

LE VOCI DEL FILM MUTO: FORME DI ‘EKPHRASIS’ E ICONOTESTO IN «SILENZIO» DI MELANIA MAZZUCCO

Nerida Woodhams Bertozi

Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

In *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne* by Melania Mazzucco, it becomes clear from the outset that photography, silent film and narrative mechanisms related to the visual, play a structuring role in the novel. The present article examines the forms of hybrid textuality (such as the iconotext) and the various instances of *ekphrasis* and cinematographic *ekphrasis* present in the text. The analysis of these formal elements allows for a parallel to be traced between cinematographic *ekphrasis* and the biographical mode in narrative fiction: just as the literary text conjures the silent images of cinema through language and the written text, so too does the author, when faced with the silence and impossibility of accessing the past, intervene through fiction to recreate a life. In *Silenzio*, it is through *ekphrasis* and cinematic *ekphrasis* that the gestural narrative language of silent film can emerge, the embodied narrative language characteristic of this medium, creating a space of intersemiotic exchange in which questions relating to agency and (in)visibility in the biographical novel are raised.

In *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne* di Melania Mazzucco, risulta immediatamente chiaro come la fotografia, il cinema muto, e meccanismi narrativi relativi al visivo, svolgano un ruolo strutturante nella narrazione. Il presente articolo esamina le forme di textualità ibrida (come l'iconotesto) e le varie istanze di *ekphrasis* ed *ekphrasis* cinematografica presenti nel romanzo. L'analisi di queste strutture formali permette in primis di tracciare un parallelo tra l'*ekphrasis* cinematografica e la forma biografica nella narrativa: così come il testo letterario evoca e richiama a vita le immagini silenziose del film muto, anche l'autrice del romanzo biografico, di fronte al silenzio, all'inaccessibilità dell'archivio e al passato, interviene attraverso la finzione per ricreare una vita. In *Silenzio*, è proprio per mezzo della resa ecfrastica che l'autrice riesce a far emergere nel testo narrativo quell'efficacia e economia del gesto tipiche del cinema muto e crea in tal modo uno spazio di scambio intersemiotico che solleva questioni sull'(in)visibilità e all'*agency* nel romanzo biografico.

Parole chiave: biofinzione; Diana Karenne; ‘ekphrasis’ cinematografica; film muto; iconotesto.

Nerida Woodhams Bertozi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Université Paris Nanterre
 nerida.woodhamsbertozi@unibo.it

È dottoranda al secondo anno presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (*curriculum* di interculturalità) dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e presso l'Université Paris Nanterre. La sua ricerca riguarda la letteratura contemporanea anglofona e italiana, con approccio comparativo alle questioni di genere e narrazioni (auto)biografiche. Fa parte dei gruppi di ricerca «Autori, lettori, personaggi nella mediasfera dell'estremo contemporaneo» (Bologna) ed «Espace, Déplacement, Mobilité» (Paris Nanterre).

Melania Mazzucco incontra la figura di Diana Karenne per la prima volta tra il 1988 e il 1990, mentre frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e rimane affascinata dall'attrice, una donna «colta, misteriosa, indipendente, imprevedibile», di cui allora erano disponibili scarse informazioni biografiche.¹ Inizia le sue ricerche vere e proprie su Karenne nel 2002, con un saggio per l'Enciclopedia Treccani.² Il saggio non verrà né finito né pubblicato, e già in questa fase germinale l'oblio, il silenzio, la sparizione si delineeranno come alcuni delle tematiche centrali nella biografia dell'attrice. Mazzucco si dichiara colpita dal culto della diva degli anni d'oro del cinema muto, anni in cui donne come Diana Karenne erano le «padrone» indiscusse della scena cinematografica in Italia e figure adorate e imitate da vasti pubblici.³ Uno degli iniziali punti di interesse per Mazzucco consiste proprio nel fatto che le dive durante gli anni della Prima guerra mondiale, oltre al recitare nei *blockbuster* dell'epoca, abbiano assunto ruoli anche dietro la macchina da presa, di produzione e direzione, come nel caso di Karenne.⁴

Nata a Hnativka, nella provincia di Buča nel 1888, in quella che oggi è l'Ucraina, le sette vite a cui allude il titolo del romanzo in realtà sono sei (la sesta sarebbe il romanzo in sé), e corrispondono alle tante trasformazioni, le tante reinvenzioni dell'attrice e dei suoi vari nomi.⁵ È nella nota paratestuale «Fonti d'archivio e a stampa» che Mazzucco conferma che le sei vite dell'artista corrispondono ad alcuni dei suoi tanti pseudonimi «Dina Rabinovitch», «Dina Feyguine, Dina Karren», «Diana Belokorska, Diana Karenne», «Nadja/Nadežda», «Candida Maria Belocorsca» e infine «Nadia Otsoupe».⁶ La «vita pseudonima» di Karenne è interpretata da Mazzucco come una forma di libertà, un modo per Diana di «fondare una sua propria genealogia», una vita che rappresenta «una ricchezza» per l'attrice. Questa «vita pseudonima» diventa così anche una vita nomade, che elude categorie rigide e fisse, una vita che «non soggiace al potere tirannico dei fatti, è refrattaria alla cronologia e ai vincoli dell'identità che ogni biografia pretende. La persona immaginaria e immaginata non ha padre né madre, non ha patria né tempo».⁷ Nonostante la difficoltà implicita nella ricostruzione della vita di una donna che «ha sempre giocato con i suoi dati anagrafici»⁸ la biografia dell'attrice si presta alla

¹ A. Vitello, [La diva senza patria. Chi era davvero Diana Karenne? Intervista alla scrittrice Melania Mazzucco](#), «Patria Indipendente», 6 marzo 2025.

² Ivi.

³ [Melania G. Mazzucco al Museo del Cinema per «Silenzio»](#) [video], «YouTube», Torino, 2024, al min. 00:19.

⁴ Ivi, al min. 00:30.

⁵ Mazzucco mette in luce la pluralità culturale e linguistica dell'attrice nella nota paratestuale intitolata *Gratitudine*: «Non ha mai detto di essere ebrea (ma non l'ha neanche nascosto, tant'è che si è auto-ritratta con la menorah), rifiutava di essere definita polacca, era orgogliosa di essere russa, ha creduto di essere italiana, negli anni Venti si sentiva a casa a Parigi e Berlino, non ha voluto essere sovietica, è diventata apolide, poi di nuovo italiana, infine francese, ed è morta svizzera. Nei suoi nomi e nella sua esistenza è tatuata a fuoco la storia d'Europa» (M. Mazzucco, *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne*, Torino, Einaudi, 2024, p. 611).

⁶ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 617.

⁷ Ivi, p. 93.

⁸ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 92.

narrazione romanzesca, non solo per la sua qualità cosmopolita, movimentata, ma anche per i tanti misteri, ombre, vuoti, che sembrano, per certi versi, sollecitare una ricostruzione finzionale.

