

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Il volto della diva. Trucco, espressività e costruzione dell'immagine femminile nel cinema muto italiano

The Face of the Diva. Make-up, Expressivity and the Construction of Female Image in Italian Silent Cinema

FLAVIA PAGNOZZI

ABSTRACT

Il contributo analizza il ruolo del make-up nella costruzione dell'immagine divistica nel cinema muto italiano degli anni Dieci, confrontando Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli. Attraverso un'analisi filmica e iconografica, mostra come il trucco, in assenza della parola, contribuisca all'espressività, alla definizione dei personaggi e dell'immagine pubblica delle dive, anticipando dinamiche della cultura visiva contemporanea.

PAROLE CHIAVE: Divismo cinematografico, Cinema muto italiano, Make-up nel cinema, Diva film, Rappresentazione femminile

This paper examines the role of make-up in constructing the divistic image in Italian silent cinema of the 1910s, comparing Francesca Bertini, Lyda Borelli, and Pina Menichelli. Through filmic and iconographic analysis, it shows how make-up, in the absence of speech, shapes expressivity, characterisation, and the divas' public image, prefiguring dynamics of contemporary visual culture.

KEYWORDS: Film stardom, Italian silent cinema, Make-up in cinema, Diva film, Female representation

AUTORE

Flavia Pagnozzi ha conseguito la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature per il Plurilinguismo Europeo presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" (relatrice: prof.ssa Maria Pia Pagani). Si è specializzata in studi sullo spettacolo, con particolare attenzione agli studi divistici e al ruolo del make-up nella costruzione dell'espressività e dell'immagine femminile. Si occupa inoltre di storia del make-up e cultura visiva contemporanea, attività che divulga online.

flaviapagnozzi00@gmail.com

Il divismo è un fenomeno nato nel XIX secolo che prevede la divinizzazione di personaggi dello spettacolo la cui immagine diventa un'icona altamente simbolica e onnipresente nella vita delle persone comuni, quasi pari alle icone religiose dei secoli passati. La maggior parte dei divi appartiene ad una categoria specifica, ovvero gli attori. Nonostante sia un fenomeno che coinvolge anche figure maschili, è con le dive che esso assume una portata esponenziale.

Le dive vengono definite tali proprio perché paragonate a divinità: erano così iconiche che la loro sola presenza in una rappresentazione teatrale o cinematografica rendeva imperativo assistervi.

La storia narrata passava in secondo piano: ciò che il pubblico amava davvero era ammirare la propria *star* preferita e cercare in essa un legame personale. Una diva diventa tale quando i suoi ammiratori sono convinti di conoscerla, quasi come se fosse un'amica, un interesse amoroso o un modello da imitare nella gestualità e nell'aspetto estetico.

Sebbene in questa prima parte abbiamo usato la parola "diva" e "star" come sinonimi perché descrivono la stessa tipologia di persona rispettivamente in territorio italiano e nell'universo hollywoodiano, c'è comunque una differenza che fa sì che il termine "diva" venga tutt'ora usato anche nei paesi anglofoni:

La diva è la cantante femminile più importante, la prima donna, sul palcoscenico operistico, ma il termine può anche descrivere una donna arrogante o dal carattere difficile. Strettamente legata alla parola inglese *divine* ("divina"), *diva* significa "dea", e quindi una persona definita *diva* compete per la luce dei riflettori con Dio, l'ultimo e supremo creatore di stelle. Mentre Dio coincide con l'eternità, le stelle nascono e muoiono. Il punto è che la parola *diva* evoca l'idea di atemporalità e d'infinito. Al contrario, il termine *star* indica qualcuno di speciale, eccezionale o sovrumano, ma non paragonabile a una divinità.¹

Effettivamente, quando sentiamo la parola "diva" subito pensiamo alle dive di Hollywood come Greta Garbo e Marlene Dietrich, ma il fenomeno del divismo nasce in realtà nel cinema muto italiano a cavallo della Prima Guerra Mondiale.² Sarà poi in un secondo momento ad Hollywood che troverà l'habitat naturale per svilupparsi e manifestare tutta la sua potenza lungo l'intero XX secolo. Se in America le *star* venivano seguite da un produttore che creava attorno a loro una macchina pubblicitaria ad hoc, il primo divismo italiano invece fu un fenomeno «disordinato», un tantino

¹ E. MORIN, *Les Stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957, p. 21.

² G. P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano da 'La presa di Roma' a 'Sole' 1905-1929*, Laterza, Bari 2008, p. 64.

«provinciale» e fu soprattutto un fenomeno «effimero»³ Con questi aggettivi Giulio Cesare Castello, uno degli interpreti più autorevoli del divismo, definiva ingiustamente e superficialmente un fenomeno che assume rilevanza internazionale dimostrando tutta la potenza del cinema e la sua capacità di influenzare i comportamenti sociali e l'immaginario collettivo e che deve proprio al disordine e all'improvvisazione (ovvero ciò che gli permette di svilupparsi e raggiungere l'apice in un arco di tempo brevissimo) i suoi maggiori punti di forza e distinzione. Giulio Cesare Castello definisce il divismo un fenomeno effimero poiché, nato nei primi anni Dieci, si affievolì rapidamente all'inizio del decennio successivo. Con la guerra, infatti, il cinema italiano non riuscì più a reggere la concorrenza di Hollywood, che finì per soppiantarlo. A interrompere bruscamente il divismo contribuì anche un altro fattore: le tre maggiori dive italiane, Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli, abbandonarono le scene nei primi anni Venti, tutte in seguito a matrimoni altolocati.⁴

Sono proprio Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli le protagoniste del presente lavoro: le tre attrici che, più di tutte e seppur in un arco temporale relativamente breve, contribuirono in modo decisivo alla definizione del fenomeno del divismo italiano e all'emergere di tre distinti modelli di interprete nel cinema muto.

È in Italia che nasce il *diva film*, la prima forma cinematografica in cui il film diventa veicolo promozionale di un'immagine divistica, anticipando quanto accadrà in seguito a Hollywood. Durante gli anni della Prima guerra mondiale, il *diva film* rappresenta la principale modalità espressiva del cinema italiano. A inaugurare il genere è *Ma l'amor mio non muore!* (1913) con Lyda Borelli, realizzato per trasferire il successo teatrale dell'attrice sullo schermo.⁵

Il fenomeno del divismo assume in Italia proporzioni eccezionali, testimoniato da neologismi come *bertineggiare*, *borellismo* e *menichelleggiare*, che rivelano l'ampio seguito popolare delle dive, e da manifestazioni di costume come quella delle giovani *borelline*, imitatrici dello stile e delle pose languide, stanche e pensose di Lyda Borelli.⁶

A differenza di molte attrici del cinema dell'epoca, le dive italiane si consideravano vere artiste, non semplici professioniste marginali in un'arte ancora in cerca di riconoscimento culturale.

Queste donne diedero vita a un nuovo modello femminile: erano bellezze straordinariamente fotogeniche, pagate generosamente dalla nascente industria cinematografica per le loro interpretazioni spettacolari. Sullo schermo interpretavano

³ G.C. CASTELLO, *Il divismo*, ERI, Torino 1957, p. 12.

⁴ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Cue Press, Imola 2019, p. 7.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2022⁴, p. 42.

spesso donne adultere, forti e passionali, che affrontavano l'uomo senza paura, lo sfidavano con il proprio fascino e imponevano le proprie regole in amore. Così divennero, per molte spettatrici, simboli di un'emancipazione che riguardava soprattutto la sfera privata, mentre gli uomini restavano affascinati dalla loro sensualità libera e disinibita.

