

ANTONIO COSTA

FOGAZZARO, GALLONE, BORELLI
E «L'ARTE DI INSCENARE»:
MALOMBRA, ADATTAMENTO 1917*

Malombra, primo romanzo pubblicato da Antonio Fogazzaro nel 1881, ha avuto una discreta fortuna nella storia del cinema italiano. E Marina di Malombra va annoverata tra le eroine che riappaiono regolarmente sui nostri schermi cinematografici e televisivi.

La prima versione, quella di cui mi occuperò qui, viene realizzata nel 1916 ed esce nel febbraio del 1917. La seconda, diretta da Mario Soldati, con Isa Miranda, esce nel 1942. Una mini-serie televisiva, con Marina Malfatti, va in onda su Rai Uno nel 1974¹, per niente dire del porno-soft di Bruno Gaburro interpretato da Paola Senatore nel 1984, che di *Malombra* di Fogazzaro ha poco più o poco meno del titolo e che il Morandini definisce «porno bischerata con velleità artistiche».

«Creatura demoniaca», di cui si enfatizza spesso l'estraneità alla tradizione letteraria italiana², Marina rientra in quella sfera del misterioso e del favoloso che ha le sue ascendenze letterarie in Poe e Hoffmann. Come ha puntualmente messo in evidenza Vittore Branca, la vena spiritistica, metapsichica e parapsicologica di Fogazzaro viene anticipata, nella letteratura italiana, dai *Racconti fantastici* (1869) di Tarchetti o da *Due anime in un corpo* (1878) di De Marchi, e proseguita poi, sia pure con differenti accenti, da Capuana, Zena, Pirandello e Svevo³.

A Marina di Malombra io ho dedicato un capitolo, oltre che la copertina, del mio libro *I leoni di Schneider* (2002) nel quale mi proponevo di dimostrare che non solo di realismo o meglio di proto-neorealismo vive il cinema italiano. Il libro è stato punito con un si-

* Comunicazione letta il 25 maggio 2016 nel salone d'onore di palazzo Chiericati.

¹ A cura di Diego Fabbri e Amleto Micozzi per la regia di Raffaele Meloni e con Marina Malfatti e Giulio Bosetti nei ruoli principali, andata in onda in quattro puntate a partire dal 21 aprile 1974. Per alcuni riferimenti alla presenza di Fogazzaro nella storia degli sceneggiati della RAI, rinvio al mio *Italian Serials: Modelli cinematografici e produzione di serialità nella fiction televisiva italiana*, in ANTONIO COSTA, GIOVANNA GRIGNAFFINI e LEONARDO QUARESIMA, *Lo spettacolo degli Italiani*, Roma-Torino, Rai/VPT-ERI 1985, pp. 23-60.

² Cfr. ANTONIO PIROMALLI, *Introduzione a Fogazzaro*, Bari-Roma, Laterza, 1990, pp. 78-79.

³ Cfr. VITTORE BRANCA, *Introduzione* in ANTONIO FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Rizzoli, 1982, p. XI.

lenzio assordante (nessuna recensione, o quasi), anche se, mi dice l'editore, continua ad essere richiesto, soprattutto dall'estero (lo scorso anno l'editore mi ha corrisposto un gruzzoletto di royalties, roba da niente ma prova provata che il libro esiste ancora!).

***Malombra*, adattamento 1917**

Il primo dei due adattamenti di *Malombra* va inquadrato nell'ambito della ricerca di soggetti di origine letteraria che il cinema italiano comincia a perseguire per influsso dell'esperienza francese della Film d'Art. Anche se esso arriva relativamente tardi, Fogazzaro è certamente tra i primi scrittori cui pensa, ad esempio, una società di produzione come la Cines che ebbe un ruolo non secondario nella politica di qualificazione culturale del cinema italiano. Ci rimane, al proposito, una significativa testimonianza in una lettera inviata allo scrittore vicentino dal conte Francesco Salimei, consigliere della Cines:

Roma, 81 v. Sardegna
14 maggio '09

Chiar.mo Senatore,

Essendo come consigliere della «Cines» particolarmente incaricato della scelta dei soggetti e persuaso che, malgrado l'umiltà del mezzo, le rappresentazioni cinematografiche siano mezzo utilissimo per la diffusione del buon gusto artistico e della cultura tra noi, e per la conoscenza delle nostre principali opere all'estero, dove contiamo larghissima clientela, sto cercando di elevare l'importanza e la finezza delle nostre rappresentazioni.

