – una iniziativa escogitata *in extremis* per adeguare il film al recentissimo avvento del sonoro – sia stata perlopiù giudicata dalla stampa americana come eccessiva e ridondante¹⁵.

A quest’ultimo tentativo di esplorare il potere di suggestione uditiva dell’immagine si somma l’abilità interpretativa di Lillian Gish. È proprio la capacità di coinvolgimento emotivo che si sprigiona della sua performance a rendere plausibili gli interventi operati sul finale rispetto al testo letterario di partenza. Come vedremo, se la decisione di trasformare il triste epilogo originale in un lieto fine suona convincente, questo lo si deve principalmente al modo con cui l’attrice riscatta il proprio corpo dagli abissi della tragedia per condurlo verso i fasti dell’epica¹⁶. Senza dubbio, tale riscatto è agevolato da alcuni dettagli nella caratterizzazione della protagonista sensibilmente diversi rispetto al caso di una figura sacrificale come Lucy Burrows.

Questa volta Gish non è più una figlia vessata dal padre, ma un’orfana, Letty Mason, che ha definitivamente lasciato la casa d’origine in Virginia per cercare una nuova identità negli spazi sconfinati del deserto del Mojave. Il motivo del viaggio, raccontato nella sequenza iniziale di ambientazione ferroviaria, anticipa la vocazione liminale del personaggio. Nondimeno, al pari di Lucy, anche Letty appare fin da subito come un’eroina imprigionata dentro uno sguardo maschile desiderante. Invero, la prima inquadratura che ce la mostra – di spalle e seduta in treno – si rivela una soggettiva del commerciante Wirt Roddy (Montagu Love), il *villain* della storia che tenterà immediatamente un approccio con lei. A un famelico primo piano dell’uomo fa seguito un’ulteriore occhiata più ravvicinata sulla squisita nuca coperta di Gish. La vulnerabilità della protagonista non potrebbe essere comunicata in modo più netto.

La decisione repentina di Roddy di sedersi accanto alla giovane consente all’incipit di stabilire, attraverso le didascalie, l’associazione fra il vento e la mascolinità. All’ingenua domanda di Letty su quando si placherà la tempesta di sabbia che soffia fuori dal finestrino, il suo intraprendente compagno di viaggio, lungi dal rassicurarla, le spiega ridendo: “Injuns call this ‘the land of the winds’. It never stops blowing here – day in, day out, whistlin’ and howlin’ – makes folks go crazy – especially women!”. Oltre a preannunciare l’inquietante possibilità che il vento

esasperi le donne fino a condurle alla follia, la sequenza di apertura introduce quella dinamica oppositiva tra interno ed esterno che accompagnerà l'intero racconto.

Dapprincipio mostrato come una forza pressante ma ancora debitamente contenuta e incorniciata dal finestrino, questo sconvolgimento atmosferico diventerà, nel prosieguo, sempre più invadente fino a irrompere negli spazi chiusi che l'essere umano presume di controllare. Dai granelli di sabbia che si posano fastidiosamente sui cibi, passando per la festa di paese interrotta dal ciclone, fino ad arrivare al drammatico segmento della lotta finale sostenuta dall'eroina, il vento tenta in ogni modo di scardinare qualsiasi cornice o soglia (Florin 2013: 85-9). Nondimeno, soltanto con un'interpretazione di corte vedute si potrebbe pensare che Sjöström adegui la propria opera alla scontata distinzione fra spazi interni, identificati come positivi, e spazi esterni, associati inesorabilmente al negativo. Al contrario, in maniera simile a *Broken Blossoms*, anche qui il perimetro domestico finisce per nutrirsi dei patimenti femminili, secondo la più tipica tradizione del melodramma.