Silenzio ripercorre gli anni decisivi della carriera di Diana, concentrandosi soprattutto sul periodo italiano, durante il quale l'attrice vive in Italia a intermittenza dal 1914 al 1946, e, nell'ultimo capitolo, sulla sua vita a Parigi fino alla morte in Svizzera. Il racconto procede in maniera per lo più cronologica, con periodiche analessi che spesso emergono da descrizioni ecfrastiche dei film, e che permettono la ricostruzione dell'infanzia di Karenne a Kyiv (all'epoca parte della Russia). Mazzucco poi racconta i suoi inizi come attrice a Roma per la casa di produzione Cines, i successi con case cinematografiche quali Pasquali Film, l'Ambrosio e il Tiber Film, e infine la breve carriera come regista e il tentativo di mettersi in proprio con la David-Karenne Film, di scarsa fortuna e durata. La vita di Diana è ricca di incontri con scrittori, registi, produttori e attori, ed è scandita da rapporti turbolenti. Dopo un biennio di successo nel cinema italiano (soprattutto a Roma), Karenne, secondo la ricostruzione di Mazzucco, trascorre un periodo a Berlino, dove incontra lo scrittore russo Nikolaj Otzoupe, suo secondo marito. Nella Berlino di Weimar orchestrerà la sua scomparsa dai milieu cinematografici e mondani che frequentava. Dopo un breve cameo nel film *Manon Lescaut* di Carmine Gallone, Diana, o «Nadja – che era già un'ombra», scompare, e diventa «un nastro di pellicola vergine: uno specchio nero che riflette solo chi lo guarda».⁹

Nell'ultima parte del romanzo, l'interazione fluida tra invenzione e ricostruzione storiografica raggiunge il suo apice, con il modo narrativo che si trasforma in un approccio più apertamente congetturale, configurandosi come una sorta di ‘biofinzione speculativa’.¹⁰ Le poche fonti disponibili su Karenne registrano la sua morte durante un bombardamento ad Aquisgrana, in Germania, nel 1940. Lavorando dalla scarsa documentazione disponibile, Mazzucco sviluppa diverse ipotesi sulla scomparsa improvvisa dell'attrice, partendo dalle fonti storiche. L'autrice interviene nel testo per evidenziare che «l'ultima volta che qualcuno di noi vede la donna che era stata Dina Rabinovitch, Dina Karren e Diana Karenne è un giorno di dicembre del 1939».¹¹ L'autrice elabora, a partire dai pochi documenti storici disponibili, diverse possibili vite per la sua protagonista, diverse vite congetturali, attraverso una narrazione ipotetica e finzionalizzata. Grazie all'uso dell'ipotesi e dell'invenzione, che definiscono precisamente la

⁹ Ivi, p. 484.

¹⁰ Tutta la biofiction può essere considerata speculativa, in misura maggiore o minore, poiché, come osserva C. Ní Dhúill in *Towards an Antibiographical Archive: Mediations Between Life Writing and Metabiography*, «Life Writing», IX, 2012, 3, pp. 279-289: 286, la biofinzione «dispenses with the claim to factual reliability or historical accuracy, permitting a fictional and speculative recreation of the subject's inner life». Tuttavia, la ‘biofinzione speculativa’ presuppone un interesse marcato per il soggetto biografico come fonte di sperimentazione narrativa e di potenzialità creativa. Questa dimensione speculativa mette in evidenza le contraddizioni della contemporaneità, in cui l'immediatezza e la profusione delle informazioni possono essere percepite come destabilizzanti e frammentarie oppure, al contrario, come liberanti e connettive. Come si vedrà più avanti, l'epilogo ‘speculativo’ di *Silenzio* rientra in quest’ultima categoria. Sulla ‘biofinzione speculativa’ si veda: V. Newhall Rademacher *Derivative Lives. Bio-fictions, Uncertainty, and Speculative Risk in Contemporary Spanish Narrative*, New York, Bloomsbury Academic, 2022.

¹¹ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 479. Un altro aspetto che lega *Silenzio* al romanzo precedente di Mazzucco, *L'architetrice*, è la villa di proprietà della famiglia di Giuseppe Medici, il primo amante di Diana in Italia. La villa, descritta come «un vascello» e «una scogliera», era la stessa dove «si è combattuto nel 1849, al tempo della Repubblica Romana», M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 24. La villa in questione è stata progettata dall’‘architetrice’ di Mazzucco, Plautilla Bricci, e diventa quasi un protagonista del romanzo del 2019. Cfr. M. Mazzucco, *L'architetrice*, Torino, Einaudi, 2019.

dimensione della finzione, arriva così alla scoperta di un elemento nuovo nella biografia dell'attrice.

Nei romanzi precedenti di Mazzucco, come *L'architettrice*, *La lunga attesa dell'angelo*, *Lei così amata*, l'oggetto principale del racconto è la vita di una persona reale, che è storicamente vissuta. Questi romanzi sono stati etichettati come «romanzo storico-artistico»,¹² come «romanzo della artista» o romanzo del «personaggio-attrice».¹³ Nella maggior parte di queste opere, si trova la figura di un'artista visiva come la pittrice e 'architettrice' seicentesca Plautilla Bricci, Jacopo Robusti e sua figlia Marietta, detta 'la Tintoretta'. La protagonista invece di *Lei così amata*, la scrittrice e giornalista Annemarie Schwarzenbach, oppure la più recente eroina di Mazzucco, Diana Karenne, non sono strettamente artiste visive, piuttosto una scrittrice nel primo caso, e un'attrice nel secondo. Mazzucco costruisce una genealogia personale per le sue protagoniste: Diana è definita «bizzarra» dalle fonti archivistiche, lo stesso aggettivo che «avevano usato secoli prima, nel Seicento, per definire la mia architettrice, Plautilla Bricci. Ancora: è intelligente, e in una donna ciò deve apparire come un'anomalia».¹⁴ Partendo da una prospettiva più ampia e considerando questa tipologia di romanzo, che rappresenta una parte significativa della produzione letteraria dell'autrice romana, tali opere possono complessivamente essere considerate, pur nelle loro differenze, esempi di biofiction. Castellana teorizza in maniera più comprensiva la biofiction o biofinzione come genere nel contesto italiano, definendola «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore»,¹⁵ un genere letterario che ha per protagonisti personaggi che sono realmente esistiti.¹⁶ La costante che emerge dall'ampio dibattito teorico sulla biofinzione è la sua natura fondamentalmente ibrida.¹⁷ Le sovrapposizioni, la complessità della referenzialità, la varietà di interazioni tra fatto e finzione, ma anche un'ibridità in termini di testualità, e molto spesso la presenza importante di diverse fonti testuali – fotografie, dipinti, materiale storiografico – sono tutte forme di ibridità presenti nel romanzo di Mazzucco.

Silenzio si struttura per istanze narrative di tipo testimoniale, gestite da personaggi diversi dalla protagonista, però anche istanze in cui la prospettiva narrativa principale è quella di Karenne, oppure, e più raramente, è l'autrice stessa che interviene, utilizzando la prima persona, nella narrazione dei fatti del romanzo. La voce narrante, così, accompagna il racconto primario con un contrappunto narrativo secondario o parallelo, di carattere metafinzionale, affrontando le difficoltà e le questioni epistemologiche, morali e ontologiche emerse dalla sua ricerca archivistica, storiografica e dal progetto finzionale-biografico. Parte centrale della struttura narrativa del romanzo è un complesso gioco di sguardi: Diana esiste in quanto oggetto dello

¹² F. Milani, *Il romanzo storico-artistico di Melania Mazzucco*, in S. Acocella, C.M. Pagliuca, M. Paragliola (a cura di), *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII Convegno internazionale della Mod (Napoli, 15-17 giugno 2022), Pisa, Ets, 2024, pp. 183-190.

¹³ G. Raccis, *Appunti per una teoria del personaggio-attrista nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Enthymema», 2020, 26, doi 10.13130/2037-2426/14412, pp. 244-260; Id., *Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista*, in G. Carrara, L. Neri (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiache, estetiche e problemi della rappresentazione*, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 589-600; Id., *Artemisia e le altre: il canone italiano del romanzo "della artista"*, «Narrativa», n.s., 2022, 44, pp. 49-61.

¹⁴ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 28-29.

¹⁵ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 12, p. 36.

¹⁶ L. Boldrini et al., *Introduction*, in Eadd./Idd. (eds.), *The Routledge Companion to Biofiction*, London, Routledge, 2025, pp. 1-15; 2.

¹⁷ Ivi, p. 3.

sguardo della macchina da presa, quello del suo pubblico, nello sguardo dei servizi segreti che conducono un’indagine sull’attrice, e in quello dei suoi amanti e compagni, e finalmente lo sguardo indagatore dell’autrice stessa. Inseguita da un agente di polizia, l’attrice partecipa a questo gioco e «incrocia il suo sguardo nell’enorme specchio che occupa tutta la parete, e lui si affretta ad abbassare le palpebre sul titolo de “La Tribuna”. È qui per me, realizza, sbalordita».¹⁸ Il dispositivo narrativo del romanzo è basato su una doppia referenzialità: da una parte, essa è rivolta al mondo esterno, all’archivio, all’esperienza di ricerca dell’autrice e alla realtà storica documentata, e dall’altra, al mondo possibile, finzionale, all’interno del testo, ricostruito appunto in base ai silenzi, alle lacune, ai vuoti dell’archivio.

