

Lina, Tina, Miriam e Mimì: quattro attrici italiane nel cinema muto americano

Giuliana Muscio*

Un approccio transnazionale agli studi sull'emigrazione, oltre a spiegare le molteplici contraddizioni all'interno della vicenda degli attori italiani a Hollywood nel periodo muto, ovvero prima del Secondo conflitto mondiale, aiuta a mettere in luce questioni di genere, razza e classe, spesso relegate invece in comparti settoriali o comunque trascurate dalle storiografie nazionali.¹

La presenza nel cinema classico hollywoodiano di un notevole numero di attori provenienti dal teatro degli emigrati, di registi (Robert Vignola, Frank Capra, Gregory La Cava e Frank Borzage) e di direttori della fotografia (Tony Gaudio, Sol Polito, Nick Musuraca, Al Liguori) nati in Italia o italoamericani, ha ricevuto finora scarsa attenzione, cancellando, di fatto, la percezione del ruolo attivo che la cultura italiana dello spettacolo ha giocato nella storia dei media americani.² All'interno di questa storia inoltre, lo studio delle filmografie indica che, a fronte di un numero non piccolo di attori e persino di divi (come Enrico Caruso e Rodolfo Valentino), il numero delle attrici italiane che lavorano nel cinema americano muto è minuscolo. Questo nonostante il cinema italiano – fino alla Prima guerra mondiale dominatore dei mercati internazionali, assieme a quello francese – fosse caratterizzato dal fenomeno delle dive, attrici di enorme popolarità che si imponevano non solo nel racconto cinematografico, ma anche sul costume e nella moda. Eppure, esse non misero mai piede negli Stati Uniti, come fecero invece le colleghe svedesi, tedesche e francesi.

Al contrario, tutte le maggiori dive del cinema americano muto hanno interpretato figure di italiane, di solito una povera orfanella (Lillian Gish, Mary Pickford) o una pericolosa *femme fatale* (Theda Bara, Greta Garbo). È necessario distinguere tra personaggio e interprete: da un'analisi delle filmografie risulta che – inaspettatamente? – nel cinema muto americano gli attori italiani non interpretarono di norma personaggi italiani. Il cinema americano preferisce trattare la questione razziale attraverso una dislocazione: l'italiano può sostituire il latino o l'europeo, in quanto appartiene al grande gruppo degli *altri*, dei non WASP, ma non può interpretare l'italiano in un ruolo di rilievo.³ Questa discrepanza tra la nazionalità del *performer* e quella del personaggio, che evita di raddoppiare la matrice etnico-razziale dell'interprete, se problematica, con quella del personaggio, finisce per confondere le identità sullo schermo e allo stesso tempo crea un *melting pot* di stereotipi. E quella italiana o italoamericana era allora un'identità molto problematica, sia perché era fragile il senso di appartenenza nazionale all'Italia unita degli emigrati, sia perché nell'ondata della grande emigrazione gli italiani, in particolare i meridionali, negli Stati Uniti non erano considerati del tutto bianchi, esacerbando il pregiudizio anti-italiano che già attraversava certa cultura anglosassone.⁴

Mentre il numero di attori di genere maschile che provenivano dal teatro degli immigrati o dal cinema e dal teatro italiani fin qui identificati non sono pochi, le sole attrici italiane che abbiano interpretato ruoli da protagonista o di un certo rilievo narrativo nel muto sono Lina Cavalieri, Tina Modotti e la *child star* Miriam Battista. Al contrario, la figura più importante del teatro italiano all'estero,⁵ l'affascinante attrice siciliana Mimì Aguglia, ebbe un ruolo non accreditato in un unico film, che neppure risulta nelle filmografie. Determinare il meccanismo che produce casting così diversi implica un ragionamento non tanto sulle capacità interpretative delle singole attrici quanto sul loro status socio-professionale e sulla loro condizione di donne.

Lina Cavalieri

I cantanti d'opera Lina Cavalieri ed Enrico Caruso entrarono nel cinema americano nello stesso periodo (1917-1919), in film diretti in parte dallo stesso regista (Edward José), scritti (con l'eccezione di *Manon Lescaut*) dalla stessa sceneggiatrice (Margaret Turnbull) e prodotti dalla Famous Players-Lasky, specializzata, per l'appunto, nell'utilizzo di interpreti famosi, provenienti dal teatro o dall'opera. Nell'arruolarli questo studio intendeva sfruttare la popolarità di cui godevano sul mercato internazionale e nella cultura alta del mondo operistico. L'opera è infatti una delle eccellenze italiane, e i cantanti italiani sono sempre stati i benvenuti negli Stati Uniti come d'altro canto artisti e attori, categorie di italiani che non necessitavano neppure di visto. In effetti, la performance di un cantante riconciliava due aspetti che altrimenti la cultura WASP percepiva come conflittuali nell'immagine degli italiani: cultura e natura.⁶ Non a caso, quindi, i primi a essere arruolati dal cinema americano furono proprio i cantanti.