Esempio eloquente in proposito è la sequenza che racconta la prima notte del matrimonio con l'allevatore Lige (Lars Hanson), matrimonio che la protagonista è costretta ad accettare per questioni di bieca sussistenza. La serie iniziale di dissolvenze incrociate che sovrappongono tra loro l'inquadratura delle mani degli sposi durante lo scambio delle fedi a quella di un lavabo pieno di piatti sporchi, poi di un tavolo non sparcchiato, e infine della stessa Letty, che contempla attonita la disordinata casa del marito, suggerisce con rapidità straordinaria lo squallore in cui la vezzosa giovinetta del Sud è precipitata. Ma non si tratta soltanto di trascuratezza domestica: l'ambiente coniugale è anche scopertamente minaccioso. Urtata dai modi grossolani del mite ma rozzo Lige, la protagonista cerca infatti di sottrarsi all'intimità fisica con lui. Optando per uno stile recitativo tanto misurato quanto allusivo, Gish comunica la ritrosia sessuale del suo personaggio essenzialmente tramite un unico gesto. Dopo aver liberato i capelli dall'acconciatura ottocentesca, Letty inizia insistentemente a pettinarli nella speranza di distrarre il consorte smanioso.

Il modo con cui l'attrice-diva placa l'ansia rifugiandosi nella propria celebre capigliatura bionda denota una sottigliezza psicologica degna di certa recitazione del cinema d'autore moderno. A tratti, la gestualità di Gish potrebbe ricordare il non meno nevrotico spazzolarsi di Karin (Ingrid Bergman) in *Stromboli (Terra di Dio)* (1950) di Roberto Rossellini – capolavoro del secondo dopoguerra che con *The Wind* condivide più di qualche

blanda similitudine narrativa (Zarzosa 2007: 43-4)¹⁷. Ugualmente sottile è la scelta successiva, stavolta a opera del regista, di trasmettere l'incomunicabilità fra i coniugi – frustrazione e bramosia per Lige, paura e repulsione per Letty – spostando l'attenzione dai volti ai movimenti dei loro piedi. Al nervoso avanzare di lui si contrappone l'indietreggiare spaventato di lei. Soltanto quando Hanson la bacia con la forza, Gish – nuovamente ripresa a mezzo busto – torna a una recitazione veemente per esprimere il proprio sdegno.

Alternando perfettamente mimica facciale e movimento corporeo, questa intensità diventa la nota dominante nella parte conclusiva del film. Del resto, l'occasione non potrebbe essere più propizia data la sequela di eventi traumatici in cui la protagonista si ritrova coinvolta. Lasciata sola dal marito, Letty è costretta dapprincipio ad affrontare una notte tormentosa, mentre incombe fuori una tempesta di sabbia. Accanto all'insistita oscillazione dell'immagine, i gesti frenetici con cui la donna cerca di sigillare qualsiasi pertugio dell'abitazione finiscono per suggerire allo spettatore un dubbio fatale: “È il vento che la sta rendendo pazza?”, come le era stato profetizzato, o piuttosto “è la sua follia a incarnarsi nel vento?” (Berke 2016: 184). Il dubbio è senz'altro alimentato dalla disponibilità che l'attrice mostra nel far proprie espressioni e movenze palesemente desunte dalla tipica iconografia associata ai malati mentali: sgranare gli occhi, portarsi le mani alle tempie, cercare invano di scostare le ciocche sudate dal volto. Strenuamente convinta che nei momenti apicali l'attore dovesse “recitare il più possibile per il pubblico” – guai a “lasciare il climax emotivo all'immaginazione degli spettatori” (Gish cit. Berke 2016: 183)¹⁸ –, Gish non teme dunque di abbandonarsi a una recitazione *overplayed*.

Il dramma infiamma ulteriormente quando verso l'alba Wirt Roddy, il primo spasimante di Letty, fa irruzione in casa sua per violentarla. Contraddicendo un'affermata tradizione narrativa che vuole la vittima di violenza costretta a soccombere, la protagonista reagisce ferendo a morte il suo aggressore. A questo punto, il vento non è più identificato con la presunta dissoluzione psichica della donna ma torna a evocare la pulsionalità violenta dell'erotismo maschile. Un'associazione, questa, che Sjöström esaspera sommando alla tempesta di sabbia l'immagine astratta, probabilmente generata dalla fantasia sovraeccitata di Letty, di un cavallo bianco che galoppa imbizzarrito fra le nubi.

