

Quattro attrici per *Malombra*.

di MATTIA LENTO

Malombra, Dark Ring of Absolute Love.¹

Nel 1881 Giovanni Verga pubblica presso l'editore milanese Treves un romanzo che chiude idealmente la stagione del Tardoromanticismo e traghetta parte della produzione letteraria italiana, sulla scorta dell'esempio naturalista francese, sui terreni dell'indagine sociale e dell'attenzione nei confronti delle classi più deboli. Grazie a *I Malavoglia*, romanzo fondamentale per la nostra cultura, l'autore siciliano diviene maestro indiscusso della generazione di scrittori a lui successiva e punto di riferimento per la cultura progressista italiana del secondo Novecento². Lo stesso anno rileviamo, però, anche la pubblicazione presso l'editore Brigolo di un'opera che, al contrario di quella verghiana, persevera nel riferirsi a modelli romantico-gotici di stampo nord Europeo³.

Il libro in questione è *Malombra*, primo romanzo del giovane Fogazzaro, che a dispetto di una certa disattenzione da parte della critica posteriore riuscirà a guadagnarsi i favori dello sparuto pubblico di lettori della società italiana del tempo, e soprattutto la non comune sorte di essere adattato ben quattro volte tra cinema e televisione⁴.

Siamo sul finire degli anni Dieci, il cinematografo, a poco a poco, conquista sempre maggiori consensi tra il pubblico borghese e, in parte, tra gli intellettuali. L'operazione di legittimazione della nuova arte coinvolge più fattori, tra cui l'impiego di attori provenienti dalla scena di prosa, l'abbandono di contesti considerati poco convenienti dal punto di vista morale e la conseguente costruzione di sale cinematografiche confacenti ai gusti della borghesia; ma non solo: la strategia di nobilitazione del cinematografo implica soprattutto la scelta di soggetti tratti dalla

¹ Titolo dell'articolo, scritto da alcuni membri del *Rumanian Surrealist Group* (Luca Gherasim, Gellu Naum, Virgili Teodorescu, Dolfi Trost), pubblicato a Bucarest nel 1947, ispirato dalla visione del film *Malombra* (1942, Mario Soldati), secondo adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo fogazzariano del 1881. Questo articolo è stato ristampato in *L'Age du cinéma*, n. 4-5, agosto-novembre, 1951, pp. 34-36. Ora in P. Hammand (a cura di), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema*, Londra, British Film Institute, 1978, pp. 71-73.

² Verga diviene punto di riferimento della critica marxista del primo dopoguerra soprattutto grazie agli studi di N. Sapegno, G. Trombatore e A. Seroni. In tempi più recenti è stato studiato con ottimi risultati anche da R. Luperini che, dopo un iniziale orientamento marxista, è approdato a nuove categorie in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989. Per quanto riguarda l'ambito cinematografico occorre ricordare l'importanza del Verga per la definizione dell'impronta critico-ideologica del Neorealismo italiano. Sono soprattutto i critici della rivista *Cinema* a richiamarsi all'autore siciliano; a tal proposito cfr. le recensioni raccolte in G. De Santis, *Verso il neorealismo*, Roma, Bulzoni, 1982.

³ Il romanzo inizialmente è rifiutato dal Treves, che pubblicherà invece *I Malavoglia*.

⁴ L'opera del Fogazzaro diviene un vero e proprio caso letterario. A pochi mesi dalla pubblicazione le copie del libro saranno esaurite. L'opera è apprezzata dai letterati Zanella, Rapisardi, Giacosa e, inspiegabilmente, anche dallo stesso Verga. Cfr. A. Moroni, *Introduzione* in A. Fogazzaro, *Malombra*, Milano, Mondadori, 1984. Si rimanda a questa introduzione anche per un breve riassunto della vicenda.

cultura cosiddetta alta⁵. È così che nel 1917 la casa di produzione romana CINES, una delle realtà del tempo maggiormente impegnate nel tentativo di emancipare il cinematografo dal solo ambito popolare, decide di acquisire i diritti d'autore del romanzo di Fogazzaro, affidandone l'allestimento al regista Carmine Gallone⁶.