Le dive italiane hanno volti belli e irregolari, magnetici ed espressivi, che nell'apice del climax drammatico appaiono spaventosamente caricati. Hanno grandi occhi, resi più profondi dal bistro, una linea snella, flessibile e sinuosa. Si muovono davanti alla macchina da presa con aristocratica eleganza. E davanti alla macchina da presa muoiono, inesorabilmente, vittime dell'amore e dell'ingiustizia.⁷

È proprio il trucco degli occhi, allora chiamato "bistro", a permettere di rendere le emozioni e i diversi personaggi che le attrici erano chiamate a interpretare in un cinema in cui non era possibile esprimersi attraverso le parole. Il cinema muto, infatti, si fonda fortemente sulla dimensione visiva, e il trucco partecipava alla costruzione complessiva dell'immagine scenica insieme alla gestualità e ai costumi.

I loro ritratti fotografici contribuirono in modo decisivo a costruire questa immagine. Diffusi ovunque, dai libretti di sala ispirati al teatro alle cartoline autografate da collezione, permisero alle dive di raggiungere un pubblico vastissimo, in Italia e all'estero. Queste immagini collegavano il personaggio cinematografico alla figura pubblica della diva, sprigionando un fascino magnetico e irresistibile.

Negli anni Dieci le attrici del cinema italiano divennero vere e proprie icone di stile e di comportamento. Imponevano le mode (la Borelli fu tra le prime in Italia a indossare la *jupe-culotte*, la gonna-pantalone, mentre la Bertini lanciò il cappello a larghe falde), influenzavano i giovani e dominavano i set: sceglievano i collaboratori, supervisionavano le sceneggiature (talvolta scritte da loro stesse) e non esitavano a contrastare i produttori. Alcune arrivarono persino a intervenire sulla regia, usando l'inquadratura come strumento di controllo e di affermazione del proprio status di diva.⁸

Sono proprio le dive italiane a definire alcune forme narrative della celebrità mediatica che si affermeranno su larga scala solo a partire dallo *star system* hollywoodiano degli anni Venti (come la forte tipizzazione della protagonista, la sua centralità nel racconto, i legami con le case di moda, le influenze culturali sul costume di un'epoca). Alla produzione italiana degli anni Dieci manca invece un'efficace costruzione mediatica della figura pubblica della diva dal momento che la stampa a larga diffusione si disinteressava della produzione cinematografica nazionale. Solo

⁷ Ivi, p. 41.

⁸ Ivi, p. 44.

leggendo le notizie e gli articoli pubblicati sulle riviste di cinema si può trovare testimonianza indiretta dei fenomeni di passione collettiva che le dive suscitarono nei contemporanei. Scrive Giulio Cesare Castello:

Francesca Bertini, Lyda Borelli, Leda Gys, Soava Gallone potevano camminare per strada senza essere assalite da turbe di gente scatenata. Ci si contentava di andare a vederle sullo schermo. I giornali le ignoravano. Solo le riviste di cinema pubblicavano le loro fotografie ma a pagamento.⁹

Il divismo, quindi, nasce come espressione di un ideale ancora incompiuto, che non trova riscontro nella realtà italiana dell'epoca. Le immagini create dal cinema appaiono quasi del tutto distanti dal contesto reale, segnato dalla guerra e dalle difficoltà del paese. Fin dall'inizio, il divismo non ha l'obiettivo di rappresentare la realtà, ma di costruirne una versione simbolica e idealizzata. Le sue figure incarnano sogni, desideri e aspirazioni collettive più che situazioni reali. In questo senso, le dive non mostrano ciò che è, ma ciò che la società vorrebbe essere: donne irraggiungibili, ma abbastanza vicine da permettere al pubblico di identificarsi con loro e lasciarsi trasportare dall'immaginazione.

Negli anni, le notizie fondamentali sulla vita e sulla carriera delle dive italiane si sono progressivamente disperse, fino a essere dimenticate da quel pubblico che un tempo le idolatrava: Francesca Bertini ricordò che molte delle pellicole da lei interpretate furono «bruciate dai tedeschi»¹⁰ nella villa del produttore Giuseppe Barattolo a Rocca di Papa; il conte Vittorio Cini, marito di Lyda Borelli, fece scomparire ogni materiale relativo alla moglie dopo il matrimonio; Pina Menichelli, da parte sua, rifiutò sempre qualsiasi intervista, sostenendo di avere il «dovere di dimenticare»¹¹ il proprio passato cinematografico. Nonostante queste perdite, negli anni successivi si è assistito a un recupero parziale delle informazioni che le riguardano, sufficienti a ricostruirne le tappe essenziali. Una fortuna che non ha riguardato la maggior parte delle attrici del primo cinema, delle quali sappiamo ormai poco o nulla.

Il secondo versante di analisi di questo articolo si rivolge ai look e più in particolare ai make-up adottati da queste dive. Si tratta di un ambito di studio poco esplorato: le ricerche disponibili non offrono descrizioni delle tecniche cosmetiche impiegate dalle attrici nel contesto italiano. Per le dive del nostro cinema, infatti, le fonti dirette sono quasi del tutto assenti. Ma attraverso l'analisi visiva è stato possibile

⁹ G.C. CASTELLO, *Il divismo* cit., p. 14.

¹⁰ G. MINGOZZI, *L'ultima diva*, documentario, 1982 (<https://m.ok.ru/video/1401057118826> consultato il 27/11/2025).

¹¹ C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico* cit., p. 213.

indagare i significati comunicativi veicolati da determinate scelte estetiche e si è potuto osservare come, attraverso giochi di luci e ombre, il trucco contribuisca a costruire un vero e proprio linguaggio visivo in un cinema fondato sulla gestualità e sull'espressività invece che sulla parola.

Fino al 2006, le notizie biografiche relative all'attrice Francesca Bertini erano confuse o celate, fu la stessa Bertini a tenere nascosti i suoi natali e avvolgerli in un'aura di mistero. Dichiarò che fu lei stessa a mettere «in giro le notizie più fantasiose per depistare gli scocciatori e i giornalisti»¹². Fortunatamente, Cristina Jandelli è riuscita a reperire l'atto di nascita dell'attrice presso l'Archivio di Stato Civile del Comune di Firenze: Francesca Bertini nasce a Firenze il 5 gennaio 1892, come dichiarato dalla levatrice che consegnò la neonata il giorno seguente al Regio Spedale degli Innocenti di Firenze, l'orfanotrofio della città dove le fu dato il nome di Elena Taddei, «cognome che rivela, celata dietro l'onomastica di un'illustre famiglia fiorentina, la verità sulle sue origini illegittime»¹³. Solo due anni dopo, il 23 marzo 1894 venne riconosciuta dalla madre Adelina Fratiglioni ma ancora oggi ci si chiede come sia stato possibile che una donna all'epoca «nubile, maggiore di età, attendente a casa»¹⁴ sia riuscita a riconoscere sua figlia naturale. La madre sposa Arturo Vitiello, un uomo napoletano, che diventerà così il padre legittimo della figlia. Si stabiliscono poi a Napoli dove la Bertini trascorre la sua infanzia e questa città avrà un peso fondamentale nella sua vita e nella sua carriera. Conserverà sempre l'accento napoletano e la celebrerà nel 1915 nel suo film più famoso, *Assunta Spina*, ritraendo i vicoli, il tribunale e i "bassi". Ma la Bertini non si limitò a recitare la parte di protagonista: volle avere un ruolo primario anche nella realizzazione del film dirigendo le riprese e occupandosi anche del montaggio.¹⁵ Proprio a Napoli iniziò a prendere lezioni di danza in una scuola dove conosce Maria Scarpetta, figlia del più grande attore e autore del teatro napoletano dell'inizio del Novecento, Eduardo Scarpetta. La Bertini stessa conferma che si deve a Scarpetta la paternità del suo nome d'arte e inoltre fu colui che la avviò al teatro dialettale, pur contro il volere della famiglia paterna.