E prima di ogni altro desidero rivolgermi a Lei, perché, se l'idea non Le dispiaccia, voglia dirmi se sarebbe disposta a favorirci tanto la riduzione delle sue opere già edite, quanto la creazione di nuovi soggetti espressamente a questo scopo.

Se Ella in massima aderisce a questa proposta, Le sarei grato se volesse indicarmi le condizioni o per lettera o fissandomi un colloquio, in modo che le trattative avvengano direttamente tra la nostra Società e Lei.

Voglia perdonarmi questa iniziativa ardita e gradire i miei più cordiali e sinceri ossequi

devot.mo
F. Salimei⁴

⁴ La lettera è conservata alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza (B.B.V. C.Fo. B.30/pl.180). Ringrazio Luciano Morbiato per avermela segnalata.

Il cinema italiano stava intraprendendo un lento e faticoso processo di arricchimento dei suoi mezzi linguistici ed espressivi e, al tempo stesso, era alla ricerca di una legittimazione culturale che gli permettesse un allargamento del proprio pubblico alle classi medie.

Che il processo fosse lento e difficile è dimostrato dalle critiche che a Francesco Salimei, responsabile della scelta dei soggetti della Cines, di lì a poco saranno rivolte dal barone Alberto Fassini, incaricato dal Consiglio di amministrazione del Banco di Roma di redigere uno studio sulla gestione della Cines⁵. A proposito della scelta dei soggetti, nella relazione di Fassini, si legge che «essa è tanto più difficile in quanto bisogna sapersi adattare al gusto del pubblico, il quale tuttora non è educato e raffinato»; proprio nel settore dei soggetti «romantici» e «drammatici», giudicati «i più manchevoli della nostra produzione», Fassini individua la necessità di un rilancio⁶.

Nel corso degli anni Dieci, si consolida la politica di assimilazione di modelli letterari e di coinvolgimento, diretto o indiretto, di letterati. Ma su tutto il cinema italiano del decennio domina incontrastato il modello dannunziano, anche quando gli adattamenti si riferiscono ad altri autori, italiani o stranieri. Come scrisse Eugenio Ferdinando Palmieri,

dannunziano – cioè maniera dannunziana; non il D'Annunzio gigantesco, inimitabile – fu il nostro cinema borghese, il cinema inaugurato dall'*Innocente* e definito da *Ma l'amore mio non muore*. E dannunziano – ma sì – fu il cinema tratto da Fogazzaro, da Dumas, da Sardou, da Bataille, da Niccodemi: *Malombra*, *La signora dalle camelie*, *Odette*, *La donna nuda*, *L'Aigrette...*⁷

La citazione di Palmieri, tra le tante possibili di altri testimoni del tempo, non è casuale perché elenca tra i dannunziani ben due film di Gallone che, entrato alla Cines nel '13, aveva diretto, prima di *Malombra*, film come *La donna nuda* (1913) da Bataille, *Avatar* (1915) da Gautier. L'adattamento del romanzo di Fogazzaro costituisce, come vedremo meglio più avanti, un episodio significativo di quell'intreccio di divismo femminile (spesso ossessivamente dannunziano) e di tematiche di origine variamente letteraria che è uno dei tratti ori-

⁵ Sull'entrata di Fassini alla Cines e sul ruolo da lui svolto nella riorganizzazione della Società, si veda RICCARDO REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC Edizioni, 1991, pp. 25-36.