La bella Lina Cavalieri, canzonettista famosa del Salone Margherita e poi delle *Folies Bergères*, dove proponeva canzoni napoletane con un'orchestra di chitarre e mandolini composta di sole donne, potendo sfruttare una bella voce e notevoli doti interpretative, decise di passare alla lirica e si esibì nei maggiori teatri di Europa e d'America.⁷ Nota, oltre che per la sua bellezza e per il portamento elegante, anche per la passionalità delle sue interpretazioni e per gli scandali che esse provocavano (come quando baciò Caruso sulla bocca, dopo il duetto della *Fedora*, al Metropolitan), era diventata negli Stati Uniti una soprano molto popolare, al punto che nel 1914 fu chiamata a interpretare un adattamento cinematografico (muto) della *Manon Lescaut* (Herbert Hall Winslow) di ben sei rulli. Questo suo primo film americano anticipa di un anno il tanto celebrato arruolamento cinematografico della popolare cantante Geraldine Farrar, ma la storia del cinema americano non lo rileva.⁸ I successivi film americani della Cavalieri non erano tratti da opere liriche, ma avevano un andamento melodrammatico che sembra ricalcare il cinema italiano delle dive: in *The Eternal Temptress* (Emile Chautard, 1917) Cavalieri era la principessa veneziana Cordelia Sanzio, una Mata Hari che durante la Prima guerra mondiale seduceva un giovane americano, ma poi, per il senso di colpa, si uccideva tra le sue braccia; in *Love's Conquest* (Edward José, 1918) interpreta la *Gismonda* di Sardou; in *A Woman of Impulse* (José, 1918) era la figlia di un

merlettai italiano che studiava canto grazie alla sponsorizzazione di una coppia americana; in *The Two Brides* (José, 1919) era la figlia di uno scultore romano e faceva ingelosire i suoi pretendenti. In considerazione del suo status divistico nella lirica a lei era concesso di interpretare protagoniste italiane.⁹ Ciò che caratterizza i personaggi interpretati da Lina Cavalieri in questi film è una sensualità che la associa alla vamp piuttosto che alle eroine vittoriane interpretate da Lillian Gish. Stessa sorte tocca a molte attrici straniere d'importazione come Pola Negri o Greta Garbo nei suoi primi film, attraverso un casting che rivela quella connessione tra vamp, vampirismo ed eugenetica identificata da Dykstra, secondo il quale la figura della vamp era una manifestazione narrativa della paura della sensualità e della contaminazione razziale con le donne del Sud Europa, che giungevano, nave dopo nave, negli USA.¹⁰

Oltre a sfruttare il naturalismo dello stile interpretativo della Cavalieri, la sua bellezza e la sua fama di seduttrice, per quanto in una formulazione che conteneva forti tracce del pregiudizio anti-italiano, o meglio di quella tensione tra italo-filia e italo-fobia di cui tratta John Paul Russo,¹¹ l'operazione della Famous Players-Lasky puntava sulla sua fama di soprano, in grado di proiettare sul cinema americano i riflessi di una cultura alta, nel momento in cui la nascente industria andava cercando una sua legittimità culturale, sempre più necessaria nel momento in cui gli Stati Uniti si avviavano a costruire il loro "impero irresistibile".¹² Mentre il cinema europeo, destinato a un pubblico interclassista che includeva la borghesia, aveva già sviluppato il divismo a partire dal modello culturale della *primadonna* dell'opera e del teatro, e aveva prodotto i primi lungometraggi, il cinema americano era rimasto un prodotto popolare, confinato nei *nickelodeons*, affollati dagli immigrati. Solo dopo la Prima guerra mondiale l'industria cinematografica statunitense lascia New York per trasferirsi in California e in breve tempo dà vita al sistema degli *studios*, muovendo verso la conquista dei mercati internazionali con la cooptazione del modello (e del personale) europeo, nello stesso momento in cui alzava le tariffe doganali per arginare l'importazione del cinema del vecchio continente. È sullo sfondo di questa guerra cultural-commerciale che la questione del divismo e delle nazionalità delle star assume una rilevanza diversa, nelle molteplici contraddizioni che riguardano il cinema italiano, ricalcato e copiato (soprattutto nel formato del film storico spettacolare) dal cinema americano, senza cooptarne il personale.

Limitata da ruoli antiquati che insistevano non sulle sue doti interpretative, ma sul suo fascino seducente, quando aveva superato ormai i quarant'anni, Lina Cavalieri non divenne una star cinematografica, ma abbandonò lo schermo e il palcoscenico per aprire un istituto di bellezza a Parigi.

Tina Modotti

Il periodo californiano della complessa vicenda esistenziale della friulana Tina Modotti è caratterizzato dall'esperienza nel teatro italiano di San Francisco e nel cinema hollywoodiano. Nella primavera del 1913 Tina raggiunse il padre Giuseppe Modotti, militante socialista, e la sorella Mercedes a San Francisco.¹³ Qui il padre, già fotografo a Udine, aveva tentato di aprire uno studio fotografico, ma

l'impresa era fallita. Questa esperienza fotografica del padre segnala la familiarità antecedente di Tina col settore; la sua sensibilità estetica, assieme all'interesse per la politica, maturano quindi in seno alla famiglia, prima di emergere negli Stati Uniti.

Come innumerevoli emigrate italiane, Mercedes lavorava in un'industria tessile che produceva per il grande magazzino Magnin, dove ben presto venne assunta anche Tina. Bella ragazza, snella e dal bel portamento, con grandi occhi scuri, capelli neri e una bocca sensuale, Tina colse al volo l'occasione di un miglioramento, lavorando anche come indossatrice.

Nel frattempo a San Francisco l'offerta di spettacolo per e degli emigrati italiani stava crescendo, soprattutto dopo il passaggio in città di Mimì Aguglia, la cui compagnia si spostò al teatro di Washington Square, a quattro passi dalla casa di Tina.¹⁴ Si aprirono dunque per le sorelle Modotti nuove possibilità su questo fronte, e non solo come spettatrici, dato che spesso le audizioni del teatro degli emigrati erano piuttosto liberali.