Dopo il debutto cinematografico nel film *Il Trovatore* (1910) di Louis Gasnier, Francesca Bertini apparve in breve tempo in numerosi film muti, interpretando inizialmente ruoli secondari. In seguito, fu scritturata dalla Film d'Arte Italiana per interpretare film storici, collaborando con la casa di produzione fino al 1912 e partecipando ad almeno una ventina di pellicole, delle quali oggi se ne conservano quattordici. Il corpus dei suoi film è rimasto straordinariamente integro, soprattutto se confrontato con le drammatiche perdite del patrimonio del cinema muto italiano, di

¹² C. COSTANTINI, *La diva imperiale. Francesca Bertini*, Bompiani, Milano 1982, p. 56.

¹³ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 41

¹⁴ Atto di nascita di Francesca Bertini in C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 86

¹⁵ G. MINGOZZI, *L'ultima diva*, cit.

cui si stima sia andato distrutto circa l'80% dei titoli.¹⁶ Il personaggio a lei più caro interpretato in quel periodo è Cordelia in *Re Lear* (1910), diretto da Gerolamo Lo Savio. Inizialmente il personaggio doveva essere interpretato dalla prima attrice Giannina Chiantoni ma venne chiamata Francesca Bertini per sostituirla in quanto la bellezza della Chiantoni non rendeva bene sulla pellicola quanto a teatro.¹⁷ La Bertini, al contrario, era particolarmente fotogenica, qualità che le verrà riconosciuta dal regista francese Louis Delluc: paradossalmente, nonostante interpretasse ruoli secondari e marginali, la Bertini spiccava per il suo magnetismo e le sue doti fisiche e fotografiche.¹⁸

In seguito, decide di abbandonare la Fai per la Cines, che la scritturerà come prima attrice assoluta per la Celio Film, marca cinematografica voluta dalla stessa attrice in cui poter esercitare il ruolo di primadonna assoluta. Il primo film della Celio concepito in funzione assoluta del personaggio della Bertini è *Sangue Bleu* (1914) di Nino Oxilia. È la pellicola che la consacra come *diva*, termine coniato per lei nel 1915. È nel quinquennio della Grande Guerra 1914-1919 che la Bertini raggiunge l'apice del successo: quando la Celio decide di ridurre gli stipendi, Francesca Bertini viene convinta a passare alla Caesar Film da Giuseppe Barattolo con cui stringe un profondo sodalizio artistico.

Era ammirata dagli uomini ma soprattutto dalle donne: suscitò fenomeni di imitazione nella moda quando introdusse per la prima volta il cappello a larghe falde, moda che non influenzò solo le donne italiane ma anche le donne egiziane, che erano più interessate alle *toilettes* della diva piuttosto che al film.¹⁹ I suoi frequenti cambi d'abito soprattutto ne *La signora delle Camelie* (1915) venivano aspramente criticati:

bisogna che ella abbia una toilette per piangere, una toilette per ridere, una toilette per essere allegra e un'altra per fare l'amore e così via [...]. Come luccicavano gli occhi alle borghesucce infagottate negli abiti da trenta franchi.²⁰

In un'intervista che Francesca Bertini rilasciò nel 1969 nel programma televisivo *Ieri e Oggi* presentato da Lelio Luttazzi, l'attrice affronta il tema del trucco nel cinema muto: «ho fatto cento film tutti con la mia faccia, lavata con il sapone e basta». La Bertini continua affermando che i cosmetici allora non esistevano e che le attrici si truccavano creando un rudimentale ombretto con il fumo di addensamento di un

¹⁶ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 45.

¹⁷ F. BERTINI, *Arte e vita di Francesca Bertini*, in «Film», 30, 1938, p. 5.

¹⁸ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 50.

¹⁹ Ivi, pp. 68-69, 72-

²⁰ K., *La Perla del Cinema (della Caesar Film) alla Sala Elena di Napoli*, in «La Cine-Fono», x, 325, 1916, X, p. 35.

fiammifero sotto un piattino e mettendo «un po' di rosa sulle labbra, nient'altro».²¹ Ma quando è sul set del film *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, la diva ottantatquattrenne esclama «Operatore, trucco!»²²: richiede quindi perentoriamente il ritocco del trucco da parte dell'operatore della fotografia in un'epoca in cui il truccatore è ormai una figura professionale stabile nei set italiani. Questa sua richiesta non solo genera l'ilarità dei presenti, ma ci conferma come la diva fosse solita raccontare storie che alteravano la realtà, infatti basta vedere una delle sue pellicole per rendersi conto di come il trucco fosse ampiamente impiegato. Sui set dei primi anni Dieci, almeno nel caso della Bertini, era proprio l'operatore ad occuparsi del trucco della diva. Non sappiamo di per certo fino a che punto ne era l'artefice: ritoccava solamente la cipria durante le riprese oppure era colui che modellava tutto il trucco dell'attrice per adattarlo alle luci? Questi sono quesiti che purtroppo non riceveranno mai una risposta.

Sappiamo però che il suo operatore di fiducia era Alberto Carta, con cui la diva aveva un rapporto di stretta collaborazione. Carta amava sperimentare con lei soluzioni visive nuove, lavorando molto sui chiaroscuri e sulle modulazioni della luce sul volto. Questa collaborazione era fondamentale: l'obiettivo per entrambi non era creare e rendere affascinante il personaggio interpretato dall'attrice, ma forgiare l'immagine della diva. In questo senso, il legame tra Bertini e Carta anticipa quelle collaborazioni stabili tra operatore e star che diventeranno tipiche del cinema hollywoodiano, come Lee Garmes con Marlene Dietrich o William Daniels con Greta Garbo.²³

Nel film *Sangue Bleu* (1914) di Nino Oxilia, Francesca Bertini interpreta la Principessa Elena di Montvallon, moglie giustamente sospettosa di un legame tra il Principe Egon (Angelo Gallina) e la Contessa De La Croix (Fulvia Perini). Dopo una scenata di gelosia, i due si separeranno ma a causa di un equivoco, ad Elena verrà tolta la custodia della figlia Diana, sua unica ragione di vita. Da quel momento, sarà alla mercè di un uomo che la sfrutterà per denaro. Nel corso della pellicola si può assistere ad una progressiva e totale disperazione del personaggio. Più è afflitta dalla vita, più il trucco di occhi e sopracciglia si fa scuro e disceso sugli zigomi. Il volto appare sbiancato, probabilmente grazie a una cipria piuttosto che ai tradizionali ceroni impiegati invece a teatro, che sarebbero stati visibili nello spessore cutaneo. Gli occhi sono incorniciati da un'ombreggiatura scura che segue l'andamento delle sopracciglia. Proprio le sopracciglia risaltano maggiormente, nette, spesse, scurissime

²¹ Intervista Francesca Bertini a *Ieri e Oggi* (<https://www.youtube.com/watch?v=Khew7mxxDcU> consultato il 27/11/2025)

²² G. BERTOLUCCI, *Operatore, trucco!*, in G. MINGOZZI, *Francesca Bertini*, Le Mani, Genova-Recco 2003, p. 17.