⁶ Le citazioni sono tratte dallo *Studio* di ALBERTO FASSINI, conservato presso l'Archivio Storico del Banco di Roma, Fascicolo «Cines», parzialmente riportato da REDI, *La Cines...*, cit., p. 27.

⁷ EUGENIO FERDINANDO PALMIERI, *Vecchio cinema italiano*, Venezia, Zanetti, 1940; ristampa, a cura di PAOLO MICALIZZI, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 92.

ginali di un'intera stagione del nostro cinema, prima della grande crisi degli anni Venti.

Lo stesso anno, 1917, in cui esce *Malombra* di Gallone, esce *L'antica fiamma*, scritto di Luciano Zuccoli e diretto da Luigi Sterni, un regista che l'anno dopo dirige un *Jacopo Ortis*. Ma nello stesso 1917, interpretato da Lyda Borelli, esce *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia (Oxilia tra il 1911 e il 1914 diresse varî film: *Addio giovinezza!*; *Giovanna d'Arco*; *Veli di giovinezza*; *Rapsodia satanica*; *Sangue bleu*).

Gallone e l'«arte di inscenare»

L'arte di inscenare è il titolo di un significativo scritto, di poco successivo all'uscita di *Malombra*, in cui Gallone cercava di definire il rapporto tra cinema e letteratura, isolando con la maggior esattezza possibile ciò che appartiene solo e esclusivamente alla nuova arte⁸.

Dal confronto tra il cinema e la letteratura, primaria risulta la necessità di uno stile che deve caratterizzare l'uso e l'organizzazione degli elementi costitutivi: da una parte le parole, dall'altra un insieme strettamente connesso di inquadratura, messa in scena e interpretazione:

L'inquadratura, la messa in scena, l'interpretazione hanno in cinematografia lo stesso valore che possono avere le parole in letteratura. Occorre che le parole si compongano in uno stile, e che questo stile rivesta un contenuto per giungere all'opera d'arte⁹.

Gallone rifiuta la tesi di coloro che paragonavano l'arte della messa in scena cinematografica a quella teatrale (ritenendola magari «anche di meno»). E sostiene la necessità di un ruolo attivo dell'«inscenatore», anche di fronte ad autori la cui «concezione» sia espressa dalla massima ricchezza di dettagli e informazioni:

Anche se la concezione fornita dall'autore è ricca dei più minuti particolari per un inscenatore che abbia un suo stile ed una certa coscienza della propria arte la fatica è uguale. Per entrare in questo ordine di idee bisogna naturalmente escludere senz'altro la possibilità nell'inscenatore di realizzare artisticamente sullo schermo qualunque concezione passivamente¹⁰.

⁸ CARMINE GALLONE, *L'arte di inscenare*, «In Penombra», a. I, n. 1, giugno 1918, pp. 7-8, poi «Bianco e nero», a. XIII, n. 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 130-133.

⁹ Ivi, p. 131.

¹⁰ *Ibidem*.

Malombra, che trae origine da un testo in cui c'è una grande ricchezza e, addirittura, sovrabbondanza di indicazioni, descrizioni, *correspondances* di tutti i tipi, può essere considerato un film esemplare quanto ad attuazione dei principi da Gallone a posteriori formalizzati.

Gallone si inserisce, con il suo film e con il suo scritto, in una discussione assai vivace, che in quegli anni impegnava critici e cineasti, sulle possibilità e i limiti degli adattamenti. La linea della difesa degli adattamenti, sulla quale si attesta Gallone, è contrastata da altri che sostengono invece la necessità di soggetti originali, come risulta da questo intervento di Giuseppe Lega che chiama in causa proprio la versione cinematografica di *Malombra*:

Espressione di vita, eminentemente moderna, il cinematografo soltanto in una propria e adeguata letteratura può trovare la sua ragione d'essere. Ma fuori di questa, no.

E s'è veduto chiaramente.