Inizia così la fortuna cinematografica di un testo letterario che, pur non possedendo i caratteri innovativi e la solida struttura formale del romanzo verghiano, rappresenta una testimonianza della varietà d'interessi e della passionalità del giovane Fogazzaro⁷. Riferendoci a *Malombra*, potremmo tranquillamente parlare di testualità debole e incompiuta, ovvero di un'opera nella quale, a fronte di un'abbondanza di spunti, non sia rilevabile una piena risoluzione di tutta la materia narrativa; caratteristica che, come ricordavamo, non ha impedito al romanzo di divenire spunto per soggetti appartenenti a differenti contesti della produzione cine-telesiva italiana⁸. Scopo del nostro saggio è proprio quello di analizzare brevemente le quattro trasposizioni del testo, nonché le interpretazioni delle attrici che hanno vestito i panni del personaggio della protagonista Marina.

La Marina di *Malombra* del primo adattamento è Lyda Borelli, attrice proveniente dalle migliori compagnie di teatro di prosa della penisola⁹. Nonostante la fama e il prestigio guadagnate dal regista Carmine Gallone, soggetto e sceneggiatura della pellicola sono scritti soprattutto per valorizzare l'interpretazione e l'immagine dell'attrice. Tutta la narrazione di questo film, infatti, ruota attorno alla protagonista Marina; come ebbe a scrivere un critico dell'epoca sulle colonne de *La Vita Cinematografica*:

Fogazzaro non è stato trattato con quel rispetto che il suo nome meritava. [...] Io mi domando quale soffio d'arte e di pensiero anima in questo lavoro i personaggi, e se talora essi sono veramente personaggi o non piuttosto della ombre che girano attorno alla figura maggiore, che vanno e vengono senza scopo¹⁰.

⁵ A tal proposito e solo relativamente al contesto italiano cfr. G. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Bari-Roma, Laterza, pp. 157-266.

⁶ Per la scheda completa del film cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1917*, Torino, nuova ERI, pp. 172-173. Sull'importanza di Carmine Gallone cineasta cfr. invece P. Iaccio (a cura di), *Non solo Scipione: il cinema di Carmine Gallone*, Napoli, Liguori, 2003.

⁷ Cfr. a tal proposito i giudizi contrastanti di Tommaso Gallarati Scotti e Paolo Giudici: T. Gallarati Scotti, *La vita di Antonio Fogazzaro*; ora in Antologia critica, *Malombra*, op. cit., p. 18 e P. Giudici, *I romanzi di Antonio Fogazzaro e altri saggi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 5-14.

⁸ Su Fogazzaro come autore confacente al cinema cfr. A. Costa, *I leoni di Schneider*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 90-91. A proposito di testualità debole e fortuna cine-telesiva di un testo letterario cfr. il mio «Un efficace generatore di testi audiovisivi: *Assunta Spina* di Salvatore di Giacomo», *Scintille umanistiche*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 115-121.

⁹ Sulla carriera teatrale dell'attrice cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'EPOS, pp. 97-102.

¹⁰ P. da Castello, *La Vita Cinematografica*, Torino, 22/30 aprile 1917 ora in A. Martinelli, *Cinema muto italiano: 1917*, op. cit., pp. 146-147.

In realtà l'adattatore non ha fatto altro che amplificare un difetto strutturale dell'opera fogazzariana, ovvero un certo squilibrio legato ai personaggi che appaiono, ad eccezione di Marina, assai fragili dal punto di vista della definizione¹¹.