²³ C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico* cit., pp. 39-40.

e con una coda discendente che si prolunga senza tuttavia superare la linea dell'occhio. Le labbra, scurite ma rispettose della loro forma naturale, completano un trucco volutamente disarmonico, nonostante i capelli corvini e i tratti mediterranei della diva. Il risultato è un volto segnato, in cui il contrasto cromatico eccessivo comunica la frattura emotiva e il profondo turbamento che Elena sta vivendo. Pur in assenza di primi piani e con una macchina da presa fissa e distante, la recitazione della Bertini risulta sorprendentemente leggibile grazie alla sua cifra stilistica: la microespressività del volto e dello sguardo.



Figura 1 Francesca Bertini in *Sangue Bleu* (1914)²⁴

Lyda Borelli, al contrario della Bertini, era figlia d'arte. I genitori erano attori teatrali girovaghi, lo testimonia il fatto che Lyda nacque il 22 marzo 1884 a La Spezia mentre la sorella nacque a Cava de' Tirreni. Iniziò a recitare fin da bambina e con il passare del tempo venne scritturata da varie compagnie, riuscendo così ad ottenere successo, anche fuori dall'Italia. Le tourné in Spagna e Sudamerica contribuirono a consolidarne la fama internazionale: a Buenos Aires il pubblico accorre numeroso per ammirarne la celebre bellezza. Lyda Borelli può essere considerata a pieno titolo un'autentica creatura del teatro italiano: anche dopo l'esordio sul grande schermo, non abbandonerà mai la scena, che rimarrà il suo ambiente d'elezione.²⁵

Nel 1913, con *Ma l'amor mio non muore!* di Mario Caserini, coincidono due eventi fondamentali: il debutto cinematografico di Lyda Borelli e la nascita di una nuova tipologia di prodotto filmico, il cosiddetto *diva film*. Da questo momento in poi, il cinema italiano moltiplicherà le opere costruite attorno alla figura di una diva, nelle quali la trama viene progressivamente subordinata alla sua rappresentazione estetizzata e idealizzata. Le interpretazioni della Borelli sullo schermo attiravano un

²⁴ N. OXILIA, *Sangue Bleu*, 1914, (visionato su YouTube <https://youtu.be/rvHDCY-RbBhA?si=FZ4r2nF9ZNGGQ476> il 10/12/2025)

²⁵ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., pp. 96-99

numero così elevato di spettatori provenienti dal teatro che le imprese cinematografiche furono costrette a introdurre spettacoli diurni nei giorni feriali.²⁶ L'impatto di questa centralità femminile è tale che il termine "film", nei discorsi critici e negli articoli dell'epoca, assume spesso il genere femminile, trasformandosi in "la film", a indicare proprio l'identificazione dell'opera con la sua protagonista. Antonio Gramsci, uno dei primi intellettuali italiani ad occuparsi del nuovo fenomeno del divismo cinematografico, scrisse di Lyda: «La Borelli è l'artista per eccellenza della film in cui la lingua è il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi».²⁷

Ma l'amor mio non muore! ebbe un grandissimo successo e il pubblico riconobbe in Lyda Borelli un nuovo tipo di fascino femminile, facendola subito diventare una diva amata e ammirata. La sua recitazione nervosa e sofferente ma anche delicata e voluttuosa era ciò che ispirava le giovani *borelline*:

Splende, sulla Italia di Giovanni Giolitti, la suprema, divina Borelli. Le ragazze si fanno tingere i capelli in giallo-rosso e fotografare con le mani allacciate sotto il mento. Le dame si avvolgono in vesti fluenti. Le piccole borghesi si atteggiavano a sdegnose o stanche. Languori del *Poema paradisiaco*: «Non è vero che di mano / vi caddero le rose, tanto stanca / eravate?».²⁸

Le lettere del carteggio con il barone Fassini (che aveva rilevato la Cines e scritturato Lyda dopo un fitto scambio epistolare con la madre dell'attrice, condotto all'insaputa della stessa) risultano particolarmente rivelatrici se lette nel contesto del divismo cinematografico italiano degli anni Dieci. Da autentica primadonna, la Borelli impone al produttore le proprie condizioni, mentre il blasonato mecenate non fa che rassicurarla: è disposto a cedere su ogni fronte pur di assecondare le sue richieste, anche quando riguardano aspetti centrali della realizzazione del film, dalla composizione del cast tecnico e artistico alla scelta dei soggetti.²⁹

La sua autonomia interpretativa e decisionale entrò presto in conflitto con il regista Carmine Gallone, convinto che l'attore non dovesse mai abbandonarsi completamente a sé stesso, ma essere sempre guidato e disciplinato dalla regia. In questo confronto, tuttavia, fu la diva ad avere la meglio: nel 1917 detta a Fassini le sue condizioni e chiede di non lavorare più al fianco di Gallone che verrà sostituito da Amleto Palermi. Le sceneggiature vengono affidate a Lucio D'Ambra che con *Carnevesca* (1918) vorrà scrivere un nuovo *diva film* per la Borelli. Al contrario dei film della

²⁶ J. PANTIERI, *Lyda Borelli*, Mics, Roma 1993, p. 124

²⁷ A. GRAMSCI, *In principio era il sesso...*, 16 febbraio 1917, in *Cronache Torinesi 1913-1917*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, pp. 853-855.

²⁸ E. F. PALMIERI, *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia 1940, p. 124.

²⁹ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 101

Bertini, i film della Borelli sono ricchi di primi piani, in *Carnevalesca* abbiamo addirittura un'alternanza nel montaggio tra inquadrature a figura intera a improvvisi primi e primissimi piani. Le espressioni del volto dell'attrice si incaricano di rendere leggibile il dramma interiore del personaggio.³⁰

Altro film iconico interpretato da Borelli è *Rapsodia Satanica* (1917), cine-poema musicale considerato il risultato più compiuto della sua collaborazione con il regista Nino Oxilia, l'autore Fausto Maria Martini e il compositore Pietro Mascagni, che per l'occasione scrisse un'apposita partitura. L'opera è attraversata da una straordinaria varietà di registri visivi che ne fanno un autentico capolavoro: richiama il simbolismo nelle scene in cui la protagonista è avvolta da veli mossi dal vento; guarda al decadentismo liberty nell'inquadratura in cui ricopre la stanza di fiori; si avvicina invece all'espressionismo nel primo piano segnato da tagli di luce e ombre che, proiettati sul suo volto, evocano l'idea di una psiche confinata in uno spazio sospeso. Tutto è armonizzato e amplificato dal ritmo della musica.³¹



Figura 2 Lyda Borelli in *Rapsodia Satanica* (1918)³²

Lyda Borelli interpreta la recitazione come un atto artistico totale. In questa visione, la bellezza e l'apparenza non assumono mai un valore autonomo e fine a sé stesso, ma diventano strumenti funzionali all'arte. Tale posizione emerge chiaramente nell'articolo *Bellezza ed eleganza*, scritto da Lyda Borelli e pubblicato nel 1917 sulla rivista «L'Arte Muta», in cui l'attrice intende subordinare proprio le qualità che maggiormente contribuirono alla sua fama, bellezza ed eleganza, alla dimensione espressiva e artistica della recitazione:

³⁰ Ivi, pp. 119, 132-133

³¹ Ivi, pp. 133-134.