Le implicazioni metaforiche proseguono nella scelta altrettanto simbolica di seppellire il cadavere dell'uomo sotto la sabbia. Dopo molta enfasi

rivolta al corpo – indimenticabile il modo con cui le violente folate d’aria sembrano ostinatamente spingere il fisico leggero di Gish dentro casa e qui imprigionarla – il primo piano torna a essere la figura privilegiata dall’interpretazione. A riprova di un’altra ferrea convinzione della diva, ossia che l’attore davvero talentuoso debba saper recitare anche solo tramite gli occhi¹⁹, colpisce l’inquadratura in cui Letty scorge dalla finestra riaffiorare il corpo di Roddy per colpa della sabbia sollevata dal vento. Per certi aspetti, questa inquadratura intrattiene un rapporto speculare col primo piano di Lucy quando si costringeva a sorridere a beneficio del padre. In entrambi i casi, il viso di Gish appare diviso in due segmenti che comunicano qualcosa di diverso fra loro. In *Broken Blossoms*, allo sgomento di uno sguardo colmo di lacrime si contrapponeva la gioia fasulla delle labbra. Stavolta, invece, gli occhi sbarrati e pieni di orrore di Letty sono protagonisti indiscussi dal momento che la sua bocca risulta strategicamente occultata da uno straccio con cui la protagonista ha chiuso un buco nel vetro della finestra. Il vuoto con cui la parte inferiore del volto viene a coincidere evoca il senso di una voragine, di un grido che resta inghiottito dal silenzio. Per Affron, ci troviamo dinanzi a un’altra variazione compiuta sul motivo della maschera: “La patologia della mente si manifesta nella patologica fotografia di una faccia privata della bocca” (1977: 87).

Ampliando la prospettiva sulla performance e sull’opera nel suo complesso, Berke coglie qui un affascinante paradosso:

Sebbene narri una vicenda di vittimizzazione femminile, *The Wind* funziona di fatto come allegoria del potere di una *silent star* al suo apice, una *silent star* capace di controllare e sottomettere il film alla propria volontà e visione. La storia di Letty ci parla di paura e debolezza, ma il ritratto che Gish fa del personaggio racconta invece una storia del tutto opposta, quella di una diva che ha la libertà di recitare sfruttando tutte le possibilità della propria competenza creativa (2016: 185).

A ben vedere, questi due aspetti non sono però così antitetici, ma finiscono per rispecchiarsi proprio grazie alle modifiche apportate al finale. Come già si accennava, *The Wind* non si conclude affatto con la sconfitta della donna, bensì col suo trionfo. Dopo l’omicidio e la sepoltura del viscido Roddy, il ritorno provvidenziale di Lige distoglie la protagonista dall’abisso di follia e senso di colpa in cui stava sprofondando. Innanzitutto, il marito rassicura Letty sull’insospettabile capacità del vento di farsi anche amministratore della giustizia umana. “Wind’s mighty odd – if you kill

a man in justice – it allers covers him up!”, recita una didascalia attribuita all’uomo. E difatti, ammiccando nuovamente all’ipotesi conturbante che tutto sia stato un’allucinazione della moglie, Lige non scopre alcun cadavere dissepolto nell’aria di fronte a casa.