Nel 1915 si inaugurò a San Francisco l'Esposizione Panamericana, con mostre di fotografie e di pittura che colpirono molto Tina. Qui incontrò un giovane artista del Sud degli Stati Uniti, Roubaix de l'Abrie Richey, detto Robo; nasceva tra loro un'intensa relazione, che mescolava la seduzione reciproca alle aspirazioni artistiche. Pittore bohémien, Robo introdusse la ragazza in una San Francisco che già allora aveva fama di città trasgressiva, abitata da una comunità di artisti, che discuteva di libero amore e di pace, di arte e rivoluzione.

Nel 1917 Tina Modotti cominciò a recitare nel teatro degli immigrati, all'inizio con la compagnia "Città di Firenze", diretta da Alfredo Aratoli, uno dei più noti Stenterelli del teatro italiano in California. La sua popolarità di attrice nella comunità italiana era tale che alla fine della stagione si organizzò una serata in suo onore. Il giornale *L'Italia* apprezzò in particolare la sua interpretazione "tutta fuoco, vivacità e seduzione" e la mescolanza nel suo cantare di "vocalizzazione sentimentale e emozione".¹⁵

La famiglia rimasta a Udine (cioè la madre con i tre figli più piccoli) dopo Caporetto si era rifugiata in Abruzzo, con grande allarme dei Modotti. In questa fase Tina partecipò alla raccolta di aiuti, lavorando in spettacoli benefici, in performances per la Croce Rossa, o organizzate dal giornale socialista locale, oltre che nelle *routines* del teatro degli immigrati.

La famiglia si riunì a guerra finita, ma Tina cominciava a muoversi in altri ambienti: aveva tagliato i capelli, come rivela una foto scattata da un professionista, a indicare le crescenti ambizioni della ragazza, ovvero il progetto di spostarsi a Hollywood. All'epoca Los Angeles non era solo il centro di un'industria mediatica in rapido sviluppo, ma anche uno spazio in cui misticismo orientale, fremiti rivoluzionari, dinamismo *flapper* e disperazione cinica della Lost Generation stavano creando quell'ambiente trasgressivo che gli scandali hollywoodiani degli anni Venti rivelarono anche al grande pubblico. Il dinamismo della Jazz Age si confondeva con le ansie profonde che percorrono il periodo.¹⁶ In questa fase di trasformazione socio-culturale, Tina conobbe sia la Hollywood della produzione seriale e popolare, che la utilizzò nel proprio prodotto, sia quella popolata da una comunità di

artisti innovativi. Mentre posava per alcuni ritratti fotografici, da proporre agli studi cinematografici, leggeva Freud e Nietzsche, e frequentava l'ambiente radicale degli esiliati messicani, come Ricardo Gomez Robelo, per il quale Robo illustrò un libro di poesie.

Nel 1920 Tina ottenne il ruolo della protagonista in *The Tiger's Coat* (*Pelle di tigre*, Roy Clements, 1920). Il film è un melodramma basato su uno scambio di identità, in cui l'eroe WASP si innamora di una ragazza, ma la rifiuta quando scopre che non è la fanciulla ricca e bianca che pensava, bensì Maria, la sua cameriera messicana. *Pelle di tigre* mette in scena questioni razziali non così estranee al casting di Tina in questo ruolo, se comprendiamo l'analogia tra italiani e messicani nella problematicità della loro bianchezza negli Stati Uniti.¹⁷ Nella trama del film un giovane WASP e ricco, Alexander MacAllistar, viene informato dal suo nemico politico che la sua ragazza è una "peona di origini basse": la respinge allora con disprezzo, nonostante ne sia innamorato. La didascalia riporta la sua spiegazione a Maria: "Credevo di aver dato il mio amore a una con un sangue puro come il mio – invece scopro di essere legato a una peona di basse origini, una che appartiene a una razza odiata e disprezzata!" La messicana decide di andarsene, ma in seguito ritorna in città come performer: vestita da danzatrice esotica, con un costume sexy che lascia scoperto l'addome. Il pubblico che l'aveva scacciata apprezza la sua esibizione e Alexander, che aveva già "permesso che l'amore vincesses sull'orgoglio di razza" cerca di recuperare la relazione: inizialmente la ragazza sembra non volerlo perdonare, ma poi cede. La messicana dal "sangue cattivo" viene quindi accettata in società dopo esser diventata una performer; un po' come l'emigrata friulana, che ha una relazione con un americano e arriva a Hollywood, dopo essere stata attrice a San Francisco.

Nel film *Modotti* si esibisce in una sorta di balletto alla Isadora Duncan con un'iconografia Maia: come nel caso di Rodolfo Valentino, è la danza che può trasformare un corpo attraversato da un sangue non abbastanza bianco in un oggetto dello sguardo e del desiderio; o forse è la sua passività, nella danza come nella performance, a renderlo accettabile. In effetti, nel finale del film, la ragazza si inginocchia davanti all'uomo amato, affondato nella sua poltrona, in un gesto di tenera sottomissione. Dati gli ambienti che frequentava, la sua educazione in una famiglia socialista e l'autonomia che la caratterizzava, l'attrice affrontò con disagio (e forse con l'ironia con cui discuteva dei suoi ruoli cinematografici con Edward Weston) un ruolo umiliante per una donna e una manifestazione così smaccata di inferiorità razziale.

Come nel caso della Cavalieri, la pubblicità del film promuoveva un'immagine sensuale dell'attrice: "In lei erano riassunti tutti gli elementi della seduzione femminile; era liscia, morbida, sinuosa e dolcemente pericolosa come una tigre la cui varietà di colori e di sfumature si ritrovava nei suoi occhi, nella sua pelle e nei suoi capelli."¹⁸ Enfatizzate le qualità fisiche dell'interprete, la locandina pubblicitaria aggiungeva: "il fascino sensuale di Tina Modotti non è mai stato messo in evidenza con migliori risultati", il che potrebbe significare che questo non era il suo film d'esordio o che si presupponeva una sua precedente popolarità, non limitata alla comunità italiana in California.