³² N. OXILIA, *Rapsodia Satanica*, 1917, (visionato su YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Dmm7SIh8yvw0> il 16/12/2025)

io ho sempre pensato che la bellezza e l'eleganza, prese in se stesse, abbiano sulla scena un valore assai relativo. Possono avere un utile risultato estetico quando favoriscono una visione dell'arte.³³

Negli anni, le pose assunte dall'attrice, tanto nei ritratti fotografici quanto nei film, sono state messe in relazione con quelle delle figure femminili dell'arte figurativa, come quelle di Alphonse Mucha, di cui riprendono le eleganti e delicate torsioni del corpo. Tuttavia, il volto della Borelli introduce un elemento ulteriore: una traccia di dolore che si rifà all'espressionismo viennese.³⁴

Lyda Borelli possedeva un volto che può essere definito idealmente preraffaelita: il mento allungato, ad esempio, richiama il profilo femminile più volte ritratto da Dante Gabriel Rossetti, in particolare nella figura di Jane Morris, modella della celebre *Beata Beatrix* (1872) conservata alla Tate Gallery. Gli occhi, grandi e lievemente tagliati all'ingiù, e il volto incorniciato da lunghi capelli biondo rame e mossi, contribuiscono a costruire un'immagine fortemente iconica. I costumi (veli e pepli preziosi, che rimandano a modelli klimtiani) completano questa costruzione visiva.³⁵

Quanto al contenuto dell'articolo, per Lyda Borelli essere chiamata a esprimersi sui temi della bellezza e dell'eleganza rappresenta una vera e propria insidia, poiché rischia di ridurre l'arte attoriale a una mera esposizione estetica: «per me il teatro è una fonte di gioia spirituale, di ardua idealità creativa, e non una vetrina».³⁶ Eppure, nonostante questa presa di distanza, la Borelli è stata a lungo oggetto di un fenomeno contemplativo e imitativo. Con l'avvento del cinema, la riflessione sulla bellezza cambia ulteriormente. In questo nuovo contesto, la Borelli riconosce come la bellezza diventi non solo inevitabile, ma necessaria: «La donna ... deve possedere un tipo di bellezza la quale sia capace di rendere ogni interna agitazione dello spirito».³⁷

Lyda Borelli individua negli occhi e nelle mani i canali privilegiati della comunicazione emotiva, in particolare nei piani ravvicinati e soprattutto nel primo piano. È in questo contesto che il *make-up* assume una funzione decisiva. Gli occhi, fulcro dell'espressività borelliana, devono essere resi ancora più intensi e leggibili attraverso il trucco, pratica che con ogni probabilità l'attrice aveva appreso e affinato in ambito teatrale: «è tutto un lavoro di concentrazione per dare vita agli arti e luce spirituale allo sguardo».³⁸

³³ L. BORELLI, *Bellezza ed eleganza*, in «L'Arte Muta», I, 6-7, 1917, p. 9.

³⁴ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 117

³⁵ *Ibid.*

³⁶ L. BORELLI, *Bellezza ed eleganza* cit.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

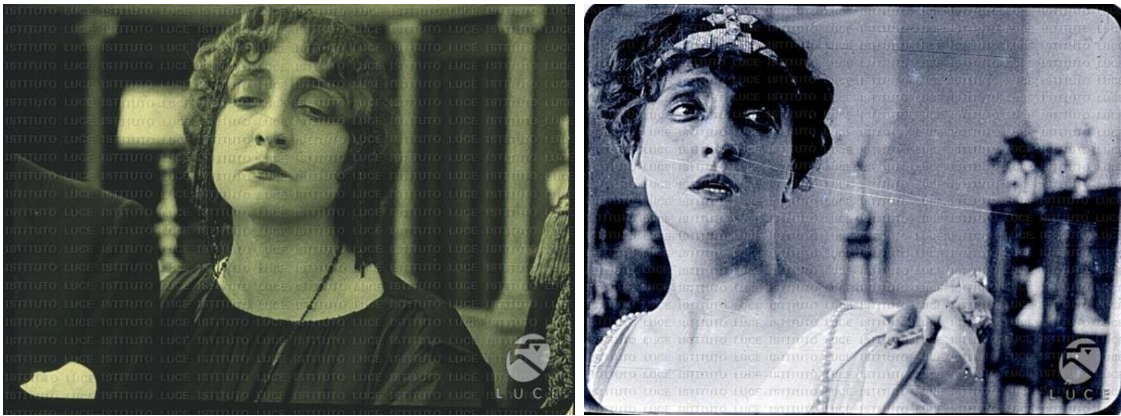


Figura 3 Lyda Borelli in *Carnevalasca* (1918)³⁹

Per la diva, il lavoro sullo sguardo e sulle mani sostituisce la parola, ma la funzione psicologica ed emotiva di questi elementi deve essere costantemente sottoposta ad un preciso sentimento estetico, pena «il rischio di scambiare una film drammatica con le fasi di una convulsione epilettica».⁴⁰ Nei suoi film, ogni aspetto è studiato, dalle pose, agli abiti e al trucco e tutto viene esaltato da una fotografia forte-



Figura 4 *Ophelia* (1890) Ernest Hébert

mente contrastata. Tale effetto è ottenuto grazie alle potenzialità del bianco e nero, secondo una sensibilità visiva che si rifà ai pittori simbolisti ed espressionisti: il dipinto *Ophelia* di Ernest Hébert (1890)⁴¹ è spesso richiamato come esempio emblematico per descrivere l'effetto del bistro sugli occhi nella recitazione delle dive italiane: all'interno di un volto pallido, il nero ingrandisce la zona degli occhi, la isola dal resto del viso e la carica di intensa espressività. In questa direzione si colloca anche la pratica di Lyda Borelli, che scurisce l'arcata sopracciliare e ispessisce il contorno degli occhi, mettendo in rilievo il loro taglio malinconico e accentuandone la funzione drammatica: «[...] quest'attrice non si

³⁹ Vedi "Archivio Luce" (<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL9800000163/31/1-attrice-italiana-lyda-borelli-compagnia-altri-attori-1.html?indexPhoto=0>) e <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL9800000388/31/la-diva-del-cinema-muto-lyda-borelli-1.html?indexPhoto=0> consultati il 17/12/2025)

⁴⁰ J. PANTIERI, *Lyda Borelli* cit., p. 11

⁴¹ Vedi (https://www.researchgate.net/figure/Ernest-Heberts-Ophelie-1910_fig1_361224536 consultato il 15/12/2025)

esprime solo con la voce, con gli occhi, col viso, Tutta la sua persona è drammatica, è eloquente, è espressiva». ⁴²

Le sue scelte stilistiche furono di grande ispirazione anche per altre interpreti che cercavano di eguagliare il suo successo. Ad esempio, in *Carnevalesca* (1918) è interessante un primo piano, della durata di circa dieci secondi, dedicato ad un'attrice non accreditata ma sorprendentemente simile alla Borelli. Il confronto con i materiali dell'Archivio Luce e con le didascalie del film ⁴³ consente di identificare l'attrice come Teresa Termini ⁴⁴, nota anche come Thèa Pavanelli, scoperta da Mario Caserini proprio per la sua somiglianza fisica e gestuale con la diva e spesso accusata di *borelleggiare*. ⁴⁵ Dopo il ritiro della Borelli nel 1918, fu lei ad attirarne gli ammiratori, seppur per un breve periodo: la sua carriera si concluse infatti nel 1920 con il matrimonio, replicando il destino della sua musa. ⁴⁶

Il trucco di Thèa Pavanelli appare più marcato e costruito rispetto a quello di Lyda Borelli: le sopracciglia sono disegnate sottili, dritte e innalzate rispetto alla linea naturale, lo sguardo è fortemente delineato e circondato da ombreggiature profonde che scendono a punta sugli zigomi, molto simili a quelle indossate da Lyda in *Rapsodia Satanica* (1917); il viso è schiarito e opacizzato dalla cipria, mentre le labbra sono definite da un contorno netto e da un arco di Cupido accentuato. Questo eccesso visivo suggerisce come le attrici più giovani ricorressero a un *make-up* più carico non solo per rendere i tratti maggiormente leggibili sullo schermo ma anche e soprattutto per risaltare e competere con il carisma e la fama delle grandi dive.