Il gioco di sguardi innescato da Mazzucco, quindi, va essere letto in una prospettiva metafinzionale. Rievocando un colloquio di lavoro di Karenne, l’autrice osserva come gli investigatori «sanno perfino che un giorno di novembre, introdotta – anzi “raccomandata” – dal marchese, si è presentata alla Cines per chiedere lavoro. L’agente che l’ha seguita, però, si è fermato fuori dal teatro di posa. Io entro».¹⁹ La metafora spaziale, con l’autrice che *entra* nel mondo della finzione (e nel teatro di posa), è rivelatrice di come questo meccanismo si riproduca all’interno del romanzo attraverso l’incursione intermittente dell’autrice nel racconto, un dispositivo narrativo che talvolta produce anche un effetto di straniamento. Diana partecipa a questo gioco e sotto «lo sguardo rapace di una segretaria [...] comprende di essere oggetto d’esame».²⁰ Infine, la rappresentazione di Diana avviene anche attraverso lo sguardo e le prospettive degli uomini che hanno marcato la sua vita, le loro soggettività, la cui interiorità psichica appare nel romanzo solo in quanto riferita alla vita dell’attrice, così come appare ai loro occhi – e, chiaramente, è formata da tutte le limitazioni dei loro sguardi. Questo gioco di sguardi, se preso in esame insieme alla metanarratività, all’autoriflessività, ai diversi piani diegetici che strutturano il romanzo, è un ulteriore elemento che, chiaramente associato al postmodernismo, porta il lettore a sviluppare una posizione critica di fronte al racconto e alla costruzione della protagonista.²¹

La vita della diva del cinema muto, quindi, è raccontata con diversi gradi di focalizzazione: ci sono momenti in cui Mazzucco affida la narrazione della vita di Diana agli uomini più importanti nella sua vita – collaboratori e amanti – tenendo sempre una focalizzazione zero, ovvero un accesso (non necessariamente incondizionato) alla vita interiore, alla condizione psichica, alla soggettività del personaggio narratore. La focalizzazione zero, che, con alcune riserve, si può anche definire voce narrante onnisciente, può essere considerata, seguendo Cohn, una forma di ‘psiconarrazione’, un modo per accedere alla vita interiore, o alla «mental life», di un personaggio.²² L’approccio narrativo prende la forma di una voce narrante alla terza persona che, mentre beneficia di un accesso ai pensieri, alla soggettività di Diana, stabilisce anche un grado di distanza. Questa prospettiva narrativa ha le capacità di contestualizzare, commentare la vita di Diana, sullo sfondo della Rivoluzione russa, della Prima guerra mondiale, e del primo dopo guerra. In *Silenzio* Mazzucco introduce anche un grado di dissonanza tra i diversi piani

¹⁸ M. Mazzucco, *Silenzio...* cit., p. 42.

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* London, Routledge, 1988.

²² D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University press, 1978, p. 52, p. 66.

temporali attraverso la figura del personaggio-autrice che, oltre a comparire come personaggio a tutti gli effetti nella narrazione, offre per tutta la durata del testo una metnarrazione sulle possibilità e sui limiti della finzione nella ricostruzione biografica. Così si confondono i confini tra una narrazione etero- e omodiegetica: la figura dell'autrice, la sua prima persona, interviene, commenta, agisce, diventando un personaggio attivo vero e proprio nell'ultima parte del romanzo. Il personaggio-autrice rimane una figura distinta dalla voce narrante, e nasce così un'ambiguità significativa al livello del racconto, rendendo visibili i meccanismi narrativi implicati nella ricostruzione biografica, la costruzione e infrazione del patto narrativo,²³ e chiede inoltre al lettore un'ulteriore riflessione sulla referenzialità del nome del personaggio, e sulla posizione e identità dell'autrice e il suo intermediario narrativo.

Prende forma così una struttura narrativa complessa e multifocale, organizzata su più livelli con cronotopi distinti. La comunicazione tra i diversi livelli spazio-temporali diventa possibile grazie alla testualità ibrida del romanzo: attraverso la rappresentazione, all'interno del testo, di documenti d'archivio, le riflessioni metatestuali dell'autrice sulla ricerca archivistica e sulla capacità della finzione letteraria di rispondere ai suoi silenzi, e soprattutto mediante l'inclusione di immagini nel testo. Mazzucco strumentalizza a pieno le possibilità, le aperture temporali e di spazio che diventano possibili in questo approccio ibrido. Non si può definire *Silenzio* una biofiction postmoderna in senso pieno: diversamente dalla biofiction postmoderna, in cui la finzione svolge una funzione sostitutiva rispetto alla realtà biografica, nel romanzo di Mazzucco l'invenzione assume una funzione completiva.²⁴ Nonostante questa distinzione, si possono identificare certi aspetti postmoderni in *Silenzio*: istanze di riproduzione in chiave parodica di alcune strutture narrative e linguaggi narrativi del film muto, ad esempio, o la metnaratività e autoriflessività che hanno un ruolo strutturante nel racconto, e infine l'interazione ovvero il cortocircuito tra cultura alta e bassa.²⁵ L'impostazione narrativa romantica, a volte anche melodrammatica nel caso di *Silenzio*, identificata, e anche criticata da Raccis nell'*Architettrice* è una struttura narrativa che si può tracciare in Mazzucco fin dal *Bacio della Medusa*.²⁶ Il rapporto, ad esempio, tra Diana e il produttore cinematografico Ernesto Maria Pasquali assume a volte dimensioni melodrammatiche che sarebbero verosimili soltanto nei film che la coppia gira. Si potrebbe anche considerare la dimensione melodrammatica come una forma di *double coding*,²⁷ che esprime la ricerca di un'interazione tra cultura alta e bassa nella scrittura di Mazzucco, e, specificamente nel caso di *Silenzio*, la rappresentazione a livello narrativo di uno dei generi principali del film muto.

A partire dai momenti sopraccitati di ibridazione tra *fact e fiction*, tra dati storici e invenzione romanzesca, questa analisi si concentra soprattutto sulle istanze di testualità ibrida legate al vivido nel romanzo. Si esaminano l'*ekphrasis* e l'*ekphrasis* cinematografica così come appaiono in *Silenzio* e si propone di mettere in luce come, attraverso lo scambio intersemiotico reso possibile da queste strutture formali, esse si trasformino in un linguaggio narrativo fortemente

²³ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

²⁴ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p.104; R. Castellana, *Italian Biofiction*, in Lucia Boldrini et al. (eds.), *The Routledge Companion to Biofiction*, cit., pp. 197-214: 209.

²⁵ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p.134.

²⁶ G. Raccis, *Solo una questione d'amore?*, cit.

²⁷ Si veda L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., per il concetto di 'double coding' e per l'analisi approfondita delle possibilità metafinzionali delle interazioni tra cultura alta e cultura bassa in un'ottica postmodernista.

legato alla gestualità e alla corporeità del cinema muto, dando vita a una poetica altamente visiva che permea l'intero romanzo. L'analisi delle istanze di *ekphrasis* nel romanzo porta inevitabilmente l'attenzione sulle tensioni e sui legami tra movimento e immobilità, nonché sulla dimensione temporale insita in queste descrizioni. È tramite l'*ekphrasis* che il paradosso inerente al progetto biografico viene rispecchiato: l'autrice evoca e riporta in vita le immagini silenziose del film muto attraverso il testo letterario, le parole, in un movimento simile a quello del biografo o dell'autore di romanzi biografici, che, dovendo far fronte all'inaccessibilità e al silenzio del passato, interviene attraverso la finzione.