Lyda Borelli è la prima diva in assoluto del cinema italiano. Il suo inizio di carriera è folgorante: l'esordio in *Ma l'amor mio non muore!* riporta un successo clamoroso di pubblico e di critica e segna la nascita del *diva film*, uno dei generi più in voga negli anni Dieci. Questa categoria di film presuppone la costruzione della messa in scena attorno ad un'unica attrice e un romanzo della qualità di *Malombra* si presta assai bene a questo tipo di operazione. Oltretutto, il personaggio di Marina è assai in linea con il tipo borelliano – definitosi sin dall'esordio e individuato da Fausto Montesanti in un saggio illuminante – come costruito attorno alla formula dell'amore impossibile e della rinuncia alla felicità¹². Ma non solo: la follia e la passionalità di Marina accolgono lo stile recitativo borelliano, prossimo all'espressionismo, quasi naturalmente. Una recitazione, definita come «performativa»¹³ o «senza freni»¹⁴, che emerge in particolari momenti del dramma del personaggio esprimendosi attraverso una liberazione repentina dell'energia corporea. Cristina Jandelli individua l'origine dello stile borelliano nell'attività di attrice di teatro¹⁵. In realtà, Lyda Borelli va ben oltre la categoria dell'eccesso e dimostra di saper governare più registri interpretativi e soprattutto più contesti performativi¹⁶.

Nella prima parte del film, quella dell'arrivo di Marina nella dimora dello zio, il conte d'Ormengo, e in quella immediatamente precedente all'insorgere dei primi disturbi mentali – o della possessione? – troviamo un personaggio altero e sicuro. In queste sequenze, dominate da piani americani o interi, Lyda Borelli mostra tutta la perizia acquisita negli anni di carriera teatrale gestendo la propria recitazione in

¹¹ Anche lo stesso Corrado Silla, alter ego dell'autore, appare caratterizzato da conflitti interiori assai banali e stereotipati; Edith sembra rientrare forzatamente nel racconto soltanto per fare da contraltare alle forze negative rappresentate da Marina e per personificare il conflitto di Corrado; il conte Cesare d'Ormengo appare privo di quella complessità che meriterebbe e, per finire, il segretario Steinegge si rivela soltanto come figura capace di esprimere velatamente gli ideali politici dell'autore. Sono proprio tali opere letterarie che, alla maniera dei testi teatrali destinati ai grandi interpreti dell'Ottocento, facilitano spesso la creazione di film incentrati su di una forte presenza attoriale. Nel caso di *Malombra* questo discorso vale soltanto per il film interpretato dalla Borelli, anche se il personaggio di Marina risulterà comunque un ottimo banco di prova per le attrici coinvolte.

¹² F. Montesanti, «La parabola della "Diva"» in *Bianco e Nero*, numero 7-8, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 64. Secondo Montesanti il tipo borelliano anticiperebbe quello della Garbo.

¹³ G. Guccini, «Tecnicismi borelliani», *Cinegrafie*, a. IV, n.7, maggio 1994, p. 119. Il teatrologo scrive a tal proposito: «Le recitazione performativa non si fa carico della realizzazione globale della parte ma solo dei suoi climax, e cioè si manifesta allorché la pressione sentimentale o il succedersi degli eventi portano l'eroina in uno stato di alterazione connotato da pazzia» in «Tecnicismi borelliani», *Cinegrafie*, a. IV, n.7, maggio 1994, p. 119.

¹⁴ D. Lauwert, «Divismo», *Cinegrafie*, a. XI, n. 13, 2000, p. 147-148.

¹⁵ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, op. cit., pp. 117-122.

¹⁶ Per contesto performativo non intendiamo soltanto la particolare situazione narrativa entro cui l'attore deve esprimersi, ma altresì la situazione produttiva in cui la prova dell'attrice s'inserisce e soprattutto la particolare figura di linguaggio cinematografico con la quale l'interprete deve fare i conti: Lyda Borelli mostra una certa duttilità nel dominio sia dei piani lunghi che dei piani ravvicinati.

rapporto con gli altri attori: il gesto e l'azione della Borelli sembrano plasmare la prossemica di tutti gli altri interpreti. Nelle prime sequenze, infatti, Lyda Borelli definisce a poco a poco Marina a partire dall'interazione con gli altri personaggi, tenendosi a distanza dall'espressionismo consueto.