⁴² Ivi, p. 98

⁴³ L'attrice non è accreditata nelle fonti principali. L'identificazione come Teresa Termini (in arte Thèa Pavanelli) deriva da una ricerca personale basata, da un lato, sul riferimento al nome «Tea» presente nelle didascalie del film e, dall'altro, sul confronto iconografico tra i fotogrammi e materiali fotografici d'epoca reperiti presso "Archivio Luce" e nelle fonti online citate nelle note successive (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL9800000280/31/la-giovane-attrice-del-cinema-muto-thea-1.html?indexPhoto=0> consultato il 17/12/2025)

⁴⁴ Vedi <https://www.imdb.com/it/name/nm0857271/> (consultato il 17/12/2025)

⁴⁵ Vedi <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/la-notte-del-24-aprile/> (consultato il 17/12/2025)

⁴⁶ Vedi <https://www.flickr.com/photos/truusbobjantoo/49926085771> (consultato il 17/12/2025)

Figura 5 Teresa Termini (in arte Thèa Pavanelli) in *Carnevalesca* (1918)⁴⁷

Con Pina Menichelli arriviamo invece alla prima vera e propria donna fatale del cinema muto italiano. All'anagrafe Giuseppa Iolanda Menichelli, nacque il 10 gennaio 1890 a Castoreale, antico comune della provincia di Messina. La sua esatta data e luogo di nascita rimasero incerti fino al 1989, quando lo studioso Nino Genovese poté identificarli con precisione grazie al certificato di morte dell'attrice.⁴⁸

Come Lyda Borelli, anche la Menichelli era figlia d'arte; ma, analogamente a Francesca Bertini, proveniva dal teatro dialettale. Apparteneva infatti a una rinomata dinastia di attori, i Menichelli, il cui capostipite fu Nicola, celebre comico della metà del Settecento. Figlia di Cesare Menichelli e Francesca Malvica, entrambi attori girovaghi, Pina crebbe in una famiglia in cui tutti e quattro i figli (Pina, Lilla, Dora e Alfredo) vennero introdotti sin da piccoli al palcoscenico, complice anche il fratello della madre, un nobile siciliano che aveva deciso di diventare attore contro la volontà della famiglia.⁴⁹

La sua formazione si sviluppò nelle compagnie primarie, caratterizzate dall'autorità della prima attrice-capocomico e da un rigido sistema di ruoli. Iniziò come generica e questa esperienza contribuì a plasmare il suo stile mattatoriale, per cui nella recitazione si avvicinava più alla Borelli che alla Bertini. Ma quando nel 1912 la sorella Lilla, scritturata nella compagnia della Gramatica, dovette abbandonare l'incarico a causa della gravidanza, Pina prese allora il suo posto in un ruolo secondario. Fu in questa occasione che i dirigenti della Cines notarono il suo talento: da quel momento, la sua carriera teatrale si concluse per sempre, lasciando il posto a quella cinematografica.

Durante la sua breve permanenza (1913-1915) alla casa di produzione romana, la Menichelli interpreta per lo più ruoli giovanili, in gran parte secondari, pur comparando come protagonista in alcuni mediometraggi. Benché la Cines non tenti di imporle una tipizzazione precisa, al contrario le richiede la massima versatilità, le riviste cinematografiche dell'epoca sottolineano come l'attrice si riveli un'interprete migliore nei ruoli di donna fatale, come ne *Il grido dell'innocenza* di Augusto Genina (1914), dove è un'istitutrice perfida e intrigante. L'interpretazione viene però criticata per un'eccessiva somiglianza con lo stile delle altre dive:

⁴⁷ A. PALERMI, *Carnevalesca*, 1918 (visionato su YouTube <https://youtu.be/yVaDC1qB0cE?si=2uv4LCj9T-rEEvyu> il 17/12/2025)

⁴⁸ Vedi (<https://messina.gazzettadelsud.it/articoli/cultura/2021/04/05/le-origini-messinesi-della-diva-del-cinema-muto-pina-menichelli-74b1e758-10ea-473e-abb9-d2be2f611eb3/> consultato il 18/11/2025)

⁴⁹ C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto* cit., p. 194.

Il gesto della mano rovesciata sui capelli, lo stralunare strabico degli occhi, le contorsioni isteriche, i passettini serpentine alla boulevardière sono le originalità, ma anche i nei di quelle interpreti.⁵⁰

Inizia quindi a costruirsi il “tipo Menichelli” che nasce dall’evoluzione del ruolo teatrale ottocentesco della seconda donna. Nel teatro italiano del secondo Ottocento questa figura era l’antagonista amorosa della prima attrice: una donna seducente, dall’aspetto vistoso e provocante, caratterizzata da una sensualità adulta e consapevole. All’inizio del Novecento, però, questo modello cambia: la prima attrice assorbe sempre più i tratti della “peccatrice” e la figura femminile assume un ruolo centrale nel dramma. La seduzione non è più solo una qualità estetica, ma diventa uno strumento di ribellione e potere. Da qui si sviluppa il “tipo Menichelli”, la donna fatale consapevole della propria forza, capace di provocare, sfidare e dominare l’uomo. È con *La casa di nessuno* (1915), diretto da Enrico Guazzoni e fotografato dall’operatore preferito della diva, Giovanni Grimaldi, che il “tipo Menichelli” trova una definizione decisiva. Un cartello introduce così il personaggio: «Vera Dimitrievna era un essere il cui respiro inaridiva, come vento nel deserto, le fonti della vita; in un’atmosfera di fuoco – morte per gli altri – trovava l’aria per il suo respiro».⁵¹

Il passaggio della Menichelli dalla Cines all’Itala Film viene accolto con entusiasmo dalla stampa specializzata come la definitiva consacrazione di una carriera avviata verso un futuro di successi. La diva giunse alla Itala dopo aver ricevuto un contratto di mille lire al mese e solo tre anni dopo avrebbe ricevuto un’offerta di trecento mila lire l’anno, un incremento del 250 %.⁵²

Il binomio Giovanni Pastrone (con lo pseudonimo di Piero Fosco) e Pina Menichelli sarà fondamentale per una forma di divismo autoriale largamente in anticipo sui tempi. Ricalca il divismo della seconda metà del Novecento quando quello dell’interprete verrà affiancato a quello del regista cinematografico. La simbologia riferita al “tipo menichelliano”, che si consoliderà nelle regie di Giovanni Pastrone, trova la sua sintesi nel personaggio che Pina Menichelli interpreta ne *Il fuoco* (1916). Quanto allo zoomorfismo che spesso accompagna il suo mito, esso non si cristallizza mai in un’unica immagine, ma il gufo, tra evocazioni spiritiche e rimandi alla magia nera, risulta certamente una delle metafore più pertinenti.

Per la costruzione dei suoi personaggi, Pina Menichelli fa largo uso di elementi estetici legati all’apparenza esteriore, che risultano fondamentali nella definizione del tipo della donna fatale. Abiti ricercati e vistosi (piume, pellicce, scollari profondi,

⁵⁰ «Film», *Il grido dell’innocenza – della Cines – al Cinema Regina Elisabetta*, in «Film», I, 19, 1914, p. 4.

⁵¹ V. MARTINELLI, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, Bulzoni, Roma 2002, p. 83.