Ma il film non potrebbe procedere credibilmente verso l’*happy ending* senza un primo reale momento di comunicazione fra i due coniugi. Il bacio imposto con la forza la prima notte di nozze si trasforma ora in un abbraccio gioiosamente condiviso. Significativamente, al superamento della paura sessuale da parte di Letty corrisponde il superamento della sua paura del vento. “I’m not afraid of the wind – I’m not afraid of anything now – !”, proclama quasi estatica questa *Southern belle* che il romanzo di Dorothy Scarborough voleva invece repressa e sconfitta. Altrettanto non casuale è che la cifra del corpo torni a porsi come fulcro dell’immagine. Permeata da una grazia meravigliosamente ariosa, la chiusura della pellicola vede infatti la figurina slanciata di Gish spingersi verso la soglia e lasciarsi finalmente abbracciare prima dal vento e poi da Hanson alle sue spalle. Un paio di elementi in particolare colpiscono. Quasi un personaggio ormai a sé stante, i lunghi capelli sciolti e fluttuanti di Letty si muovono all’uni-sono con l’aria, mentre le sue braccia si spalancano in un gesto orizzontale che ben riassume “due aspetti cruciali della recitazione di Gish: la forza e l’abbandono” (Affron 1977: 88).

Se vi è un tema squisitamente epico che un’opera inusuale come *The Wind* propone questo è la lotta dell’individuo sulle asperità dell’ambiente naturale. Tuttavia, come testimonia l’epilogo, tale lotta, forse perché agita da una donna, non prende mai le sembianze di una sfrontata conquista ma quelle di una morbida apertura al paesaggio, paesaggio umilmente accarezzato da una posizione liminale come la soglia.

Impossibile, infine, non avvicinare per contrasto questo finale vitalistico alla violenza cieca che circa dieci anni prima si consumava nel ripostiglio di *Broken Blossoms*. Il capolavoro di Griffith trasfigurava la sua vicenda di amore e morte in una tragedia che alternava suggestioni tanto classiche quanto moderne, il topos antichissimo del fiore divelto al motivo shakespeariano della coppia osteggiata. Quello di Sjöström non teme, invece, di avventurarsi in una rischiosa rilettura in chiave femminile dell’epica western. Punto di contatto fra le due opere, oltre alla maestria degli autori, resta l’interpretazione di Lillian Gish. Un’interpretazione che, pur nel suo incrollabile rispetto verso ciascun regista, non smette di tradire anche una propria e sicura volontà autoriale.

NOTE

- 1 Le affermazioni di Griffith apparvero originariamente in un servizio di *Moving Picture World* datato 20 luglio 1919.
- 2 A proposito della fortuna critica di *Broken Blossoms* è importante ricordare non soltanto il plauso della stampa americana, colpita soprattutto da possibili convergenze fra l'opera e la letteratura dickensiana, ma anche la fascinazione esercitata sull'avanguardia cinematografica francese, pronta a fare del lungometraggio un autentico oggetto di culto, nonché l'impatto avuto sul nascente fenomeno della cinefilia. Su questi ultimi aspetti rimando almeno a Fee (2017: 510-32).
- 3 Si potrebbe obiettare che al provino era presente anche Dorothy Gish, più giovane di cinque anni di Lillian, e che anche lei venne scritturata per *An Unseen Enemy*. Tuttavia, non c'è dubbio che fu la sorella maggiore a folgorare immediatamente Griffith. Beninteso, ciò non impedì alla brillante Dorothy di avere una solida carriera distinguendosi dalla sorella per la sua abilità nei registri brillanti.
- 4 Sulla problematica figura della *child-woman* e sulla sua periodica riemersione nella storia del cinema americano si veda Studlar (2013) e in particolare il capitolo dedicato al caso di Mary Pickford che, almeno in parte, presenta analogie con quello di Gish.
- 5 Si veda questo passo dal racconto di Burke: “So he would lounge and smoke cheap cigarettes, and sit at his window, from which point he had many times observed the lyrical Lucy. He noticed her casually. Another day, he observed her, not casually. Later, he looked long at her; later still, he began to watch for her and for that strangely provocative something about the toss of the head and the hang of the little blue skirt as it coyly kissed her knee. Then that beauty which all Limehouse had missed smote Cheng” (ed. 2003: 41).
- 6 Il testo è conservato presso la New York Public Library for the Performing Arts in un fondo archivistico dedicato a Gish.
- 7 Come spiega Elena Dagrada, la recitazione del muto è stata per lungo tempo ritenuta “uniformemente eccessiva”. La storiografia più recente ha però ormai smontato lo stereotipo dimostrando come “solo negli anni delle origini [sia] [...] possibile rinvenire una certa uniformità e universalità [...] il cui comun denominatore è appunto l'eccesso”. Successivamente, anche grazie all'evoluzione tecnologica e narrativa subita dal medium, la performance “[avrà] modo di diversificarsi [...] in base a dominanti e stili più o meno individuali o nazionali” (2010: nota 7, 305, corsivo originale). Sebbene *Broken Blossoms* sia un'opera già degli anni Dieci, la mimica e la gestualità di Gish sembrano rifarsi in parte alla recitazione enfatica delle origini.
- 8 Oltre al saggio di Lasage, si veda sul tema almeno Marchetti (1994: 10-40).
- 9 Per un adeguato approfondimento sulla ricaduta del topos del fiore reciso dalla letteratura antica all'immaginario contemporaneo rimando a Giannotti (2003: 63-92).