2. L'iconotesto, il film muto (il melodramma) e l'*ekphrasis* cinematografica

Come illustrato nella sezione precedente, *Silenzio* si caratterizza per via di una testualità ibrida e una struttura narrativa complessa. L'ibridità testuale è accentuata dalle varie forme di *ekphrasis* presenti nel romanzo, di opere d'arte, pitture, sculture, anche di mosaici paleocristiani a Roma. L'*ekphrasis* è una rappresentazione di una rappresentazione, un atto teorico (e forse anche di straniamento) che è anche autoriflessivo, tramite il quale una forma d'arte svela un'altra. Di interesse più marcato per questa analisi sono invece le varie fotografie e ritratti – personali e pubblicitari – dell'attrice che ricorrono nel testo. A volte l'immagine stessa appare nel romanzo, con descrizioni ecfrastiche che l'anticipano e ritornano dopo l'inclusione dell'immagine o della descrizione di quando è stata scattata. Un esempio emblematico è quello del servizio fotografico commissionato dall'attrice al fotografo lombardo Emilio Sommariva. Il servizio «cattura la sua bellezza misteriosa, con un morbido effetto flou»,²⁸ e una seconda descrizione di questo servizio si presenta due pagine dopo, e qui l'attrice «si presenta invece solo come una bella signora raffinata. Un po' tesa forse».²⁹ Ben due fotografie di Sommariva vengono incluse nel romanzo, tutte e due prive di didascalie, e molto tardi nel racconto. La scansione dislocata del tempo, caratteristica anche delle descrizioni ecfrastiche dei film e delle riprese nel romanzo, crea una dimensione temporale quasi secondaria, parallela, che potrebbe anche essere lo spazio temporale del racconto biografico. Inoltre, l'autrice si affida alla memoria, alle capacità di lettura ravvicinata del suo pubblico, rafforzando così la referenzialità all'interno del testo, però chiedendo anche al suo lettore un compito di *fact-checking*, elaborando un gioco di specchi, una specie di mimesi, tra il lavoro del lettore e quello dell'autrice/storica. La descrizione ecfrastica, piuttosto generica, delle foto di Sommariva corrisponde a entrambe le fotografie incluse nel romanzo, nonché a un terzo ritratto, scattato più da vicino, che non compare nel testo e si trova invece nel fondo Sommariva della Biblioteca Braidense di Milano. L'autrice mette così il suo pubblico in una posizione ambigua ed esige una riflessione più sviluppata, mentre il lettore a sua volta, davanti alle due descrizioni ecfrastiche dell'immagine, si trova in una posizione di incertezza, e si chiede a quale ritratto, in effetti, facciano riferimento le descrizioni.

Louvel descrive l'iconotesto come un ossimoro, come una fusione polimorfica di testo e immagine, in cui due oggetti irreducibili, senza rinunciare alla loro specificità, creano insieme

²⁸ M. Mazzucco, *Silenzio...* cit., p. 199.

²⁹ Ivi, p. 201.

una nuova forma, un oggetto di analisi che è «ambiguous, aporetic, and in-between».³⁰ Le tante immagini presenti in *Silenzio* non sono necessariamente incluse nel testo in maniera sistematica e, per aumentare l'ambiguità già nota, provengono sia dalla collezione privata dell'autrice, sia da collezioni accessibili al grande pubblico. La tensione tra immagine e testo di cui parla Louvel è un elemento chiave di *Silenzio*, al punto di essere tematizzato nel racconto stesso. Nel suo *Poetics of the Iconotext* Louvel parte dal concetto di animare un oggetto, «give it life» attraverso le parole, l'idea, appunto, di permettere all'opera muta, all'opera d'arte, di parlare.³¹ Questo processo permette anche all'immagine di muoversi all'interno del testo scritto. La creazione di questo senso di movimento costituirà un elemento centrale nell'analisi dell'*ekphrasis* cinematografica che sarà sviluppata nei paragrafi seguenti.

L'ekphrasis è un meccanismo narrativo strutturante in *Silenzio*, che appare e riappare con una regolarità marcata nel romanzo. Di natura più ibrida e ambigua, e particolarmente pertinente per questa analisi, è quello che si potrebbe definire *ekphrasis* cinematografica, ovvero le descrizioni ecfrastiche di scene tratte dai film dell'attrice, e di alcune scene di riprese nei teatri di posa, che potenzialmente creano una dimensione spaziale nella forma temporale della narrazione. Le descrizioni ecfrastiche in *Silenzio* e l'ambiguità e tensione implicite nell'iconotesto aprono ad uno spazio intersemiotico in cui distinzioni nette tra linguaggi espressivi e sistemi di segni interagiscono, modellandosi e sfumandosi reciprocamente. Con Carrara, possiamo considerare l'*ekphrasis* come una forma descrittiva che «racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione, ma è come se accadesse sotto i nostri occhi, come se si trattasse di immagini in movimento o come se il fruitore e il suo sguardo potessero penetrare nell'azione e muoversi in essa e con essa».³² A differenza dell'*ekphrasis* nel testo narrativo classico, nell'iconotesto esiste la possibilità di un accesso diretto all'immagine inclusa nel testo, «sotto i nostri occhi» e così soggetta ad un processo di «doppia esposizione iconotestuale», per riprendere l'espressione di Torti.³³ L'interesse dell'*ekphrasis* in *Silenzio* risiede nel fatto che, anche se si tratta di un iconotesto, molto spesso si può identificare quello che si potrebbe considerare un'esposizione dislocata, multipla, che ritorna come un richiamo (in forme più o meno frammentarie) nel corso di tutto il romanzo.

La testualità ibrida che caratterizza *Silenzio* è costituita di fonti primarie e secondarie, che a volte sono citate tra virgolette francesi, altre volte invece incorporate nelle riflessioni o nei dialoghi (discorso indiretto libero) dei personaggi; oppure di riferimenti intertestuali o citazioni letterarie inclusi nel testo, o inclusi nelle tante epigrafi. Si definisce anche attraverso una dimensione fortemente intermediale, composta diverse forme visive. Una testualità ibrida, costituita dalle riproduzioni di cartoline pubblicitarie che riprendono fotogrammi, fotografie pubblicitarie e manifesti, ricorrenti nel testo, insieme alla presenza, *en texte*, di diverse forme visive mediate dalla fotografia e spesso da riproduzioni, a loro volta, di immagini precedentemente pubblicate

³⁰ L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, trad. eng. di L. Petit, London, Routledge, 2011, p. 15.

³¹ Come osserva Louvel, il significato di *ekphrasis* è legato anche al silenzio, ovvero all'opera silenziosa: nota come «over time, the meaning of *ekphrasis* [...] became restricted to the description of an art object (painting or sculpture) which, by being rich and detailed, seems to give it life. It endowed a silent work with the capacity to speak, as the etymology suggests». L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, cit., p. 43.

³² G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi», II, 2017, doi 10.14672/20171234, pp. 26-55; 42.

³³ L. Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, Milano, Biblion, 2023, pp. 149-150.

su riviste o giornali.³⁴ Mazzucco non ha un approccio bibliografico fisso o coerente e immagini che provengono dalla «Collezione dell'autrice»³⁵ non vengono citate, ma semplicemente incorporate nel testo. Il concetto della *metapicture*, secondo Mitchell, si riferisce a un'immagine autoriflessiva che crea uno spazio critico, capace di attrarre lo sguardo dello spettatore e generare riflessioni infinite.³⁶ Funziona come caso teorico che può trasformare o decostruire i metodi interpretativi applicati. In questo modo, l'immagine stessa diventa strumento di teoria visiva. Ci sono varie immagini in *Silenzio* che si potrebbero definire come una *metapicture*, cioè immagini che possiedono questa capacità teorica *generativa*: immagini come ad esempio le cartoline pubblicitarie dei film di Karenne che ritraggono l'attrice mentre interpreta diversi ruoli, spesso con l'inclusione delle didascalie originali per guidare l'interpretazione dell'immagine; un altro esempio emblematico è la fotografia tratta da un servizio fotografico per un'intervista per la rivista «Tribuna», che ritrae Diana Karenne nel salotto/studio del suo appartamento a Roma, con, sullo sfondo, una serie di ritratti e autoritratti dipinti dall'attrice.