⁵² G.C. CASTELLO, *Il divismo* cit., p. 18.

lunghe strascichi e gioielli molto evidenti) non hanno una funzione puramente decorativa, ma contribuiscono a rendere il personaggio immediatamente riconoscibile e a sottolinearne il potere seduttivo.

All'interno di questo impianto visivo, il trucco svolge un ruolo centrale. Gli occhi sono fortemente marcati, spesso scuri e bistrati, e vengono mantenuti semi-chiusi, creando uno sguardo controllato e distaccato, in grado di comunicare superiorità e dominio. Anche la postura del volto, con il mento leggermente sollevato, rafforza l'idea di una figura che si impone sugli altri e mantiene il controllo della situazione. La ricorrenza di questi elementi fa sì che finiscano per codificare visivamente il tipo interpretato dalla Menichelli.



Figura 6 Il trucco di Pina Menichelli in *La moglie di Claudio* (1918)⁵³

I tratti del volto, inoltre, vengono accentuati fino a risultare quasi estremi. La bocca spesso dischiusa, che lascia intravedere i denti, contribuisce a creare un'espressione rigida e aggressiva, diversa da quella delle altre dive del periodo. Il volto appare così meno morbido e più tagliente, in linea con l'immagine di una donna pericolosa e dominante. Anche il naso leggermente aquilino accentua questo effetto, rendendo il profilo più incisivo. Non è improbabile che Pastrone abbia tenuto conto della fisionomia reale dell'attrice nella costruzione del personaggio de *Il fuoco*, utilizzando l'estetica e il trucco come strumenti essenziali per definire la donna fatale.

In un'intervista che l'attrice rilascia ad Alberto Sannia nel giugno 1916, si legge:

non so dirvi che cosa sia, come direttore, Pastrone: è indescrivibile! Con lui ho imparato a lavorare così come lavoro oggi. Studiamo assieme le mie parti: egli le studia negli ambienti che mi debbono circondare, nelle luci che possono conferire risalto alle mie espressioni, nei giusti toni di cose e di persone sulle quali conviene

⁵³ G. ZAMBUTO, *La moglie di Claudio*, 1918, (visionato su Vimeo <https://vimeo.com/97531343?fl=pl&fe=sh> il 20/12/2025)

far risaltare la mia azione; ed io studio il sentimento del mio personaggio, il sentimento ed il senso, il pensiero e l'esteriorità [...]. Pastrone, insomma, crea quello che io chiamerei l'atmosfera dell'artista; e, respirando quell'aria, non è possibile non sentire e non esprimere come egli vuole.⁵⁴

Il fuoco è anche il primo film della Menichelli a subire interventi censori significativi, ma non l'ultimo. La sua carriera è costellata dalle ostilità della censura, che bolla ripetutamente i suoi film come immorali.

Era impossibile amarla, ma era talmente attraente che ci augureremmo di essere annientati da questa belva dagli artigli acuminati. Planava al di sopra degli uomini che si rotolavano, poveri e piccoli, ai suoi piedi, sperando tutt'al più di toccare l'orlo del suo vestito.⁵⁵

In Messico si sviluppa addirittura un fenomeno di idolatria collettiva tra giovani donne lavoratrici (impiegate, commesse, stenografe) sedotte dal modello divistico della Menichelli. Una rivista di Città del Messico pubblica un articolo in cui Hipólito Seijas definisce questo fenomeno *menichellismo*, descrivendolo come una sorta di malattia, un caso clinico generato da una passione eccessiva per il cinema, forse alimentata anche dalla scarsità di beni di prima necessità che spinge le folle a sostituire il bisogno con il sogno filmico. Mentre le madri proibiscono di vedere «la donnaccia», le figlie disobbediscono, tornano più volte a vedere *Il fuoco*, dove la Menichelli indossa un copricapo iconico fatto di piume, e «contemplano i manifesti con estatica ammirazione».⁵⁶

Dopo il successo de *Il fuoco*, Pastrone decise di costruire un nuovo *diva film* attorno alla Menichelli che era ormai diventata la primadonna dell'Italia. Ecco che nasce *Tigre reale* (1916), ispirato all'omonimo romanzo di Giovanni Verga. La contessa russa Natka viene presentata come una donna pericolosa, appena entra in scena la didascalia dice: «Ecco la contessa russa! Quella che spinse alla morte l'ultimo suo amante».⁵⁷

È proprio in questo film che si può percepire come il trucco non sia un semplice elemento decorativo ma uno strumento che permette di definire il personaggio stesso della donna fatale. In una scena, sfortunatamente breve, vediamo che il momento della preparazione alla seduzione coincide proprio con il rituale del trucco. Lo spettatore sembra introdursi nella stanza della donna, dove la Contessa è ripresa

⁵⁴ A. SANNIA, *Incontro alla stazione di Roma*, in «Film», III, 17, 1916, p. 2.

⁵⁵ V. MARTINELLI, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino* cit., p. 34.

⁵⁶ H. SEIJAS, *El Universal. Por la Pantalla*, Ciudad de México, 14 ottobre 1917, in V. MARTINELLI, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino* cit., p. 45.

⁵⁷ G. PASTRONE, *Tigre reale*, 1916, (visionato su YouTube <https://youtu.be/dPSbkOv-sCZY?si=YkuuG34JuLDjcZvl> il 18/12/2025)

di spalle, seduta a una toeletta colma di cosmetici: ciprie, lozioni, *rouge* e spazzole. Natka applica del rossetto riflessa nello specchio e, leccandosi le labbra, abbandona l'applicatore tra gli oggetti della toeletta. Si concentra poi sulle sopracciglia, inumidendo il mignolo per lisciarle e assottigliarle verso la coda. Intinge quindi il dito nel *rouge* e, voltandosi verso la macchina da presa, lo sfuma sulle labbra servendosi di uno specchio da mano.

Colpisce come gli occhi, in realtà la zona più elaborata del volto, non vengano mai toccati: la palpebra appare già intensamente scurita, con un colore compatto che si sfuma progressivamente verso l'alto. Questo momento rappresenta una delle innumerevoli scene in questo film in cui la diva si contempla allo specchio, ribadendo una dimensione narcisistica che non è semplice compiacimento, ma piena consapevolezza del potere seduttivo della propria immagine e del suo controllo.

Il trucco occhi che caratterizza Pina Menichelli e, più in generale, la figura della donna fatale o vamp, è riconducibile allo *smokey eyes*, costruito attraverso una sfumatura scura che si irradia dal centro dell'occhio verso l'esterno. Le sopracciglia risultano allungate verso le tempie e leggermente inclinate verso il basso, contribuendo a rafforzare l'espressione intensa dello sguardo. La bocca, al contrario, è disegnata in modo sottile e marcato: il rossetto rosso, che sulla pellicola appare quasi nero, definisce labbra scure e un arco di Cupido pronunciato.⁵⁸ All'attaccatura delle ciglia, sia superiori che inferiori, sembra inoltre presente una linea di matita ancora più intensa, che accentua ulteriormente la profondità dello sguardo. Questo trucco fortemente contrastato, in evidente dissonanza con i colori naturali dell'attrice (bionda, dalla carnagione chiarissima e dagli occhi azzurri) dona un effetto magnetico, capace di catturare e trattenere lo sguardo dello spettatore.



Figura 7 Pina Menichelli in *Tigre Reale* (1916)⁵⁹

⁵⁸ S. ANSELMO, *Storia del trucco e dei cosmetici. Dal Novecento a oggi*, LSWR, Milano 2021, p. 22.