Dopo *The Tiger's Coat*, Modotti recitò nel western *Riding with Death* (Jacques Jaccard, 1921) nel ruolo di Rosa Carilla. Nella commedia *I Can Explain* (George D. Baker, 1922), era Carmencita, una ragazza Latino-Americana molto gelosa. Edward Weston, che nel frattempo era diventato suo amante, scrisse nei suoi *Day-books* che ridevano insieme della stupidità dei cinematografari americani: "i nostri registi non possono ritrarre una ragazza italiana se non con un coltello tra i denti e sangue negli occhi."¹⁹ In seguito Tina Modotti prese pubblicamente posizione contro il pregiudizio anti-Messicano nel cinema americano e incluse *I Can Explain* in una lista di film offensivi. Inoltre, "nel 1920 aveva dichiarato a un intervistatore del *Heraldo de Mexico* di Los Angeles che aveva cercato comunque di evitare di essere offensiva nelle scene ambientate in Messico che aveva interpretato."²⁰ A quanto risulta finora, dopo Cavalieri, Tina Modotti è la sola attrice italiana ad avere un ruolo da protagonista in un film hollywoodiano prima degli anni Quaranta – un primato da riconsiderare, prima di liquidare la sua carriera cinematografica a Hollywood come un'attività secondaria.

Nello stesso periodo, Tina Modotti aveva incontrato il fotografo Edward Weston e iniziato con lui una relazione sia professionale che sentimentale. Robo decise, nel frattempo, di lasciare Los Angeles per il Messico, seguendo Robelo, che stava rientrando in patria. Insoddisfatta della propria carriera hollywoodiana e in difficoltà nella relazione con Weston, Tina intendeva raggiungere Robo: salì sul treno per il Messico, quando questi morì improvvisamente. La sua vita cambiò radicalmente, prima di tutto perché, proprio in Messico, decise di porsi dietro alla macchina fotografica, diventando una delle più importanti fotografe dell'epoca. In questi anni il Messico era un luogo dell'immaginario rivoluzionario, ma anche della fuga, dello sconfinamento, e, in questo contesto, uno spazio in cui fotografia artistica e rivoluzionaria si incontrarono col cinema, ad esempio nell'esperienza di Sergei Eisenstein e dei fotografi della Frontier Film.

Nata in una famiglia socialista, bella, sensibile e trasgressiva, Tina Modotti appare troppo moderna e ribelle per adattarsi a Hollywood. La sua esperienza cinematografica non è forse il dato biografico più interessante della sua carriera, ma non andrebbe sottovalutato: tra San Francisco e il Messico c'è Hollywood, un cinema americano minore, ma anche un ambiente ben più complesso di quanto le storie hollywoodiane lascino immaginare.

Miriam Battista

L'italoamericana Miriam Battista era stata una *child star*, interprete di una decina di film di rilievo tra i quali *Eye for Eye* (Albert Capellani, 1918), in cui era la sorellina della Nazimova; *Humoresque* (Frank Borzage, 1920), dove interpretava la fidanzatina del protagonista da bambino; e *Smilin' Through* (Catene, Sidney Franklin, 1922), nel ruolo della sorellina di Norma Talmadge. Si tratta di ruoli significativi dal punto di vista narrativo, e di film di ottima qualità. Nel cinema muto americano, quindi, Miriam Battista sembrerebbe esser stata l'interprete italoamericana femminile con la visibilità maggiore. Che si tratti di una bambina e non venga impegnata in ruoli da italiana conferma i limiti ai quali era soggetta la performance degli attori

italiani allora, ma le permette comunque di apparire sullo schermo, con i suoi occhioni neri e i riccioli scuri, da bimba meridionale, in personaggi di rilievo. È proprio questa sua qualità di bambina, di innocente oggetto di identificazione, privo della pericolosa sensualità di donne italiane come Modotti o Mimì Aguglia, che le consentì di occupare, in quegli anni, uno spazio narrativo e filmico così rilevante.

Interrotta per alcuni anni la carriera cinematografica, Miriam Battista ritornò a fare cinema in occasione di *Così è la vita* (Eugene Roder, 1931), un film prodotto dalla comunità emigrata a New York nel 1932.²¹ L'ex "star bambina" interpretò in seguito il piccolo ruolo di Molly, un'amica di Elena, in *Santa Lucia Luntana*, un altro film di produzione italoamericana. Nel 1933 fu la protagonista di una pellicola americana minore, *Enlighten Thy Daughter* (John Varley, 1933), un musical ambientato in un college per ragazze ricche. Non risultano credit successivi, nonostante la stampa americana avesse apprezzato il suo ritorno sullo schermo e le sue doti di interprete. Questo dettaglio filmografico conferma che l'osmosi etnico-razziale nel cinema era più facile quando si trattava di bambini e non di adulti,²² soprattutto nel caso di avvenenti donne mediterranee, da incasellare eventualmente nel ruolo di mangiauomini: letteralmente.

Mimì Aguglia

L'attrice di prosa Mimì Aguglia avrebbe potuto assumere all'interno del cinema americano un ruolo di legittimazione culturale analogo a quello della soprano Cavallieri, dato che il suo contratto americano era ricalcato su quello di Eleonora Duse,²³ ma sia lo scarso interesse da lei dimostrato verso l'arte muta, sia i caratteri di marcata meridionalità del suo repertorio e del suo stile verista di interpretazione, portarono alla sua esclusione dal cinema muto americano.