Nel momento in cui si avvertono i primi sintomi del disturbo mentale, l'attrice si trova alle prese con primi piani e mezzi primi piani insistiti. Questi inquadrature ravvicinate non hanno soltanto lo scopo di valorizzare la diva ma assumono una vera e propria valenza drammatica¹⁷. Inoltre, l'esitare della macchina da presa sul corpo di Lyda Borelli-Marina, negli attimi in cui si fa strada nella mente della protagonista l'idea di essere la reincarnazione della zia defunta, sembra tener presente quella caratteristica del cinematografo di poter andare al di là del mondo fenomenico e di mostrare quell'Oltre di cui ci parla anche Pirandello¹⁸. Siamo lontani da quella recitazione senza freni definita da Lauwert¹⁹, la quale non può esprimersi in uno spazio così intimo come può essere quello del primo piano. Dopo i primi segni di pazzia, Marina sembra ritornare in se stessa, fino a che Silla non compare al castello. Senza volerlo, in un breve volgere di tempo, l'amato la scaraventa di nuovo nell'ossessione fino a far precipitare la situazione: in queste ultime sequenze la recitazione borelliana esprime tutta l'energia accumulata e non manifestata dal personaggio nelle sequenze dell'insorgere del disturbo mentale. Soltanto in queste ultima parte del film si vengono a creare i presupposti per il dispiegarsi degli effetti della diva e il conseguente espandersi del conflitto tra il suo personaggio e il mondo che la circonda, come avviene in molti altri diva film²⁰.

Il secondo adattamento che prenderemo in esame è datato 1942, periodo in cui è oramai maturo il clima culturale che spianerà la strada alla nascita del Neorealismo cinematografico. A causa di questo film, Mario Soldati sarà definitivamente rinnegato dai critici cinematografici che si raccolgono attorno alle rivista *Cinema*²¹. Questo gruppo di intellettuali, nel momento in cui Soldati si appresta ad adattare il

¹⁷ Sulla valenza drammatica del primo piano cfr. C. Simonigh, «L'uomo visibile, lo spirito visibile. Pragmatica e drammaturgia del primo piano» in L. Vichi (a cura di), *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, VIII convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, Forum.

¹⁸ Ci riferiamo soprattutto alle idee pirandelliane contenute nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* che in parte sembrano anticipare alcune formulazioni del teorico ungherese Béla Balázs, contenute nel suo illuminante saggio intitolato *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* del 1924; l'ultima traduzione italiana è quella di Sara Terpin nell'edizione curata da Leonardo Quaresima in B. Balázs, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau, 2008. Il rapporto tra vita occulta e cinematografo è stato indagato da Antonin Artaud, i cui scritti cinematografici sono stati raccolti in *A propos du cinéma*, Paris, Gallimard, 1961. Sulle teorie irrazionalistiche, circolanti in Italia all'inizio del Novecento e in rapporto con gli ambienti cinematografici cfr. A. Dalle Vacche, «Lyda Borelli's Satanic Rhapsody: The Cinema and the Occult», *CiNéMAS*, vol. XVI, n.1, autunno 2005

¹⁹ D. Lauwert, «Divismo», *op. cit.*

²⁰ Sulla recitazione della Borelli in *Malombra* cfr. anche A. Campisciano, «Body as Text: Lyda Borelli in *Malombra*» in R. West (a cura di), *Pagina, pellicola, pratica. Studi sul cinema italiano*, Ravenna, Longo editore, 2000.

²¹ Cfr. E. Monreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Genova, Le Mani, 2006, pp. 275-287. Per la scheda completa del film e il relativo riassunto si rimanda sempre a queste pagine. La recensione di *Malombra* apparsa sulla rivista *Cinema* è riprodotta in G. De Santis, *Verso il Neorealismo*, *op. cit.*, p. 155-157.

romanzo di Fogazzaro, si richiama proprio al Verga e ai principi del Verismo letterario. Ma non è solo la scelta della materia narrativa che crea dissapori nei confronti del film. Anche lo stile di regia dell'autore si rivela assai particolare e contrario ai dettami della neonata corrente critica: *Soldati* non solo aderisce a principi formalisti ma conferisce al film forti valenze allegoriche, artificiose, talora oniriche, che mal si sposano con le categorie realistiche²². Addirittura, il film dell'autore torinese accende gli entusiasmi di un gruppo di artisti surrealisti rumeni raccolti attorno alla figura carismatica di Luca Ghérasim²³; e persino Ado Kyrou, autore di un interessante saggio sui rapporti tra cinema e Surrealismo, fa rientrare l'opera di *Soldati*, insieme a quella precedente di Gallone, nella corrente cinematografica da lui analizzata²⁴. Come ha suggerito Antonio Costa, ci troviamo di fronte a due esempi di quella che lo studioso chiama la linea (minoritaria) del fantastico nel cinema italiano²⁵. Il secondo adattamento dell'opera di Fogazzaro viene così a inserirsi nelle strategie poetiche di un autore anomalo come *Soldati* e, allo stesso modo, costituisce uno dei più alti esempi della stagione del calligrafismo cinematografico italiano²⁶.