⁵⁹ G. PASTRONE, *Tigre reale*, 1916, (visionato su YouTube <https://youtu.be/dPSbkOv-sCZY?si=YkuuG34JuLDjcZvl> il 18/12/2025)

Francesca Bertini, al contrario, non essendo una *femme fatale* e avendo sempre ribadito il totale inutilizzo del trucco nelle pellicole, offre una rappresentazione del *make-up* differente. L'unica scena in cui la vediamo truccarsi compare nel film *Sangue Bleu* (1914), ma in un'occasione ben precisa: il suo personaggio è diventato un'attrice acclamata e si prepara ad andare in scena, applicando il rossetto sulle labbra con il dito. In questo caso il trucco è chiaramente legato alla dimensione teatrale della recitazione. Per l'attore di teatro, infatti, il trucco non era solo considerato legittimo ma addirittura necessario, poiché permetteva di amplificare l'espressività del volto e renderla percepibile fino all'ultima fila della platea.

Nella prima parte della pellicola di propaganda bellica *Mariute* (1918), invece, Francesca Bertini interpreta sé stessa, ironizzando sul comportamento stereotipato delle dive che indulgono nell'ozio e fanno tardi prima di recarsi sul set. In diverse scene l'attrice viene preparata dalla sua cameriera prima di uscire: viene incipriata, pettinata e la vediamo anche applicare lo smalto sulle unghie, ma nessuna inquadratura la ritrae mentre si trucca il viso. Anzi, proprio all'inizio della pellicola si risveglia nel letto con il volto già completamente truccato. Per la Bertini il trucco appare quindi come un elemento intrinseco alla professione dell'attore e, proprio per questo, non viene mostrato nel suo processo di realizzazione.



Figura 8 Francesca Bertini in *Sangue Bleu* (1914) e *Mariute* (1918)⁶⁰

Lyda Borelli si colloca invece in una posizione intermedia tra le due. Come si è visto nell'analisi dell'articolo *Bellezza ed Eleganza*, anche per lei l'estetica è funzionale alla costruzione del personaggio artistico, analogamente a quanto accade per la Menichelli. Tuttavia, il suo personaggio riflette direttamente la sua identità di artista. In *Ma l'amor mio non muore* (1913) troviamo infatti una scena in cui si incipria

⁶⁰ Vedi <https://youtu.be/rvHDCYRbBhA?si=FZ4r2nF9ZNGGQ476> e <https://vimeo.com/173891945?fl=pl&fe=sh> (consultati il 10/12/2025)

il viso e applica il rossetto in stick; ma anche in questo caso, nel momento della scena, interpreta un'attrice teatrale di successo. Il gesto del trucco coincide dunque, come per la Bertini, con il momento della preparazione prima dell'esibizione.



Figura 9 Lyda Borelli in *Ma l'amor mio non muore!* (1913)⁶¹

È interessante notare la visione del trucco in questo periodo storico in Italia: alle soglie del fascismo, la donna ideale doveva essere prosperosa e robusta, simbolo di fecondità e una perfetta madre e donna di casa. Il trucco, quindi, non era necessario ai suoi doveri casalinghi e da nutrice.⁶² In un articolo intitolato *Mostre di pittura* del 25 gennaio 1930 su un giornale fascista aretino chiamato «Giovinezza. Ventunista di battaglia», veniva consigliato ai giovani balilla di fischiare alle donne truccate, di impedirne l'ingresso alle chiese, scuole e uffici e soprattutto alle sale cinematografiche, dove avrebbero trovato troppi spunti da seguire nel trucco delle dive del cinema. La donna truccata veniva paragonata ad una «scimmietta truccata», «pietosa menzogna», «tragica e ridicola insieme». Per l'uomo fascista erano «donne perdute che si fan trovare con eccessiva facilità».⁶³

Nello stesso anno però, sempre in Italia, nasce il primo rossetto in stick destinato al grande consumo del marchio Rudy Profumi, creato da Spiridione Calabrese:

Uno degli slogan dell'azienda, *Il segreto dello sguardo che affascina*, fu di quelli molto in voga sul grande schermo durante i caroselli, gli intervalli dei film, di tantissimi cinema nazionali. Nacque come conseguenza dei film muti e in bianco e nero dell'epoca, in cui i personaggi femminili basavano la loro interpretazione sull'intensità dello sguardo, difatti trucco e rossetto in assenza di colori rendevano

⁶¹ Vedi <https://www.youtube.com/watch?v=Q3mtzcrIHZc> (consultato il 16/12/2025)

⁶² Vedi (<https://www.youtube.com/watch?v=oRjBaTscvU> consultato il 13/10/2025)

⁶³ Vedi <https://www.areznotizie.it/attualita/articolo-fascismo-1930-donne-truccate-arezzo.html> (consultato il 13/01/2025)

più intesi ed intriganti le loro espressioni, esprimendo così tutto il loro fascino. [...] Sia l'abbigliamento, sia il *make-up*, da abbellimento e decoro, nei ruggenti anni '20, divennero un simbolo vero e proprio di libertà per le donne. La strategia di Spiridione fu di porre particolare attenzione ai desideri delle clienti e alle tendenze popolari della società italiana a 360°, tanto che si fece influenzare dal grande fenomeno del momento, il cinema, e scelse il nome Rudy per la sua azienda, chiamandola così in onore del famoso attore italiano Rodolfo Valentino.⁶⁴

Possiamo quindi capire che nonostante le limitazioni e le critiche del fascismo, il trucco veniva comunque pubblicizzato ed usato dalle donne che volevano emanciparsi. L'influenza del cinema nel trucco, quindi, è stato un fenomeno che ha dato il via al crescente mondo della cosmesi e che ha influenzato le donne di tutto il mondo.

In questa prospettiva, il paragone tra le dive del cinema muto e le *influencer* contemporanee può offrire uno spunto di riflessione interessante. Pur operando in contesti e con strumenti diversi, entrambe utilizzano un mezzo di diffusione dell'immagine per affermare uno stile, costruire un'identità riconoscibile e influenzare il gusto di un pubblico ampio, spesso anche oltre i confini nazionali. Così come oggi i *social media* permettono la circolazione globale di modelli estetici, allo stesso modo il cinema muto ha contribuito alla diffusione internazionale dell'immagine delle dive come Francesca Bertini e Pina Menichelli, arrivate fino in Egitto e in Messico, influenzando la moda e l'immaginario femminile anche in contesti lontani da quello italiano.

Le diverse scelte estetiche adottate dalle dive analizzate dimostrano come il trucco possa assumere funzioni differenti, pur mantenendo una coerenza di fondo. Che si tratti di un trucco dichiarato come assente, di una stilizzazione elegante o di un intervento più marcato e seduttivo, il *make-up* risponde sempre a precise esigenze narrative ed espressive.

È vero che, a differenza delle *influencer* odierne, nel caso delle dive del cinema muto mancano spesso testimonianze dirette sulle pratiche cosmetiche adottate. Tuttavia, l'analisi filmica consente di riconoscere la presenza di scelte consapevoli e ricorrenti, che rivelano come il trucco sia parte integrante non solo della costruzione del personaggio, ma anche dell'immagine divistica nel suo complesso.

Il *make-up* delle dive non va quindi inteso come un mero ornamento, ma come uno degli elementi fondamentali di un sistema di segni visivi che consente al cinema muto di costruire modelli di riferimento per la donna dell'epoca e di affidare al volto il compito di raccontare, andando così oltre la parola.

⁶⁴ Vedi <https://www.vanityfair.it/article/storia-rudy-profumi> (consultato il 13/10/2025)