L'unica immagine a colori nel romanzo costituisce la *metapicture* più significativa di *Silenzio*. Si tratta di una riproduzione stampata su carta fotografica di un autoritratto ad acquarello di Karenne ed occupa una pagina intera, quasi esattamente a metà del romanzo. È l'autrice-narratrice a fornire al pubblico la chiave di interpretazione, indicando, per mezzo del cambiamento della voce narrante, il valore che attribuisce all'immagine. Spiega al lettore che «il miglior ritratto di Diana Karenne l'ha dipinto lei stessa»³⁷, per poi aprire ad una descrizione ecfrastica dell'immagine, cento pagine *prima* della sua inclusione nel testo:

Un acquerello gioioso e spudorato, a colori sgargianti. Si raffigura durante la realizzazione di un servizio (il fotografo ha sistemato il treppiede su un divano), al pianoforte a mezza coda, mentre suona (a tracolla porta anche una chitarra, ma le corde sono rotte), scrive e dipinge una caricatura maschile-zoomorfa (la tavolozza è sulla tastiera, le boccette dei colori sul ripiano). Bionda, divertita, ironica, la diva è nel suo studio: sulla parete di un rosso pompeiano spiccano gli acquerelli allegorici che poi Martini descriverà nell'intervista del 1918. Sul pavimento, fogli, libri, fiori, la menorah a sette braccia con le fiammelle accese. Nessun altro dei fotografi e dei pittori che la misero in posa ha saputo cogliere l'aspetto istrionico della sua perpetua recita.³⁸

Sono gli stessi ritratti stilizzati che compaiono nelle fotografie incluse nel romanzo, scattate per l'intervista con Diana nel 1918, dei quali anche il giornalista e poeta Fausto Maria Martini fornirà una descrizione ecfrastica nella ricostruzione di Mazzucco.³⁹ In questo modo il salotto e i ritratti diventano immagini autoriflessive: una rappresentazione visiva del gioco di sguardi che si sussegue per tutto il romanzo e, soprattutto, una moltiplicazione infinita di riflessioni, una refrazione dell'io dell'attrice, degli sguardi su di lei, una proliferazione di frammenti di sé, di immagini e di rappresentazioni della protagonista.

³⁴ Sebbene i concetti di *ekphrasis*, *ekphrasis* cinematografica, iconotesto e *metapicture* sono tutte forme di espressione intermediali, la presente analisi preferisce evocare una testualità ibrida anziché intermediale a causa della presenza significativa di fonti storiche e archiviali nel romanzo.

³⁵ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 612.

³⁶ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994.

³⁷ M. Mazzucco, *Silenzio* cit., p. 201.

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi, p. 244.

Queste immagini (e ce ne sono altre simili nel romanzo) rendono pienamente visibili le forme autoreferenziali e metatestuali, insieme ad un processo di *mise en abyme*, che caratterizzano il romanzo. Torti, in *Doppi esposizioni*, descrive come, in maniera sempre più fluida e meno sistematica, le immagini sono soggette ad una doppia presentazione all'interno del testo letterario: la presenza dell'immagine in sé, la sua riproduzione nel testo, e la sua descrizione ecfrastica.⁴⁰ Ciò che interessa a Torti, e che si potrebbe riprendere anche qui, è l'idea della possibilità di una comunicazione spettrale, di secondo livello, attraverso l'iconotesto, soprattutto in relazione alla fotografia e alla sua capacità di confondere i confini tra la realtà e l'immaginario, tra la vita e la morte. In linea con l'idea di una doppia esposizione, in *Silenzio* si trova una forma di esposizione sospesa, frammentaria, e dislocata. Si riscontrano diversi esempi di questa esposizione estesa nel romanzo (si può pensare al servizio fotografico di Sommariva citato sopra), tra cui uno degli esempi più emblematici riportato di seguito: la riproduzione di una fotografia di Karenne, in posa, sdraiata su una pelle di tigre, inclusa verso la fine del romanzo.⁴¹ L'immagine è ripresa da una rivista cinematografica, *In Penombra*, e viene riprodotta con la sua cornice originale. La prima menzione della pelle di tigre, ricevuta dall'attrice come regalo da un amante, non costituisce una descrizione ecfrastica, ma una descrizione dell'oggetto in sé.⁴² Seguono poi *ekphrasis* della foto, molto simili tra di loro, che precedono l'inclusione dell'immagine nel romanzo: un amante dell'attrice tiene le copie «[de]le fotografie di Diana Karenne. A figura intera, allungata sulla pelle di tigre – belva su belva»⁴³, e di nuovo un'altra descrizione dell'immagine che riprende la stessa terminologia, «in abito da tigre distesa sulla pelle di tigre con le zanne, la donna fusa con l'animale fino a formare un'ibrida chimera».⁴⁴ Si tratta di una strategia narrativa ripetuta per quasi tutte le immagini incluse nel romanzo, e produce un'*ekphrasis* frammentaria, un'esposizione multipla ed estesa, che si potrebbe anche dire dislocata. È lo stesso meccanismo, di sospensione, di rallentamento, che è un aspetto chiave dell'*ekphrasis* cinematografica.

L'*ekphrasis* cinematografica, in particolare quella del cinema muto, costituisce uno degli aspetti formali più interessanti di *Silenzio*. Per *ekphrasis* cinematografica si intendono principalmente le tante descrizioni di scene tratte dai film di Karenne, insieme alle descrizioni di scene girate in teatro di posa, e le descrizioni *immaginate* di scene di film muti, la cui pellicola, i film stessi, sono andati persi. Heffernan, nel 2015, è stato tra i primi a teorizzare l'*ekphrasis* cinematografica nello specifico, riferendosi, però, alla narrazione di film *inventati*, all'interno del testo letterario.⁴⁵ Come nota Grossi, che ha analizzato istanze di *ekphrasis* cinematografica nella poesia *chicana*, la descrizione ecfrastica di film è capace di «rallentare l'immagine in movimento fino a congelarla, a trionfare è la libertà dell'arte poetica di riappropriarsi dell'enunciazione, esercitando una agency rispetto all'immagine».⁴⁶ In *Silenzio* il rallentamento di cui parla Grossi

⁴⁰ L. Torti, *Doppi esposizioni*, cit., p. 150.

⁴¹ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 440.

⁴² Ivi, p. 151.

⁴³ Ivi, p. 176.

⁴⁴ Ivi, p. 292.

⁴⁵ J. Heffernan, *Notes Towards a Theory of Cinematic “Ekphrasis”*, in S. Ercolino et al. (eds.), *Imaginary Films in Literature*, Leiden, Brill, 2015, pp. 1-17.

⁴⁶ A. Grossi, “*A small dimension of a film*”: ‘*ekphrasis*’ cinematografica e traduzione intersemiotica in «A Scene from the Movie GIANT» di Tino Villanueva, *«Oltreoceano»*, 2020, 16, pp. 85-95: 94, doi 10.1400/278732.