- 10 Sono debitrice a Vitale per il fecondo richiamo al testo di Cixous. Ricordo con la studiosa che un altro importante studio sulla congiunzione fra femminilità e morte per il tramite estetico sia *Over Her Dead Body* (1992) di Elisabeth Bronfen.
 - 11 Ricordo con Hatch (2011: 88) che l'associazione fra Gish e il giglio era abitualmente suggerita da molti commentatori dell'epoca in virtù dell'assonanza fra "Lillian" e "Lily". Più in generale, la bellezza eterea della diva spingeva a stabilire squisite metafore con l'immaginario floreale.
 - 12 Il concetto di "bene conteso" e con esso il suo provvidenziale passaggio da una situazione negativa a una positiva proviene da *Verso un'antropologia dell'intreccio* di Maurizio Bettini (1991), celebre studio che spiega il funzionamento delle ricorrenti strutture narrative nelle commedie di Plauto. Nel caso di *Broken Blossoms*, la tragicità sembra originarsi appunto da un'inversione del classico plot comico, dove la donna contesa da due pretendenti, in genere emblematici di altrettante diverse realtà sociali, potrebbe infine essere ceduta all'uomo e al gruppo in grado di salvarla.
 - 13 Alla luce dei precedenti parallelismi con alcune rappresentazioni pittoriche viene istintivo rievocare, anche nel caso della tragica Lucy, l'omaggio floreale – "Fiori ad un fiore" – che Gertrude fa al cadavere di Ofelia durante il corteo funebre (*Amleto*, atto V scena I).
 - 14 Non soltanto, la diva invierà a Marion un trattamento di cinque pagine come punto di partenza per la stesura dello *script*, ma premerà perché al posto di Clarence Brown – primo regista considerato dalla produzione del film – fosse scelto Sjöström. Infine, Gish cercherà di avere nuovamente come partner Lars Hanson, il grande attore svedese che l'aveva già affiancata in *The Scarlet Letter*.
 - 15 Ritenuta oggi perduta, questa colonna sonora fu stroncata sia dal *New York Times* sia dal *Board of Review Magazine* (Forsslund 1988: 217). Ricordo che *The Wind* fu distribuito il 23 novembre 1928. Primo esempio di *soundfilm*, *The Jazz Singer* (*Il cantante di Jazz*, 1927) di Alan Crosland era invece apparso il 6 ottobre dell'anno precedente.
 - 16 L'imposizione del lieto fine sarebbe da attribuirsi al *producer* Thalberg che riteneva *The Wind* un film commercialmente rischioso. Pur deprecando la scelta, Sjöström, Marion e Gish dovettero adeguarvisi. Sulla complessa questione se sia mai stato effettivamente girato o meno il finale tragico immaginato dal romanzo rimando soprattutto Forsslund (1988: 213-21) e Florin (2013: 79-98).
 - 17 In entrambi i film, abbiamo una donna infelicemente sposata, almeno inizialmente, costretta ad adattarsi a un ambiente ostile, molto lontano dal proprio background. Tuttavia, secondo Zarzosa, *The Wind* verte su una comprensione della natura come fatto culturale. Al contrario, *Stromboli* resta ancorato a una visione ben più metafisica del paesaggio inteso quale tramite per un'esperienza del sublime.
-

- 18 Mi rifaccio qui alcuni frammenti tratti da *Speech Without Words*, titolo di un altro degli altri scritti teorici di Gish.
- 19 Tale convinzione proviene, invece, dal testo di Gish *On Behalf of the Silent Film*. Su questo come per gli altri due scritti teorici dell'attrice richiamati nel saggio si veda Berke (2016).