Ogni «riduzione», anche se portata a compimento con vigile intuito e inquadrata con rari pregi tecnici, è sempre un'opera ineguale e manchevole.

Alla luce dello schermo ogni rilievo s'appiatta ed ogni profilo si deforma, quando la composizione drammatica e la vicenda comica non furono ideate, pensate e costruite cinematograficamente.

Malombra ne è una prova insmentibile, per esempio¹¹.

Naturalmente era ingenuo pretendere da un film della durata di un'ora o poco più, peraltro ancora legato a un'espressività tutta viva e con l'esigenza di una assoluta economia delle didascalie, una completa aderenza alla complessità e allo spessore di un romanzo di varie centinaia di pagine.

È fuori di dubbio che gli aspetti più originali e innovativi del cinema erano legati allo sviluppo di soggetti autonomamente concepiti (basti pensare all'importanza che ebbe la *slapstick comedy* nel cinema americano, genere del tutto autonomo che forse proprio per questo esercitò un fascino irresistibile non solo sui pubblici di tutto il mondo, ma anche sulle più radicali avanguardie letterarie, da dada ai surrealisti). E tuttavia non va sottovalutata l'importanza, per lo sviluppo della narrativa cinematografica, di questo lavoro di adattamento di opere letterarie, come del resto sembra aver compreso Gallone che nel già citato intervento di «In Penombra» pone l'accento sulla coerenza e sull'autonomia dello stile dell'«inscenatore».

¹¹ GIUSEPPE LEGA, *In tema di "soggetti"*, «La Cine-Fono. La Rivista Fono-Cinematografica», n. 376, 15-25 settembre 1918, ristampato in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, a cura di RICCARDO REDI, Venezia, Marsilio, 1980, p. 348.

Dal romanzo al film

Naturalmente, Gallone di fronte alla complessità del romanzo di Fogazzaro deve operare una scelta. Egli privilegia il nucleo narrativo centrale del romanzo, l'identificazione di Marina di Malombra con la nonna Cecilia Varrega e la conseguente, febbrile e allucinatoria, ricerca dell'atto di vendetta nei riguardi del conte Cesare, che la ospita nella sua villa.

La storia d'amore tra Marina e Corrado Silla con la sua tragica conclusione lascia ben poco spazio al tema dell'amore filiale tra Steingegge ed Edith, mentre quello della nascita, in Corrado Silla, di un sentimento per Edith, alternativo alla devastante passione per Marina-Cecilia, viene risolto con un'assoluta economia (un'inquadratura di Edith dedita al ricamo e Silla che si piega amorevolmente su lei, corredata da due sole didascalie: «Solo voi, Edith, potete curare la mia povera anima in pena»/«Perché mi dite queste cose?»).

Né maggior spazio è riservato alle trame della contessa Salvador per combinare il matrimonio tra suo figlio Nepo e Marina. Il registro comico, pur così importante nelle relative pagine del romanzo, è riservato alla corte, affettata e cerimoniosa, che Nepo Salvador fa a Marina che gli contrappone una gestualità tormentata e un atteggiamento sprezzante.

Scompaiono quasi del tutto personaggi come don Innocenzo (il cui intervento è limitato alla scena della morte del conte) e, soprattutto, viene lasciata da parte la folla di personaggi popolari con il loro colore dialettale e il relativo registro grottesco.

Con un'operazione non priva di rigore stilistico, Gallone realizza un'economia assoluta degli elementi espressivi che mette in gioco. Riferendoci a quelli da lui stesso indicati nel suo articolo di «In Penombra» (inquadratura, messa in scena, interpretazione), si potrà osservare che c'è una prevalenza assoluta del primo piano, che risponde a una duplice funzione "divistica" e drammaturgica, e che è quindi strettamente finalizzato alle scelte di interpretazione e di messa in scena.