Le foto giovanili di Mimì rivelano la sua bellezza mediterranea, dagli occhi scuri e profondi, i capelli corvini e un magnetismo fisico che traspare spesso nelle parole dei recensori. La sua passionalità e il verismo della sua recitazione vennero sussunti nella sua sicilianità. Lo storico del teatro italiano a San Francisco, Lawrence Estavan, la definiva infatti "un'attrice siciliana, tutta nervi e passione, un vulcano – piena del fuoco della natia Sicilia".²⁴

Mimì si esibì fin da bambina in Sicilia e a Napoli, e "prima di diventare una valentissima attrice di prosa, fu rinomata artista di varietà":²⁵ questo spiega forse perché gli storici accademici del teatro italiano non se ne siano occupati. A quattordici anni recitava nella compagnia di Giovanni Grasso, ma si esibiva anche nel canto, nel varietà che chiudeva all'epoca lo spettacolo di prosa. Esordì come prima attrice a vent'anni, nella compagnia di Nino Martoglio, in un repertorio che includeva Verga, Capuana e D'Annunzio. Con la compagnia di Giovanni Grasso, che la stampa inglese definiva "the Sicilian Players", lavorò nel vecchio continente, a Parigi e a Londra, dove interpretò *La figlia di Iorio* persino per la famiglia reale. I critici inglesi apprezzarono la sua interpretazione realistica di eroine meridionali, non nascondendo però i loro pregiudizi verso la "Sicilian peasantry", al punto da lodare gli interpreti ma da definire il testo una "repellent play", nel loro costante oscillare tra attrazione e repulsione verso queste donne vulcaniche.

La Signora Ferrà²⁶ non risparmia nulla nel ritrarre la passione sessuale, la rappresentazione della quale ella porta all'estremo limite permissibile in teatro; [...] il funzionamento interiore, sia fisico sia emotivo della natura di una donna, con tale conturbante, mozzafiato e intransigente realismo [non era mai stato proposto] come nella interpretazione di questa bella e brava [*fine*] attrice nel ruolo di Jana nel dramma siciliano di Luigi Capuana, "Malia" [...] Amore, gelosia e omicidio di nuovo si combinano per formare il tema di un dramma cupamente impressionante, quanto crudo e repellente. Giovanni Grasso, Mimì Aguglia, il Signor Lo Turco, e i loro colleghi in una compagnia famosa per il suo ammirabile *ensemble*, sono riusciti a offrire un'immagine perfettamente intelligibile delle incontrollate passioni primitive [*elemental*] dei contadini siciliani.²⁷

La recensione collegava il realismo dell'interpretazione di Aguglia in questa opera con l'isteria:

La Signora Aguglia ha ben mostrato il dono di sapere esprimere le emozioni attraverso il suo volto e i suoi gesti. Nell'interpretazione della prima attrice dei Siciliani, Jana altro non è che una piccola virago collerica [...] La ragazza, che si suppone sia posseduta da uno spirito cattivo, ora prega ora bestemmia l'immagine della Vergine [...] Ha un violento attacco di isteria, in cui si contorce su di una sedia, mormorando suoni inarticolati; poi i suoi istinti sessuali prevalgono ed ella preme ardentemente il suo corpo su quello di Cola.²⁸

Passionalità, sensualità e una fisicità eccessive, una gelosia patologica e una religiosità primitiva rimangono a lungo parte dell'immagine delle donne italiane nei media americani.

Nel 1914 Aguglia recitò a San Francisco, dove il teatro degli immigrati italiani era ancora amatoriale rispetto a quello di New York.²⁹ Le sue performances riscosero il plauso del giornale italiano della città, *L'Italia*, che sottolineava "il patriottico e artistico zelo del pubblico" espresso dai frenetici applausi finali.³⁰ Estevan riporta infatti:

Le sue apparizioni in America furono memorabili [...] Il pubblico correva in massa per vederla, ed era composto per lo più di gente che non capiva l'italiano; ma così universale era il suo fascino, così eloquenti i suoi gesti, le espressioni facciali e le intonazioni vocali che le sue interpretazioni non avevano bisogno di traduzione. Ricordava la Duse, Réjane, Bernhardt.³¹

Questo successo, secondo Estevan, dimostrava che:

primo, che c'era un pubblico americano a San Francisco interessato a una buona recitazione, senza badare alla lingua; secondo, che c'era un pubblico interessato al contributo italiano al teatro mondiale; terzo, che all'interno della colonia italiana c'erano

molti che consideravano il teatro italiano uno strumento vitale per la conservazione dell'eredità culturale, della loro *italianità* [in italiano nel testo].³²

Il successo californiano dell'attrice premiava perciò la cultura italiana e il teatro di prosa tradizionali. In seguito l'attrice si spostò in America Latina, dove godette di grande popolarità, recitando in italiano e in spagnolo. Per questi performer infatti, il viaggio oltreoceano includeva spesso entrambe le Americhe e le zone popolate dagli immigrati italiani, desiderosi di sentir cantare e parlare nella loro lingua, oltre che da un pubblico internazionale, sempre attratto da un nome italiano in cartellone. La figlia di Mimì, l'attrice Argentina Brunetti, nacque proprio in Argentina.