L'attrice che viene chiamata a interpretare il ruolo da protagonista è Isa Miranda. Un'interprete con cui *Soldati* non avrebbe lavorato se non fosse stato costretto a rinunciare ad Alida Valli e se la diva stessa non avesse sostenuto un provino assai convincente prima di ottenere la parte. Anche in seguito all'uscita del film, *Soldati* non apparirà mai convinto dell'interpretazione della protagonista²⁷. Eppure, è proprio l'attrice, con il suo freddo distacco e la sua aria da diva in declino, ad allineare il personaggio di Marina allo stile registico di *Soldati*. La prova della Miranda appare convincente e la definizione del personaggio della fosca protagonista sembra scaturire anche dalla rinnovata immagine divistica dell'attrice, reduce dall'esperienza hollywoodiana²⁸. La bravura di Isa Miranda – e di *Soldati* che la dirige – consiste soprattutto nel far interagire la propria microespressività, soprattutto affidata agli occhi, con i giochi chiaroscurali dovuti alla splendida fotografia di Massimo Terzano. È proprio nella sinergia tra direzione registica, prova attoriale e

²² Sul calligrafismo cinematografico cfr. almeno A. Martini, *La bella forma: Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992.

²³ Luca Gherasim, Gellu Naum, Virgili Teodorescu, Dolfi Trost «Malombra, Dark Ring of Absolute Love» in P. Hammand (a cura di), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema*, op. cit.

²⁴ Cfr. A. Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963, p. 113.

²⁵ A. Costa, *I leoni di Schneider*, op. cit.

²⁶ Secondo Emiliano Monreale *Malombra* costituisce un'eccezione anche all'interno della stessa filmografia di *Soldati* poiché «la macchina da presa è mobilissima, segue continuamente la protagonista negli interni, si spinge verso le finestre, scavalca, le imbarcazioni sul lago» in *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, op. cit., p. 279.

²⁷ Cfr. M. Soldati, *Io volevo la Valli* citato in *Ibidem*, p. 282.

²⁸ Scrive Elena Mosconi: «Il ritorno da Hollywood evidenzia, a mio parere, soprattutto questa crisi identitaria, per cui Miranda si ritrova a essere realmente *Una donna tra due mondi* e tra due epoche, spossessata di una propria fisionomia d'interprete» e in *Malombra* (e nel film *Zazà* di Castellani del 1944) essa interpreta proprio «donne contrastate, chiaroscurali, l'ambiguità del tempo di guerra e la difficoltà del passaggio epocale» in E. Mosconi, *L'impressione del film: contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 204.

direzione della fotografia che va ricercata le chiavi di volta della riuscita dell'intero film²⁹. Siamo davvero lontani dalle condizioni produttive degli anni Dieci, ove lo strapotere divistico condiziona l'intera produzione del film: l'interprete cinematografico, vistosi ridimensionato dalla crescente importanza assunta dal ruolo registico, deve ricercare nuove strategie creative.

Discorso a parte andrebbe fatto per l'adattamento televisivo del romanzo, andato in onda per la prima volta in quattro puntate sul Programma Nazionale nel 1974³⁰. Questa operazione s'inserisce nel più ampio contesto paleotelevisivo italiano, in cui educazione e divulgazione giocano un ruolo di primo piano³¹. Gli scrittori chiamati all'arduo compito di adattare Fogazzaro per il piccolo schermo sono Diego Fabbri e Amleto Micozzi, supportati dal regista Raffaele Meloni. A interpretare la protagonista è Marina Malfatti, un'attrice di provenienza teatrale con qualche apparizione televisiva alle spalle e, soprattutto, con una carriera cinematografica all'insegna del genere horror-demoniaco³². Quindi, anche per la Malfatti l'interpretazione di *Malombra* s'inserisce assai bene nel suo percorso d'attrice ed essa non esita a conferire al personaggio di Marina quelle pieghe parapsicologiche influenzate dai coevi studi in materia³³.