è una caratteristica significativa delle descrizioni ecfrastiche di riprese nel teatro di posa, di scene di film, e dentro la sala cinematografica. Attraverso questo movimento rallentato, con enfasi soprattutto sulla gestualità espressiva del linguaggio narrativo del cinema muto – occhi, mani, sguardi, e l’interazione tra ombra e luce – Mazzucco elabora una sua poetica narrativa che prende forma dal cinema muto per poi permeare il romanzo intero, un «eterno ritorno» del linguaggio incorporato e gestuale di questo cinema.⁴⁷

Secondo il ragionamento di Mulvey, il rallentamento di cui si è parlato, associato all’*ekphrasis* cinematografica, può essere interpretato anche in relazione alle specificità del melodramma come genere. Nel suo *Death 24x a Second* del 2006, l’autrice britannica elabora l’idea di un «delayed cinema» che definisce il melodramma come genere. Descrive il melodramma come il

genre of displaced meanings in which [...] the process of repetition and return involves stretching out the cinematic image to allow space and time for associative thought, reflection on resonance and connotation, the identification of visual clues, the interpretation of cinematic form and style, and, ultimately, personal reverie.⁴⁸

L’intensità emotiva, la drammaticità delle passioni e delle storie d’amore che caratterizzano la filmografia di Karenne, sono inoltre completamente in linea con le convenzioni tematiche, estetiche, e pragmatiche del melodramma, uno dei generi (accanto al film storico e le opere liriche) di un successo folgorante negli anni d’oro del cinema muto. L’analisi testuale del cinema si concentra sempre sulla tensione insita tra la costruzione di una narrazione coerente e il desiderio di rallentare il tempo, rendendolo percepibile e mettendo la narrazione in secondo piano, così creando la possibilità di una percezione del tempo autonoma e trasformata. Nella descrizione di un alterco tra Karenne e Pasquali, di marcata teatralità, in cui Karenne «gli stringe le dita sul manico e si punta la lama alla gola [...] il filo rosso che le riga il collo sembra pittura [...] Diana lo spinge sul divano e gli siede in braccio»⁴⁹ si coglie pienamente l’idea di «stretching out the cinematic image», caratteristica del melodramma.⁵⁰ Attraverso la ripetizione ecfrastica di scene tratte da film passionali e melodrammatici lungo il romanzo, questo linguaggio narrativo finisce per permeare il racconto stesso. Tale processo di ripetizione e ritorno, tipico del melodramma come osservato da Mulvey, rivela come la ripetizione ecfrastica possa contribuire a costruire la struttura narrativa del romanzo.⁵¹

Nel romanzo, Mazzucco elabora una riflessione metatestuale sul recitare nel cinema muto, sugli stili, sull’espressività e sulla fisicità delle attrici e degli attori, con Karenne che apprezza e imita uno stile di recitazione sobrio e contenuto, che fa ampio uso delle mani, del viso e degli occhi. L’elaborazione metatestuale avviene spesso attraverso l’*ekphrasis* cinematografica e il movimento rallentato, descritto in precedenza. La prima riflessione nel romanzo, sullo stile recitativo di Asta Nielsen, definisce già i parametri di questa particolare attenzione – sempre rallentata – alla corporalità e alla gestualità. Nielsen è

⁴⁷ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 154.

⁴⁸ L. Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion, 2006, pp. 146-147.

⁴⁹ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 111.

⁵⁰ L. Mulvey, *Death 24x a Second*, cit., p. 146.

⁵¹ Ivi, p. 150.

un'attrice eccezionale, un modello, una maestra. Pallida, spirituale, intensa, il volto come una maschera. Niente smorfie, occhi strabuzzati e birignao, come usano le attrici in voga qui. Le basta muovere le palpebre, le labbra. Avrebbe sempre voluto ascoltare la sua voce. Ma forse è proprio il silenzio il segreto del cinema. Parla una lingua universale. Quella del corpo. Le lingue invece dividono. Sono come frontiere, confini.⁵²

Mazzucco rende qui esplicito il legame tra linguaggio corporeo e linguaggio verbale (e narrativo), un nesso che sviluppa lungo l'intero romanzo. Ciò emerge, ad esempio, nella rappresentazione di Diana, sulla quale la narrazione si sofferma di frequente, concentrandosi in particolare sui suoi occhi, che sono «verdi chiari e trasparenti come la giada imperiale»,⁵³ «liquidi e metallici»,⁵⁴ «verdi, metallici, impenetrabili».⁵⁵ L'autrice evoca inoltre «l'ostile malinconia dei suoi occhi metallici»⁵⁶ che sono «immensi, straordinariamente luminosi».⁵⁷

Anche le mani rivestono un ruolo significativo nel linguaggio narrativo: in una descrizione dell'attrice Francesca Bertini si legge che aveva «il corpo espressivo quanto il volto (e le mani, cosa riesce a fare con le mani!)».⁵⁸ L'attenzione sulle mani raggiunge la sua apoteosi verso la fine del romanzo, in una delle scene più rappresentative della trasformazione, attraverso l'*ekphrasis* cinematografica, del linguaggio corporeo e gestuale del film muto, in un linguaggio testuale e narrativo. La riflessione metatestuale sul recitare, sulla performance nel film muto, attraversa l'intero romanzo. Sin dall'inizio della carriera di Karenne, diventa essenziale «sapersi muovere davanti all'obiettivo, accogliere sul proprio volto la luce e risplendere»⁵⁹ e Diana più tardi medita sullo stile di recitare dei suoi contemporanei, soprattutto nel considerare il tramonto del film muto con l'avvento di quello sonoro: «il loro gesticolare, la mimica esagerata, le smorfie: tutto sembrerà ridicolo» a differenza del «suo stile – sobrio, controllato, naturale – [che] non ha mai somigliato a quello degli altri. Lei sa di essere un'attrice. Adattare il corpo, il volto, i gesti al personaggio è il suo mestiere».⁶⁰ La performance, il recitare del film muto, secondo Girelli, è un'esperienza intermediale, che non consiste solo nella sovrapposizione di pratiche artistiche diverse, ma anche nella molteplicità di contesti e forme che influenzano il momento performativo.⁶¹ Analizzare questo tipo di performance significa osservare l'uso che l'attore fa del volto e del corpo, gli schemi recitativi adottati, e i significati stratificati che ne emergono – spesso attraverso un'analisi rallentata e dettagliata, che procede scena per scena.

Come già osservato, in *Silenzio* l'uso del corpo e del volto è estremamente significativo, con un'enfasi sul viso, sulla luce, sugli occhi e sui loro colori e riflessi, e con un'attenzione marcata alla gestualità. In questo quadro, l'aspetto intermediale è chiave nella recitazione del film muto e diventa un elemento ripreso da Mazzucco nell'*ekphrasis* cinematografica. Si pensi alle diverse descrizioni delle forme di recitazione del film muto viste in precedenza: l'enfasi sul gesticolare, sulle mani e le ripetute descrizioni degli occhi e degli sguardi diventano un modo per segnalare

⁵² M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 24-25.

⁵³ Ivi, p. 6.

⁵⁴ Ivi, p. 103.

⁵⁵ Ivi, p. 257.

⁵⁶ Ivi, p. 291.

⁵⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁸ Ivi, pp. 10-11.

⁵⁹ Ivi, p. 36.

⁶⁰ Ivi, p. 427.

⁶¹ E. Girelli, *Silent Film Performance. Dramatic Bodies on Screen*, Berlin ecc., Springer, 2021, pp. 2-3.

al lettore la centralità del corpo nel linguaggio simbolico e narrativo. L’ultimo aspetto particolarmente rilevante è l’approccio metodologico di Girelli: la comprensione della performance del cinema muto parte da un’analisi rallentata, che prende in considerazione la performance scena per scena o certi frammenti, per meglio identificare i significati stratificati. Come si vedrà, con le varie *ekphrasis* del film *Redenzione* questo rallentamento e la descrizione scena per scena diventeranno un ulteriore meccanismo narrativo attraverso cui il corpo e la gestualità permettono il linguaggio narrativo del romanzo. L’*ekphrasis* cinematografica, così come quella del melodramma, si basa proprio sul rallentamento dell’immagine, fino a congelarla e riesporla tramite le parole, configurandosi come un mutamento di mezzo o strumento semantico. Mazzucco fa un uso totalizzante di questa tensione nel linguaggio (performativo) del cinema muto, bloccandolo ed estraendolo attraverso l’*ekphrasis*, per poi creare una sua poetica capace di intervenire di fronte al silenzio della forma, del passato, dell’archivio, insomma, del progetto biografico.