Negli anni Venti, dopo l'imposizione di quote restrittive dell'emigrazione che bloccavano il ricambio generazionale del pubblico, il teatro degli immigrati entrò in crisi, e a questo punto Aguglia si vide costretta ad accettare una scrittura cinematografica. Interpretò un cameo in *The Last Man on Earth* (John Blystone, 1924) ma l'esperienza non fu convincente. Per un breve periodo cercò di sfruttare la sua bella voce per intraprendere una carriera da cantante lirica, ma con poca soddisfazione.³³

Nel 1932 Mimì fece un'altra tappa a Hollywood, dove recitò nelle versioni spagnole di film americani. L'attrice però non sembrava interessata alla carriera cinematografica, o almeno non a questo tipo di attività secondaria, per cui tornò in teatro a San Francisco. A invitarla sulle scene californiane Ettore Patrizi, militante fascista, direttore de *L'Italia* e della Dante Alighieri, sponsor delle istituzioni cultura italiane, impegnate, all'epoca, nella promozione della cultura e della lingua italiane all'estero.³⁴ In questa fase infatti il fascismo decise di investire in corsi di italiano e attività culturali all'estero, mirando anche alla italianizzazione delle masse espatriate.

Nella stagione 1934-35 la compagnia Aguglia lasciò gli spazi del popolare Teatro Milano per spostarsi alla Community Playhouse, "facendo appello all'élite italiana e americana", modificando quindi il profilo sociale del proprio pubblico.³⁵ L'arrivo in sala dei *maggioranti*, delle fasce alte dell'emigrazione italyca, la incoraggiarono a modificare il repertorio e ad abbandonare il dialetto a favore dell'italiano, e le forme popolari a favore del teatro borghese e della produzione italiana corrente. Questa trasformazione sociale del pubblico agevolò (o impose?) l'assunzione di un'identità nazionale più marcata, portando alla creazione ufficiale di un teatro italiano di San Francisco. Mentre nella sua storia il teatro di New York rimane italoamericano, pluralista e popolare, quello californiano visse dunque una stagione in cui, con il lavoro di Aguglia, si propose come espressione della tradizione teatrale italiana, borghese e nazionale, su suolo straniero. Un teatro, come l'avrebbe definito il fascismo, "italiano all'estero" e non un teatro degli emigrati.

Negli anni Quaranta, dopo lo scoppio della guerra, le cose ovviamente cambiarono: la grande stagione del teatro italiano s'interruppe. L'attrice riprese quindi l'attività cinematografica e questa volta in film americani di buon livello produttivo, come *The Outlaw* (*Il mio corpo ti scaldierà*, Howard Hughes, 1943). In questo film l'attrice interpretò il ruolo di Guadalupe. I venti minuti in cui era presente sullo

schermo rappresentano probabilmente il ruolo più consistente che Aguglia abbia mai interpretato in una grossa produzione hollywoodiana. La parte della maliziosa zia della *sex bomb* Rio (Jane Russell) le si attagliava alla perfezione: indossava una parrucca con lunghe trecce nere e la sua pelle era piuttosto scura; assieme al suo perfetto accento ispanico, questi tratti la resero una credibile messicana e le diedero modo di offrire un'interpretazione efficace e non stereotipa. La sua Guadalupe infatti era arguta e piena di buon senso, senza alcuna traccia del servilismo solitamente attribuito ai personaggi appartenenti a una minoranza etnica nel cinema americano. Resta tuttavia il fatto che un'attrice italiana recitava la parte di una messicana.

Nel dopoguerra, la parte finale della carriera cinematografica di Aguglia si collegò alla nuova visibilità italoamericana nel cinema americano, conquistata dopo che il mutato scenario internazionale postbellico, il neorealismo e lo "sbiancamento"³⁶ della comunità, modificarono il ruolo cinematografico degli italiani, anche se lo stereotipo rimase. Aguglia interpretò di solito il personaggio di un'anziana signora italiana, in particolare Mama Roma in *Cry of the City* (*L'urlo della città*, Robert Siodmak, 1948), la madre del gangster Roma (l'italoamericano Richard Conte), cui dà la caccia l'implacabile poliziotto Candella (l'italoamericano Victor Mature), suo amico di infanzia. Apparve inoltre in *The Black Hand* (*La legge del silenzio*, Richard Thorpe, 1950) dedicato alle vicende del poliziotto antimafia Joe Petrosino (inopinatamente interpretato da Gene Kelly) e in alcuni film americani girati in Italia come *Deported* (*Il deportato*, Robert Siodmak, 1950) e *When in Rome* (Clarence Brown, 1952). Aguglia comparve anche nel cast di *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuata*, Daniel Mann, 1955), un film che Tennessee Williams aveva scritto appositamente per Anna Magnani³⁷ e che fruttò all'attrice neorealista l'Oscar, nello stesso anno in cui si aggiudicava parecchie statuette anche *Marty* (Delbert Mann, 1955), popolare sceneggiato televisivo, adattato al cinema, con l'italoamericano Ernest Borgnine ed Ester Minciotti e Augusta Ciolli, due attrici del teatro degli immigrati, nel ruolo della madre e della zia del timido macellaio italoamericano. Le cose stavano davvero cambiando per gli italiani, che conquistarono da allora una posizione centrale nella rappresentazione della famiglia etnica nei media americani. In *La rosa tatuata* Aguglia interpretava Assunta, la vecchietta che guidava il "coro greco" delle donne della comunità italoamericana in Florida. Purtroppo la scena cinematografica si era aperta per lei quando era ormai piuttosto anziana, più adatta a interpretare le nonne che le mamme. È il caso di *The Brothers Rico* (*I fratelli Rico*, Philip Karlson, 1957), in cui era affiancata dalla figlia Argentina: le due interpretavano madre e figlia anche nella finzione. Come Eleonora Duse quindi, cui spesso veniva paragonata, le apparizioni cinematografiche accessibili di Mimì Aguglia la mostrano anziana; ma come la collega, Mimì ruba la scena anche nel minuscolo ruolo della arzilla nonna Rico.