Lucio D'Ambra, letterato e cineasta amico di Gallone, ricorda i condizionamenti subiti dai registi a causa delle «grottesche esasperazioni del divismo per il quale il "primo piano" ad oltranza e a ripetizione consentiva alla dea di creare l'ossessione del suo volto, dieci volte più grande del vero, nelle notti d'incubo degli ammiratori»¹².

¹² LUCIO D'AMBRA, *Sette anni di cinema*, «Cinema», a. II, n. 13, 25 gennaio 1937, p. 48; riprodotto in IDEM, *Gli anni della feluca*, a cura di GIOVANNI GRAZZINI, Roma, Lucarini, 1989, p. 163.

In questo caso, tuttavia, l'ossessiva persistenza dei primi piani è funzionale al tema dell'identità, o meglio della doppia identità di Marina-Cecilia. Pose statuarie, mosse studiate, sguardi seducenti, occhiate fascinose, smorfie di dolore, abbandoni improvvisi, scatti repentini: tutto contribuisce a definire e a esasperare i contrastanti sentimenti che agitano la mente del personaggio.

Subordinati alla prevalenza del primo piano, i campi medi e i campi lunghi hanno la funzione di cogliere, nello spazio architettonico (gli interni della villa, la loggia) e in quello naturale del lago e delle sue rive boschive, il propagarsi e il dilatarsi di quell'inquietudine interiore che è propria del personaggio interpretato da Lyda Borelli.

Un intenso e raffinato pittoricismo caratterizza le inquadrature d'insieme, che sono sempre funzionali allo sviluppo tematico. Ad esempio, le ricorrenti vedute del lago con la piccola barca sviluppano il tema della passione autodistruttiva della protagonista, il suo *cupio dissolvi*.

Le scene lacustri con le barche addobbate per la festa servono da contrappunto al tema della solitudine di Marina e della sua chiusura in se stessa, con i fantasmi del passato. Lo sguardo di Gallone sull'ambiente naturale e sullo spazio interno della casa è mediato dalla presenza debordante della protagonista. Anche se non si può assolutamente parlare di «focalizzazione» del racconto su Marina, Gallone, come vedremo meglio più avanti, riesce a subordinare al punto di vista di Marina alcuni degli snodi essenziali del racconto e della *Stimmung* del paesaggio e degli interni.

Per quanto riguarda l'interpretazione, la gestualità della diva domina e definisce le linee di movimento della scena, subordinando a sé l'interpretazione dei personaggi, compresi i comprimari. L'enfasi melodrammatica della Borelli è opportunamente assecondata dalla stilizzata malinconia di Amleto Novelli e dalla impacciata galanteria di Francesco Cacace-Galeota nel ruolo di Nepo.

Musica in scena e tecnica interpretativa

Lucio D'Ambra racconta che Gallone, probabilmente suggerito da tecniche già adottate da registi americani, richiedeva sul set la presenza di un quartetto che eseguiva musiche adatte alla situazione drammatica nel corso delle riprese. È indubbio che la recitazione della Borelli, in questo film in particolare, presenti forti stilizzazioni e l'andamento di una pantomima. La musica interviene, nell'epoca del muto, sia sul versante della produzione che in quello della fruizione: sul versante produttivo, come conferma questa testimonianza

di D'Ambra, in quanto la gestualità degli attori viene regolata su un ritmo musicale; su quello della fruizione perché proprio in questi anni si va affermando anche in Italia la prassi di affidare a musicisti la composizione di partiture adattate al ritmo interno del film, come del resto dimostra un'opera quasi coeva, *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, per la quale Pietro Mascagni compose la musica in stretta relazione con lo sviluppo drammatico e l'interpretazione, assai stilizzata, della stessa Lyda Borelli.

Anche in *Malombra* si realizza una fusione, ben controllata, tra gestualità, composizione dell'inquadratura e montaggio. Basti ricordare la sequenza in cui Marina, dopo aver trovato l'inquietante «messaggio» di Cecilia e lo specchio, ha la «visione» dell'antenata intenta a scrivere la lettera: il breve flash-back è racchiuso tra due dissolvenze incrociate che producono un effetto di chiasmo visivo.