Dopo la parentesi televisiva, a perpetrare la fortuna cinematografica di *Malombra* ci pensa Bruno Gaburro, un regista impegnato da qualche anno nella commedia di stampo erotico. Siamo nel 1984, in piena fioritura del *soft-core* all'italiana. Gaburro stravolge il romanzo fogazzariano per confezionare un film di natura voyeuristica, cogliendo così la forte carica erotica nascosta tra le pieghe della casta scrittura fogazzariana: Morando Morandini definisce l'operazione «una porno bischerata in costume con velleità artistiche»³⁴ e in effetti l'attrice chiamata a interpretare la protagonista, la bella Paola Senatore³⁵, non va oltre l'esibizione della

²⁹ Magistrale da questo punto di vista la scena in cui Marina, in preda al delirio, confessa a Corrado di aver ritrovato la lettera di Cecilia, di cui crede essere la reincarnazione. I continui movimenti dell'attrice incontrano la differente configurazione luministica del set conferendo all'espressione del volto, altrimenti poco mutevole, i sommovimenti interiori dell'animo del personaggio.

³⁰ Per un'introduzione alla storia dello sceneggiato televisivo italiano cfr. L. Delli Colli, *La storia dello sceneggiato televisivo*, Roma, Elleu, 2004 oppure il capitolo ad esso dedicato in A. Grasso-M. Scaglione, *Che cos'è la televisione*, Milano, Garzanti, 2003.

³¹ Umberto Eco ha introdotto il termine "paleotelevisione" insieme a quello di "neotelevisione". Il primo etichetta la TV italiana dalla sua nascita, nel 1954, sino alla seconda metà degli anni Settanta; in questo periodo la TV è caratterizzata da un forte intento pedagogico piuttosto che, come la neotelevisione, dall'intento d'intrattenere.

³² Tra i titoli della filmografia ricordiamo *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* (Emilio P. Miraglia, 1971), *Tutti i colori del buio* (Sergio Martino, 1971), *Sette orchidee macchiate di rosso* (Sergio Martino, 1972), *La Dama Rossa uccide sette volte* (Emilio P. Miraglia, 1972).

³³ Cfr. M. Malfatti, «Io e Malombra», articolo redazionale in *Corriere Mercantile*, 2 maggio 1974, p. 8. È ancora tutta da studiare l'influenza della parapsicologia sull'horror italiano degli anni Settanta.

³⁴ Cfr. il dizionario dei film di Morandini del 2010.

³⁵ Marina diviene in questo film Carlotta. Questa sarà la penultima pellicola interpretata dall'attrice: dopo *Malombra* prenderà parte al primo e ultimo film *hard* della carriera, *Non stop sempre buio in sala* (Arduino Sacco, 1985), dopodiché si ritira dal mondo del cinema anche a seguito dell'arresto per detenzione di stupefacenti avvenuto lo stesso anno.

propria nudità alternata al piagnucolio³⁶. Il film, pur ottenendo un discreto successo di pubblico, si rivela certamente il meno significativo fra le quattro trasposizioni del romanzo anche se, come gli altri, appare per certi versi emblematico di una stagione del nostro cinema italiano, nonché riprova della versatilità della scrittura di Fogazzaro e della complessità di un personaggio come quello di Marina.

Mattia Lento, «Quattro attrici per *Malombra*», *Scintille Umanistiche*, n. III-IV, Milano-Udine, Mimesis, 2010, 41-48.

³⁶ In questo film Marina non è la nipote del conte, qui chiamato Reininger, bensì la cognata. Dopo la morte della moglie il nobile intrattiene con la succube Marina un rapporto di natura voyeuristica e si mostra assai geloso allorché un aiutante e giovane pretendente, che non è più il Corrado Silla del romanzo, cerca di conquistare la bella Marina.