Mimì Aguglia è la sola attrice teatrale italiana di spicco, quantomeno all'estero, ad arrivare al cinema hollywoodiano fin dai primi anni Trenta; la sua bellezza e fotogenia avrebbero potuto farne una star, ma il contesto socio-culturale non era ancora pronto a offrire ruoli di rilievo a un'attrice associata al teatro degli immigrati italiani. Essendo nata nel 1884, il suo momento d'oro coincise quindi con un'epoca

in cui non c'era spazio per gli italiani sugli schermi, e in seguito era troppo vecchia per ruoli romantici da diva.

Conclusioni

Quattro figure femminili, dunque, che il cinema americano muto ha utilizzato, ma alle quali non ha offerto una vera carriera cinematografica. Pur essendo di posizione socio-professionale più elevata rispetto alle "emigrate" Modotti e Battista, Aguglia e Cavaliere oggi sono più note per le loro carriere precedenti che per il lavoro nel cinema, e nonostante la loro avvenenza, non diventarono delle star. La *child star* Battista, come Shirley Temple in seguito, non ha una posizione altrettanto rilevante da adulta, ma negli anni Trenta gioca un ruolo significativo nel cinema prodotto dagli immigrati italiani a New York, portando sul set le sue esperienze nel grande cinema, e assumendo quindi un ruolo di tramite, di traduzione di culture diverse, che affrancano progressivamente la cultura dello spettacolo emigrato dalle tradizioni nazionali e regionali. Tina Modotti resta imprigionata sullo schermo in un film razzista, prima di decidere che la sua bellezza non le bastava ed erano altri gli obiettivi che voleva raggiungere: sogni di gloria artistica prima e rigido impegno politico poi.

A spiegare la scarsa visibilità storiografica della carriera filmica di queste attrici c'è il loro essere donne italiane negli anni Venti negli Stati Uniti; e per giunta donne belle, sensuali e del tutto mediterranee. Il loro archetipo di donne brune, di sangue sospetto in quanto italiane, è quello della *dark lady*, della vamp, naturale antagonista della donna bionda (*fair*) angelicata e vittoriana WASP; l'eterna adolescente che rimane sugli schermi fino a che le bionde nordiche (Greta Garbo e Marlene Dietrich) non confondono le acque o fino a che entra in scena la *flapper*, che fa da ponte tra l'adolescente piena di vita e la modernità delle ragazze americane.

NOTE

* Giuliana Muscio è stata professore di cinema presso l'Università di Padova. Ha ottenuto il PhD in Storia del cinema UCLA e insegnato corsi di storia del cinema americano all'università di Minnesota (Minneapolis) e a UCLA come Visiting Professor. Si occupa di storia del cinema americano, performers italiani a Hollywood, sceneggiatura, documentario, storia istituzionale dei media e Women Film History. Ha pubblicato *Lista nera a Hollywood, Scrivere il film, La Casa Bianca e le Sette Majors, The New Deal and the Film Industry, Piccole Italie, grandi schermi*, e curato *Alle porte di Hays, Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo e Mediated Ethnicity*. È stata redattrice di *Cinema Journal*, ha partecipato al programma ESF "Changing Media, Changing Europe", ed è parte dei networks "Women and the Silent Screen" e IASA.

1 Tania Friedel, *Racial Discourse and Cosmopolitanism in Twentieth-Century African American Writing*, Routledge, New York 2012; Loretta Baldassar and Donna Gabaccia, a cura di, *Intimacy and Italian Migration: Gender and Domestic Lives in a Mobile World*, Fordham University Press, New York 2011; David Hollinger, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, Basic Books, New York 2006; Thomas Bender, a cura di, *Rethinking American History in a Global Age*, University of California Press, Berkeley 2002. Sulle migrazioni si vedano Donna R. Gabaccia e Dirk Hoerder,

Connecting Seas and Connected Ocean Rims: Indian, Atlantic, and Pacific Oceans and China Seas Migrations from the 1830s to the 1930s, Brill, Leiden-Boston 2011; Dirk Hoerder e Nora Faires, a cura di, *Migrants and Migrations in Modern North America*, Duke University Press, Durham-London 2011 e Patrick Manning, *Migrations in World History*, Routledge, New York 2005.

2 Giuliana Muscio, *Napoli/New York/Hollywood*, Fordham University Press, New York, in corso di stampa.

3 Sulla flessibilità etnica del cinema americano si veda Ian C. Jarvie, "Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-1951", in Lester D. Friedman, a cura di, *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, University of Illinois Press, Urbana 1991, pp. 82-111, e Laura Browder, *Ethnic Impersonators and American Identities*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2000.

4 Si veda William J. Connell e Fred Gardaphé, a cura di, *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*, Palgrave, New York 2010. Sulla questione razziale si veda Matthew Frye Jacobson, *Whiteness of a Different Color*, Harvard University Press, Cambridge 1998; David Richards, *Italian American: The Racializing of an Ethnic Identity*, New York University Press, New York 1999; Werner Sollors, a cura di, *The Invention of Ethnicity*, Oxford University Press, New York 1989; Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, *Gli Italiani sono bianchi?*, Il saggiaiore, Milano 2003; Thomas A. Guglielmo, *White on Arrival: Italians, Race, Color, and Power in Chicago, 1890-1940*, Oxford University Press, New York 2004; Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi, a cura di, *Parlare di razza*, Ombre Corte, Verona 2012. Sull'emigrazione italiana si vedano Mark Choate, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, Harvard University Press, Cambridge 2008; Donna R. Gabaccia, *Italy's Many Diasporas*, University College of London Press, London 2000; Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, e Emilio Franzina, a cura di, *Storia dell'emigrazione italiana*, 2 voll. Donzelli, Roma 2001; Stefano Luconi e Matteo Pretelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2008; Simone Cinotto, a cura di, *Making Italian America: Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*, Fordham University Press, New York 2014; Nancy Carnevale, *A New Language, A New World*, University of Illinois Press, Urbana 2009.