Nella prima dissolvenza, per qualche attimo, vediamo le due donne che occupano la stessa inquadratura: Marina sulla sinistra e Cecilia sulla destra appaiono come due figure ectoplasmatiche sul punto di fondersi in un unico corpo. Analogamente, ma in senso inverso, si ripete il procedimento che conclude il flash-back: con Cecilia, questa volta, sulla sinistra e Marina sulla destra si realizza l'effetto che ho chiamato di chiasmo visivo. Ci troviamo di fronte ad un bellissimo esempio della doppia valenza, «grammaticale» e «diegetica» secondo la definizione di Metz, della dissolvenza incrociata (più pregnante il termine francese *fondue enchaînée* che designa questo procedimento).

La regia di Gallone

Gallone dimostra di saper usare, ad un alto grado di coscienza dei mezzi filmici a sua disposizione, questi effetti di ambiguità. Da notare che in altri passi decisivi del suo racconto, Gallone sceglie la via dell'ambiguità: ad esempio, evita di mostrare in visione oggettiva la scena madre, quella in cui Marina-Cecilia consuma la sua vendetta sul conte Corrado.

L'immagine di Marina, nelle vesti di Cecilia, che si presenta al conte è contestualizzata come flash-back introdotto da questa didascalia che riporta queste parole rivolte a Silla: «E la mia vendetta si è compiuta l'altra notte».

Da notare che le immagini del flash-back (al passato) sono mostrate in parallelo con quelle (al presente) della morte del conte. Gallone è vincolato alla focalizzazione esterna dell'immagine cinematografica e della didascalia narrativa (si pensi alle due didascalie dell'incipit: «Il castello di Malombra, con le sue strane leggende, accende-

va la fantasia dei pescatori, la notte» e «Donna Marina di Malombra, rimasta orfana, aveva accettato dal conte Cesare d'Ormegno, suo zio, ospitalità e protezione»). Tuttavia, egli utilizza tutte le occasioni per creare una situazione di indecidibilità, sfruttando procedimenti come quelli descritti sopra che sospendono gli eventi tra l'oggettività dell'immagine filmica e le proiezioni soggettive del personaggio.

Si tratta di scelte di regia di grande modernità, sia in relazione alle esigenze di adattamento di un testo come quello di Fogazzaro, che su parallele ambiguità poteva giocare in uno sviluppo narrativo di estrema complessità strutturale, sia in relazione alla ricerca di uno stile autonomo dell'«inscenatore», secondo i principi che saranno da lui formulati nell'articolo di «In Penombra».

La ricezione

Poiché il film di Gallone viene qui esaminato in relazione all'opera da cui deriva, è di primaria importanza verificare, nella ricezione che a suo tempo ne fu fatta, il rapporto che esso stabilisce con il romanzo d'origine. Esaminiamo a questo scopo una recensione d'epoca¹³, prendendola come esempio della formalizzazione del rapporto tra film e opera letteraria, dalla quale risulta quanto segue:

1) il film tratto da un'opera letteraria viene ancora percepito come una rappresentazione, un'esecuzione, quasi si trattasse di un'opera teatrale o musicale («*Malombra* di Fogazzaro, *rappresentatosi* al Teatro Cines, ha avuto un successo trionfale»¹⁴);

2) il giudizio critico sul film vero e proprio è condizionato da una valutazione non tanto implicita del lavoro di Fogazzaro ritenuto poco adatto a una riduzione cinematografica («È troppo monotono e uniforme e certi episodi stancano a causa dello spirito eccessivamente tenebroso che anima l'opera intera»¹⁵); da questo vizio d'origine vengono fatte derivare le riserve espresse sul film giudicato privo di quei requisiti di spettacolarità che dovrebbe avere («*Malombra* [...] non ha alcuno dei requisiti per cui un'opera cinematografica può elettrizzare le folle»¹⁶);

3) la recensione individua un'interferenza tra la dimensione divistica e quella narrativa, affermando che la prima (cioè l'eccessiva no-

¹³ La recensione è quella di TINO ALACCI [Alacevich] apparsa in «Film», Napoli, 20 febbraio 1917, riprodotta in VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1917*, Torino, Nuova Eri, 1971, pp. 172-173.