BIBLIOGRAFIA

- Affron, Charles (1977), *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*, New York, Dutton.
- (2001), *Lillian Gish: Her Legend, Her Life*, Berkeley, University of California.
- Beauchamp, Cari (1997), *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, New York, Scribner.
- Berke, Annie (2016), “‘Never Let the Camera Catch me Acting’: Lillian Gish as Actress, Star, and Theorist”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 36/2: 175-89. <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167464> [27/07/2025].
- Bettini, Maurizio (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto* (ed. or. 1982), Urbino, Quattro Venti.
- Bronfen, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Configurations of Femininity*, Manchester, Manchester University Press.
- Burke, Thomas (2003), *Limehouse Nights* (I ed. 1916), New York, Horizon.
- Canosa, Michele; Cinquegrani Maurizio, eds. (2006), *La natura non indifferente: il cinema svedese di Victor Sjöström*, Bologna, Ente mostra internazionale del cinema libero.
- Carluccio, Giulia (1999), *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano (1908-1909). Il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb.
- Cixous, Hélène (1975), *La jeune née*, avec Catherine Clément, Paris, Union Générale d’Editions.
- Dagrada, Elena (2008), *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, LED Edizioni Universitarie.
- (2010) “Emozioni di celluloide. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini”, *Verità indicibili. Le passioni in scena dall’età romantica al primo ’900*, ed. P. Bertolone, Roma, Bulzoni: 294-320.
- Fee, Anne (2017), “*Blossoms* Breaking at the Dawn of the Cinephilia: the Reception of D.W Griffith in France”, *A Companion to D.W. Griffith*, ed. C. Keil, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell: 510-32.

- Florin, Bo (2013), *Transition and Transformation: Victor Sjöström in Hollywood 1923-1930*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Forslund, Bengt (1986), “La vita e l’opera di Victor Sjöström”, *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, ed. P. Cherchi Usai, Pordenone, Studio Tesi: 367-83.
- (1988), *Victor Sjöström. His Life and His Work*, New York, Zoetrope.
- Giannotti, Filomena (2003), “Sulla fortuna di due antiche ‘saffiche’: Saffo e Catullo in Enzo Mazza e Toti Scialoja”, *Fontes* 11/12: 63-92.
- Gish, Lillian (1969), *Lillian Gish; the Movies, Mr. Griffith, and Me*, by Lillian Gish, with Ann Pinchot, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall.
- Griffith, David Wark (1972), *The Man Who Invented Hollywood: The Autobiography of D.W. Griffith*, Louisville (KY), Touchstone Publishing Company.
- Hall, Gladys (1920), “Lights! Says Lillian!”, *Motion Picture Magazine* (April-May 1920): 30-31, 102.
- Hatch, Kirstin (2011), “Lillian Gish: Clean, and White, and Pure as the Lily”, *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, ed. J.M. Bean, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press: 69-90.
- Kollin, Susan (2000), “Race, Labor, and the Gothic Western: Dispelling Frontier Myths in Dorothy Scarborough’s *The Wind*”, *Modern Fiction Studies* 46/3: 675-94.
- Lasage, Julia (1981), “*Broken Blossoms* – artful racism, artful rape”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 26: 51-5.
- Marchetti, Gina (1993), *Romance and the Yellow Peril: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press.
- McGillian, Patrick (1975), *Cagney: The Actor as Auteur*, London, A.S. Barnes.
- Naremore, James (1988), “Lillian Gish: *True Heart Susie* (1919)”, *Acting in the Cinema*, Berkeley, University of California Press: 99-113.
- Rizzarelli, Maria (2017), “L’attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della ‘diva-grafia’”, *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, eds. L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità, 10: 366-371. [www.arabeschi.it/13-/\[30/09/2025\]](http://www.arabeschi.it/13-/).
- (2021), “Il doppio talento dell’attrice che scrive. Per una mappa delle ‘diva-grafie’”, *Cahiers d’études italiennes* 31: 1-19. <http://journals.openedition.org/cei/9005> [30/09/2025].
- Rosen, Marjorie (1978), *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, trad. it. M. Giardini Ozzola, Milano, Dall’Oglio Editore.