Redenzione è l’unico film di Diana Karenne di cui non vengono incluse immagini nel romanzo. Nonostante ciò, il film rappresenta uno degli esempi più eloquenti di questa traduzione dal visivo al testuale e narrativo, che si concretizza per via delle varie descrizioni ecfrastiche di scene. Anche in questo contesto vediamo come Mazzucco, partendo da una dimensione temporale molto fertile, inneschi un gioco complesso di riflessi, interazioni, riflessioni a livello narrativo che potenziano di significati il linguaggio visivo. *Redenzione* si concentra sulla vita di Maria Maddalena (Karenne interpreta chiaramente il personaggio di Maria di Magdala) e le *ekphrasis* cinematografiche del film ritornano ad intervalli nel corso dell’intero romanzo. Nonostante il fatto che *Redenzione* sia tra i film di maggior successo di Karenne, ed esistano ancora alcune sequenze del film, Mazzucco non include immagini, fotografie, fotogrammi, materiale pubblicitario nel testo, ma include invece tre istanze significative di descrizione ecfrastica.

La prima descrizione ecfrastica ritrae una delle riprese: il movimento dell’attrice è descritto passo per passo: «Carlo Montuori [il regista] ... fa segno all’operatore di continuare a girare e, anzi, avvicinare la macchina da presa. L’attore la spoglia del mantello, e la lega a un palo. Gli altri uomini si avvicinano, circondandola. Alla fine l’attore e i suoi compagni la gettano a terra e la coprono coi loro corpi...».⁶² Si evidenzia qui il rallentamento di cui parla Grossi ed in particolare la centralità del corpo, e del suo movimento. Entra in scena il gioco di sguardi che si è trasformato in una specie di leitmotiv nel romanzo: chi guarda? e da dove? La prospettiva cambia, è il lettore che guarda la scena da fuori con il regista, e fa riferimento con lui ad un copione al quale non ha accesso:

Nel copione c’è uno stacco e cambia il quadro, però Gallone non chiama l’alt... Non si capisce più se sia Diana Karenne a incamminarsi oltre il segno tracciato col gesso sulla finta strada, o Maria di Magdala, che dopo lo stupro barcolla dolorante e dignitosa verso la sua casa. Il velo lacerato lascia intravedere la forma del corpo, e i capezzoli. Magrissima, l’attrice russa...⁶³

Elementi chiave risultano la fisicità dell’attrice, la forma del corpo e il senso del pudore violato, con il velo «lacerato» che non copre completamente. In questo caso, c’è una

⁶² M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 239-240.

⁶³ Ivi.

strumentalizzazione performativa dell'*ekphrasis* dalla parte di Mazzucco: stabilisce una distanza critica, uno spazio teorico, tra il lettore e la protagonista, tra il soggetto e l'oggetto dello sguardo.

Le riprese di *Redenzione* sono interrotte, a causa della Prima guerra mondiale, e il film è finalmente finito nel 1919, per poi uscire nel 1921. Si arriva così alla seconda descrizione ecfrastica, tratta dallo stesso film, ma iniziando da una scena precedente. Adesso, l'*ekphrasis* della scena avviene nel buio della sala cinematografica, con l'aggiunta di una dimensione sonora: la descrizione dell'accompagnamento musicale inserisce un altro elemento di intermedialità. È la stessa scena vista in precedenza, però adesso viene vista insieme al pubblico della sala: «appare Maria di Magdala, biancovestita, fra le strade di Betania, bramata da tutti gli uomini, che la toccano, la spingono, la catturano». ⁶⁴ Le due descrizioni iniziano così a permeare il racconto e i confini tra Diana e il ruolo che interpreta iniziano a confondersi. Questa sovrapposizione è evidenziata dalla terza descrizione con elementi ecfrastici di *Redenzione*: Diana-santa ritorna nelle allucinazioni del suo amante morente, il produttore Ernesto Pasquali, nelle quali appare per l'ultima volta, come santa. Il buio della sala viene sostituito da quello vissuto da Pasquali, che ha perso la vista a causa di una grave malattia. Con gli occhi bendati, il produttore vede una proiezione dell'attrice nella mente, e l'attenzione si rivolge maggiormente verso la dimensione corporea e il ruolo della luce: «Il foulard di seta le copre gli occhi... Così è Ernesto a vederla: più magra, più pallida, più radiosa che mai, al culmine del successo e della sua vita. Non l'avrebbe mai creduta convincente nel ruolo della santa». ⁶⁵

Le poche fonti storiche disponibili sulla biografia di Karenne registrano la sua morte in Germania, nel 1940. È attraverso l'uso della prima persona che l'autrice interviene nel racconto, modificando il finale storicamente sancito della biografia della sua protagonista: «La notizia della morte non è mai stata messa in discussione dalle fonti occidentali. Eppure è falsa. Col passare degli anni, mi sono convinta che sia stata lei stessa a diffonderla. Se Diana Karenne è morta, nessuno la cercherà. È finalmente libera». ⁶⁶ Partendo così dalla «necessità scientifica di correggere un grave errore nelle biografie di un'artista significativa nella storia culturale d'Europa» ⁶⁷ Mazzucco immagina le possibili peregrinazioni di Diana in questo periodo di «silenzio» biografico, le sue possibili vite. La ritrae infermiera crocerossina in un ospedale militare al confine con la Svizzera, riprendendo le storie delle partigiane infermiere: «La storia di Maria Peron e di Giovanna Ottolini sembra la storia di Dina, e forse lo è» ⁶⁸ e basandosi anche su alcune tracce ritrovate in archivi e in parte sul romanzo/memoir dell'ultimo marito di Karenne, lo scrittore russo Nikolaj Oztup. Mazzucco parte da una ricostruzione ipotetica basata sui movimenti di Karenne, si configura ciò che Castellana definirebbe una «funzione completiva» nel romanzo, vale a dire un dispositivo che contribuisce a completare una storia e a colmare le lacune della documentazione storiografica in *Silenzio*. Il capitolo che narra la «resurrezione» (e in qualche modo anche la *redenzione* di Diana) narra anche la sua morte come artista. Questo capitolo è l'unico che spinge la finzionalità più verso una direzione speculativa, ossia verso una

⁶⁴ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 279.

⁶⁵ Ivi, p. 282.

⁶⁶ Ivi, p. 495.

⁶⁷ Ivi, p. 599.

⁶⁸ Ivi, p. 580.

funzione «sostitutiva», per riprendere la terminologia di Castellana.⁶⁹ È solo in questo capitolo del romanzo che Mazzucco adotta la prima persona dei personaggi, cioè una struttura in cui l’una testimonia per l’altra, in altre istanze è sempre la forma del discorso indiretto libero a prevalere.

A partire dalle descrizioni delle scene di *Redenzione*, nel capitolo «Candida. La santa russa. 1940-1946», viene elaborata, tramite un abile gioco narrativo, l’ambiguità già accennata tra l’attrice e il ruolo che recita. La scarsità di documentazione che attesta il periodo di Diana trascorso in Verbania, al confine svizzero, durante la Seconda guerra mondiale, fa sì che l’autrice destabilizzi il legame di referenzialità che esiste tra la sua protagonista e la realtà esterna, storica e archivistica. Il racconto, immaginando in modo speculare le possibili motivazioni e azioni dell’attrice durante il soggiorno in Piemonte, crea un mondo finzionale autonomo rispetto alla dimensione referenziale del romanzo. È proprio in questo quadro ibrido e ambiguo che tornano le descrizioni di Diana-santa, Diana-Maddalena dal film *Redenzione*. Sebbene non si tratti di descrizioni ecfastiche nel senso pieno, l’attenzione alla gestualità e le centralità del corpo «magra», «diafano», «pelle e ossa», delle mani «magre» [...] la pelle tanto sottile e trasparente che le sue vene formano un dedalo azzurro» e della luce «pura» e «luminosa», risulta determinante.⁷⁰ Ciò che emerge da quest’ultima apparenza di *Redenzione* nel romanzo, è la fusione dell’attrice con il suo personaggio e, soprattutto, come il linguaggio narrativo corporeo del film muto viene rimediato attraverso l’*ekphrasis* cinematografica, trasformandosi in un linguaggio narrativo testuale. Attraverso l’*ekphrasis*, l’espressionismo (gestuale, emotivo) del linguaggio narrativo del film muto permea l’intero romanzo e raggiunge il suo culmine nella sovrapposizione della protagonista con la figura della santa che recita: «Nadejda santa? Sarà la sua ultima interpretazione. I suoi amici francesi gli hanno raccontato che era straordinaria nel ruolo di Maria Maddalena [...] erano rimasti folgorati dall’intensità di quell’attrice».⁷¹ La traduzione da un linguaggio semantico a un altro si realizza attraverso un processo di rallentamento, che è al centro dell’*ekphrasis* cinematografica. Questo rallentamento, che prende forma nello spazio di scambio intersemiotico aperto dall’*ekphrasis* e dall’iconotesto, si trasforma in un linguaggio narrativo fortemente visuale, corporeo e simbolico, capace di ricostruire la vicenda biografica dell’attrice nella sua complessa ambiguità.