5 Il fascismo preferiva definire gli emigranti "italiani all'estero" o includerli nella definizione di "coloniali".

6 John Dickie, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, St. Martin's Press, New York 1999, e Joseph P. Cosco, *Imagining Italians: The Clash of Romance and Race in American Perceptions, 1880/1910*, SUNY Press, Albany, NY 2003.

7 Franco Di Tizio, *Lina Cavalieri, la donna più bella del mondo. La vita 1875-1944*, Ianieri, Chieti 2004.

8 Sui rapporti tra opera e cinema muto americano si veda Paul Fryer, *The Opera Singer and The Silent Film*, McFarland & Co., Jefferson 2006.

9 Per gli stessi motivi, anche Caruso nei suoi due film americani, *My Cousin* e *Splendid Romance*, interpreta personaggi italiani. Valentino invece, che era un immigrato quindi apparteneva a uno status socio-professionale inferiore, e che si scopre attore negli Stati Uniti, interpretò solo un personaggio italiano nella parte principale della sua carriera, in *Cobra* di Joseph Henabery (1925).

10 Bram Dijkstra, *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*, Henry Holt, New York 1996.

11 John Paul Russo, "From Italophilia to Italophobia. Representations of Italian-Americans in the Early Gilded Age", *Differentia* 6-7 (autunno 1994), pp. 45-75.

12 Victoria de Grazia, *Irresistible Empire: America's Advance through 20th-Century Europe*, The Belknap Press, Cambridge 2005.

13 Su Tina Modotti si vedano Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, First Glance Books, London 1993; Valentina Agostinis, a cura di, *Tina Modotti. Gli anni luminosi*, Cinemazero, Pordenone 1992.

14 Sul teatro italiano a San Francisco si veda Lawrence Estavan, *The Italian Theatre in San Francisco*, Borgo Press, San Bernardino 1991.

15 Ivi, p. 60.

16 Lynn Dumenil, *Modern Temper; American Culture and Society in the 1920s*, Hill and Wang, New York 1995; Roderick Nash, *The Nervous Generation: American Thought, 1917-1930*, Ivan R. Dee, Chicago 1970.

- 17 Sulla razzializzazione dei *new immigrants* si veda David R. Roediger, *Working Toward Whiteness: How America's Immigrants Became White*, Perseus Books Group, New York 2005.
- 18 *Motion Picture World*, Novembre 1920, p. 3667.
- 19 Hooks, *Tina* Modotti, cit., pp. 36-37.
- 20 Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1992, p. 171.
- 21 Sui film degli italiani in America si veda Giuliana Muscio, "Santa Lucia Luntana and Italian American Film Production in New York in the Early 1930s", in Massimo Bacigalupo e Gregory Dowling, a cura di, *Ambassadors: American Studies in a Changing World*, Busco, Rapallo 2006, pp. 274-80.
- 22 Si diceva, nella stampa italiana dell'epoca, che anche il monello di Chaplin, Jackie Coogan, fosse di origine italiana.
- 23 "Per una tournée in Germania, Austria e Nordamerica le furono offerte condizioni pari a quelle fatte alla Duse". Dalla voce "Mimi Aguglia", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954, p. 185.
- 24 Estavan, *The Italian Theatre*, cit., p. 81. L'immagine del Sud, di Napoli e della Sicilia, e dei suoi abitanti viene spesso associata, nella letteratura del Grand Tour, all'immagine del vulcano: paesaggio spettacolare, natura selvaggia e pericolo estremo. Si veda in proposito Nelson Moe, *The View from the Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, Berkeley 2002.
- 25 Ettore De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, il Torchio, Napoli 1969, p. 15.
- 26 Ferraù è il cognome che Aguglia assume una volta sposata.
- 27 "The Latest Theatrical Sensation-The Sicilian Players", articolo non datato e non firmato, Aguglia Clipping Files, Rose Library, New York.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Sul teatro italiano a New York si veda Emelise Aleandri, *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*, Arcadia, Charleston 1999. Il teatro degli emigrati a New York era caratterizzato dalla predominanza della cultura napoletana e siciliana dello spettacolo, dal prevalere dei formati della sceneggiata e della macchietta, e dalla mescolanza di comico, tragico e canto.
- 30 Estavan, *The Italian Theatre*, cit., p. 88.
- 31 *Ibidem*.
- 32 *Ibidem*.
- 33 Informazioni tratte da Argentina Brunetti, *In Sicilian Company*, BearManor Media, Albany, GA 2005.
- 34 Si veda Nancy C. Carnevale, *A New Language, A New World: Italian Immigrants in the United States, 1890-1945*, University of Illinois Press, Champaign 2009.
- 35 Estavan, *The Italian Theatre*, cit. p.104.
- 36 Richard Alba, *Italian Americans into the Twilight of Ethnicity*, Prentice Hall, New York 1985.
- 37 Si veda Giuliana Muscio, "A Transcultural Perspective on the casting of *The Rose Tattoo*", *R.S.A. Journal* 25 (2015), pp. 11-34.