¹⁴ Ivi, p. 172; mio il corsivo.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

torietà di Lyda Borelli e di Amleto Novelli) impedisce allo spettatore di immedesimarsi adeguatamente nei personaggi (anche se sfugge al critico che è appunto questa interferenza uno di quegli elementi «capaci di elettrizzare le folle» di cui poco sopra lamentava la mancanza);

4) il giudizio conclusivo («*Malombra* è tecnicamente una meraviglia; drammaticamente è poco meno che asfissiante»¹⁷) si riferisce con ogni evidenza al primato dell'inquadratura sul disegno drammaturgico e tradisce un'insoddisfazione che, a ben guardare, investe, più che il film in sé, i limiti di un determinato assetto linguistico ed espressivo del cinema.

Visto retrospettivamente, nella splendida copia approntata dalla Cineteca Comunale di Bologna e presentata a Cinémémoire di Parigi nell'autunno del 1991¹⁸, *Malombra* appare oggi come un'opera di grande interesse, almeno per tre motivi: come testimonianza della presenza e della vitalità di un filone «gotico» del cinema italiano (tutto da riscoprire e da rivalutare); come risultato di grande maturità linguistica ed espressiva nella carriera di Carmine Gallone, la cui attività nell'epoca del muto resta ancora poco nota e approfondita; e, non ultimo, come capitolo di primaria importanza nella storia della fortuna di Fogazzaro nel cinema italiano (che anticipa di molto la più nota e celebrata fase degli adattamenti di Mario Soldati e che, per quanto "ibridata" con il dominante dannunzianesimo del divismo femminile degli anni Dieci, ha tratti di originalità e coerenza tali da condizionare, direttamente o indirettamente, la successiva versione degli anni Quaranta).

¹⁷ Ivi, p. 173. Lo stesso TINO ALACCI, sviluppa nel capitolo *Il valore estetico ed artistico delle attrici* del suo *Le nostre attrici cinematografiche*, Firenze, Bemporad, 1919, le seguenti considerazioni sull'arte della Borelli, a suo giudizio ancora troppo legata al modello teatrale: «Al cinematografo si va per vedere prima l'eroina e poi l'attrice, e si esige che quella persuada, non questa. Perciò al cinematografo l'attrice deve essere impersonale, e per prodursi in parti variate, deve ella stessa sapersi variare nella maschera e negli atteggiamenti. Ebbene, la Borelli è fra tutte le figure cinematografiche italiane, quella che varia di meno; non può variare, perché ha un tipo fisico troppo caratteristico: in qualsiasi produzione, dove c'è ella, l'eroina sparisce e rimane solamente l'attrice. Per conseguenza le esibizioni cinematografiche di Lyda Borelli mancano di originalità e stancano presto» (p. 19).

¹⁸ È su questa copia, la più completa e attendibile attualmente esistente, che ho condotto il presente studio. Tale copia di 1500 m. (contro i 1705 di quella presentata per il visto di censura nel 1917) è stata ottenuta utilizzando il primo (e unico finora pervenutoci) rullo di una copia italiana conservata presso la Cineteca di Bologna e una copia spagnola di 1500 m. conservata presso il SODRE di Montevideo. *Malombra* di Gallone nella versione restaurata (le cui didascalie, eccetto quelle del primo rullo, sono state ritradotte in italiano), è attualmente disponibile nella versione in videocassetta allegata al volume *Sperduto nel buio. Il cinema italiano e il suo tempo* (1905-1930), a cura di RENZO RENZI, Bologna, Cappelli, 1991.