3. Dai film fantasmi alla narrazione di una vita e di una morte da fantasma

In *Silenzio* è possibile identificare diverse forme di *ekphrasis* e il romanzo, grazie alla presenza importante di immagini, può a tutti gli effetti essere considerato un iconotesto, con la presenza anche di immagini che possono essere definite *metapictures*. Come ha voluto dimostrare

⁶⁹ In *Silenzio* la distinzione netta tra immaginazione completiva e speculativa, descritta da Castellana, si complica. Castellana propone che «...la regola è sempre questa: mentre l’immaginazione completiva risponde alla domanda “cosa può aver fatto X?”, l’immaginazione sostitutiva si pone il quesito “cosa potrebbe aver fatto X se si fosse verificata la condizione X (che invece non si è verificata o non avrebbe mai potuto verificarsi)?”». Questo metodo, per Castellana, è di natura finzionale e rappresenta «una perdita di tempo» per la scienza storica (R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 139). Mazzucco, in *Silenzio*, giocando a livello narrativo con diverse situazioni congetturali per la sua protagonista, arriva in effetti alla scoperta di un fatto storico: chiedendosi cosa avrebbe fatto Diana se non fosse morta in Germania (quindi una condizione impossibile secondo la biografia precedentemente accettata dell’attrice), arriva alla scoperta delle vere condizioni della sua morte. La funzione completiva della biofiction, in questo caso, prende spunto dalla sua funzione speculativa.

⁷⁰ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 559-560.

⁷¹ Ivi, p. 558.

il presente studio, è essenziale distinguere tra una fotografia e la sua riproduzione, così come tra la riproduzione fotografica di un'opera d'arte, una pittura o un fotogramma pubblicitario, ed essere sensibili alle forme di rimediazione visiva presenti nel romanzo. Le descrizioni ecfrastiche presenti nel romanzo riflettono la varietà di forme visive all'interno del testo, comprendendo opere d'arte, fotografie, riprese (immaginate) nei teatri di posa non incluse nelle versioni finali dei film, e scene da film muti, alcuni conservati, altri perduti nel tempo. Come già osservato, tali immagini ricorrono più volte nel corso del racconto, sia prima sia dopo l'eventuale inclusione dell'immagine nel testo, creando una presenza multipla e frammentaria, quasi spettrale, che attraversa l'intera narrazione.

I silenzi di *Silenzio* sono tanti: il « silenzio e delle lacune degli archivi»,⁷² quello della storia nei confronti di donne «bizzarre» come Karenne, e infine, il silenzio del film muto. Nel caso di quest'ultimo, si tratta di un silenzio ambiguo e duplice, ovvero il silenzio della forma, del recitare, che tradisce una poetica, un linguaggio narrativo tutto suo, fatto di luci, di ombre, di corpi e di gesti. Il film muto si definisce, per prestare l'espressione dell'autrice, di un silenzio «sonoro»,⁷³ e anche se sembra che le immagini dovessero «parlare da sé» nel caso di *Silenzio* «le parole possono interpretarle, le immagini. Una fotografia, un fotogramma, in fondo significano solo ciò che noi già sappiamo e vogliamo vedere. Una donna col velo in testa è la Madonna, se sai che esiste. Solo una donna col velo in testa, se lo ignori».⁷⁴ È questo il compito che si assegna l'autrice nel romanzo: farsi intermediaria di queste immagini, alla ricerca delle parole che possano interpretarle e, così facendo, elaborare un linguaggio narrativo di carattere gestuale, espressivo e fortemente simbolico. Il silenzio più importante, forse, del cinema muto è anche quello prodotto dai suoi silenzi involontari, dovuti alla fragilità della pellicola: un'arte effimera, la cui storia transitoria e passeggera è condannata a occupare un ruolo marginale nella storia del cinema, travolta dall'inesorabile avanzare della tecnologia.

Alcuni dei film di Karenne, *Miss Dorothy*, ad esempio, esistono tuttora, molti, quasi tutti, sono stati completamente persi o esistono solo parzialmente (*Passione tsigana*, *Redenzione*) con frammenti che sono arrivati fino ai giorni nostri. Altri esempi nel romanzo, come nel caso dell'adattamento del romanzo di Annie Vivanti, *Circe*, non arriveranno mai in fase produzione, e *Circe* «diventerà un film fantasma».⁷⁵ Questi film sono refrazioni, presenze spettrali, ed esistono solo in alcuni articoli giornalistici dell'epoca che sono per lo più ospitati oggi in archivi, secondo quanto viene raccontato da Mazzucco nel romanzo. La specificità dell'*ekphrasis* cinematografica, in linea con Heffernan, è proprio il fatto di narrare una sequenza di immagini che esistono già in un rapporto narrativo.⁷⁶ L'*ekphrasis* dell'oggetto pittorico, ad esempio, attraverso questo meccanismo di scambio/trasformazione intersemiotico, genera, tramite la dimensione testuale, un senso di movimento. L'impulso dell'*ekphrasis* cinematografica, almeno nel testo narrativo, è piuttosto quello di *rallentare* l'azione, fino ad arrestare completamente il flusso temporale della narrazione cinematografica, determinando la presenza multipla e frammentaria delle descrizioni ecfrastiche nel romanzo, come si è visto nella presente analisi.

⁷² M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 609.

⁷³ Ivi, p. 11.

⁷⁴ Ivi, p. 208

⁷⁵ Ivi, p. 195

⁷⁶ J. Heffernan, *Notes Towards a Theory of Cinematic "Ekphrasis"*, cit., pp. 1-17.

Si può, per concludere, soffermarsi sulla dimensione spettrale insita nell’*ekphrasis* cinematografica. Quest’ultima, nel trasformare il linguaggio fisico e gestuale del cinema muto in linguaggio narrativo attraverso un processo di contaminazione semiotica, rievoca appunto questo rallentamento o congelamento: un tentativo di riappropriarsi del passato, di fissare l’istante e trattenerlo nella scrittura. La descrizione ecfrastica dell’immagine in movimento rallenta e congegna, consentendo di confondere i confini tra realtà e immaginario, tra vita e morte. In una delle descrizioni ecfrastiche del film *Passione tsigana*, che ricorrono a intervalli regolari nel romanzo, si trova un esempio rivelatore di questo meccanismo. L’attrice è «uno spettro biancovestito, con gli occhi trasparenti, che si torceva sullo schermo come attraversata dalla corrente elettrica [...] quella donna era una spada di luce».⁷⁷ Il gioco di luci e di ombre, la tensione tra la spettralità e l’elettricità della scena, ha il potere di interrompere il flusso narrativo, creando uno dei numerosi momenti in cui l’immagine smette di muoversi per farsi contemplare, quasi immobilizzata in una tensione fra visione e significato. È in questo spazio fortemente carico di senso, in questa sospensione tra il visibile e il dicibile, tra gesto e racconto, che l’*ekphrasis* cinematografica agisce; e in *Silenzio* emerge un movimento continuo fra immagine e memoria, corpo e parola, vita e rappresentazione.

⁷⁷ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 76.