- Sadoul, Georges (1981), *Il cinema, vol. 2, I film A-M*, trad. it. di P. Gobetti, G. Fofi, Firenze, Sansoni.
- Scarborough, Dorothy (2021), *The Wind* (1 ed. 1925), Blacksburg (VA), Wilder Publications.
- Scorsese, Martin; Wilson, Michael Henry (1997), *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, trad. it. *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*, Milano, Rosellina Archinto, 1998.
- Slide, Antony (2012), *D.W. Griffith: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Studlar, Gaylyn (2013), *Precocious Charms: Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, California University Press.
- Vitale, Marina (2013), “Belle addormentate violate dallo sguardo: Lucrezia, Imogene, Giulietta, Desdemona”, *William Shakespeare e il senso del tragico*, ed. S. de Filippis, Napoli, Loffredo Editore: 169-84.
- von Bagh, Peter (2006), “Victor Sjöström, c’era un uomo”, trad. it. di P. Cristalli, *La natura non indifferente: il cinema svedese di Victor Sjöström*, eds. M. Canosa, M. Cinquegrani, Bologna, Ente mostra internazionale del cinema libero: 5-14.
- Wollen, Peter (2000), “Time, image and terror”, *Time and Image*, ed. C. Bailey Gill, Manchester, Manchester University Press: 149-58.
- Zarzosa, Agustin (2007), “Sjöström’s *The Wind* and the Transcendental Image”, *Colloquy text theory critique* 13: 34-50.

Nel 2015 Diletta Pavesi ha conseguito il dottorato di ricerca presso l’Università di Ferrara con una tesi incentrata sull’autoriflessività nel cinema americano tra il 1932 e il 1962. Nel 2018 ha pubblicato un saggio sulla rappresentazione della celebrità femminile nei film hollywoodiani, *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano* (Mimesis-Unife-Stum). Dal 2021 collabora stabilmente con l’Università di Ferrara come professore a contratto di Analisi del film. A partire dall’anno accademico 2023-2024, ha insegnato Storia del cinema presso la stessa Università. Nel gennaio 2024, Diletta Pavesi ha ricevuto il premio Kinomata per il miglior contributo saggistico. Nel settembre dello stesso anno è diventata borsista post-ricerca presso l’Università Suor Orsola Benincasa di Napoli per il progetto “Il cinema italiano alla luce delle nuove fonti degli archivi vaticani sul pontificato di Pio XII”. Tutor del progetto: Professor Augusto Sainati. | Diletta Pavesi obtained her PhD in 2015 at the University of Ferrara with a thesis focused on self-reflexivity in American cinema between 1932 and 1962. In 2018, she published an essay on the representation of female celebrity in Hollywood films, *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano* (Mimesis-UnifeStum). Since 2021, she has been a regular collaborator with the University of Ferrara as an adjunct professor of Film Analysis. Starting in the 2023-2024 academic year, she taught Film History at the same

university. In January 2024, Diletta Pavesi received the Kinomata Award for the best essay. In September of the same year, she became a post-doctoral research fellow at the Suor Orsola Benincasa University in Naples for the project *Italian Cinema in Light of New Sources from the Vatican Archives on the Papacy of Pius XII*. Project tutor: Professor Augusto Sainati.