



# SMARGINATURE | **Vaghe stelle**

Attrici del/nel cinema italiano

a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini,  
Chiara Tognolotti



## *Introduzione a Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*

di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti

Dalla collaborazione tra la rivista *Arabeschi* e FASCinA – Forum annuale delle studiose di cinema e audiovisivi nasce un nuovo campo di esperienze e attraversamenti, capace di accogliere itinerari di studio trasversali e convergenti. Fin dal titolo, *Smarginature*, queste pagine riecheggiano Elena Ferrante, il suo lavoro sullo sgretolamento delle identità obbligatorie e sulla possibilità di inventarne di nuove. Pertanto la scelta di condividere questo spazio di pensiero deriva dall'urgenza di testimoniare un modo diverso di concepire l'esercizio della ricerca, dal desiderio di aderire a un progetto che invita costantemente a rompere margini e confini (tematici, disciplinari, metodologici) per incontrarsi e discutere della passione e del rigore che riversiamo sui nostri oggetti di studio. Le pagine di *Smarginature* intendono moltiplicare, sia pur virtualmente, le riflessioni e le occasioni di confronto nate a FASCinA, offrendosi come un luogo di continuo rilancio e disseminazione delle ricerche prodotte dalle studiose di cinema e audiovisivi.

*Smarginature* è una stanza della galleria di *Arabeschi* in cui parole e immagini raccontano percorsi e pratiche di artiste spesso rimaste in ombra, che emergono nella loro pregnanza grazie a uno sguardo che non si accontenta di riportarle alla luce ma ne indaga la postura e le relazioni verso il sé e verso il mondo.

*Smarginature* nasce sotto i buoni auspici delle *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, tema intorno a cui ruota il Forum FASCinA 2017: i testi qui raccolti anticipano e affiancano in misura più agile ma attenta e pungente le riflessioni delle giornate sassaresi.

La pluralità di volti, destini e storie declinate dalle attrici della produzione audiovisiva nazionale, spesso profondamente diverse tra loro per formazione e stile, costituisce senza dubbio un campo di indagine non più differibile. Studiarne il lavoro è un'impresa solo apparentemente priva di complicazioni. Ricettacolo della memoria viva e dell'immaginario, in determinati casi addirittura veicolo di internazionalizzazione dell'*italianità*, le attrici (dalle dive canonizzate alle "giovani promesse" di ogni epoca) appaiono come un oggetto facilmente decodificabile e storicizzabile. Proprio questa apparente facilità, tuttavia, espone la ricerca al rischio della semplificazione, della riduzione personalistica o addirittura del fraintendimento agiografico. L'obiettivo di queste ricerche è quello di proporre un punto di vista differente, capace di restituire l'eterogeneità di un paesaggio complesso, dove le singole soggettività siano colte nelle loro relazioni di collaborazione, influenza





e rifrazione simbolica, e nel confronto con i diversi contesti storico-sociali, produttivi e di consumo.

I testi qui raccolti testimoniano il potenziale trasformativo della parola chiave 'attrici', che apre a molteplici percorsi di indagine e a un'ampiezza metodologica straordinaria. Da qui gli incroci dei *film studies* con la storia orale e i *cultural studies*, gli avvicinamenti al campo della performance teatrale, le incursioni nell'ambito delle letterature, della moda, delle arti visive tradizionali e dei nuovi media. L'affondo cronologico è altrettanto ampio e conduce a inusitati viaggi nel tempo, a partire dalle immagini del divismo nascente del primo Novecento fino alle nuove celebrità della rete. Guardare alle attrici ha generato una tensione interdisciplinare, già presente negli studi sulle donne, ancor più rafforzata e portatrice di prospettive inedite.

Le pagine che seguono restituiscono una peculiare carta del cielo in cui brillano stelle differenti, dalle più celebri alle meno indagate, còlte nelle loro relazioni e rifrazioni; ed è lavorare su questa indisciplinabile pluralità ciò che più ci sta a cuore.



SMARGINATURE |

**VAGHE STELLE**

**ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO**

**1. Cartografie celesti. Studiare le attrici**



### 1.1. *Diario (immaginato) di un'attrice del cinema muto.*

#### *Valentina Frascaroli tra melodramma e comicità*

di Micaela Veronesi

Oceano Atlantico, settembre 1913

La luce di queste giornate rivela l'approssimarsi dell'autunno. Siamo in viaggio ormai da molti mesi e sento il bisogno di ritornare in Europa, più precisamente ho voglia di Italia, di Torino, di rivedere la mia famiglia, i viali alberati, il Po. Con André siamo stati in tournée in Sud America, e se considero anche la trasferta in Spagna dell'anno scorso mi pare una vita che manco da casa. Tanto lavoro, ritmi frenetici, successo e molti riscontri, ma quanta fatica! André è instancabile, e poi è un genio; io resto sempre affascinata dalla sua fantasia, dall'intuito con cui inventa il suo personaggio: Cretinetti, Gribouille, Boireau, Toribio, Foolshead, Lehman, tanti nomignoli buffi per un solo uomo. Lui è un comico, un saltimbanco, un artista del burlesque, un trasformista. Mi diverte molto ma mi fa anche molta tenerezza. Quando recito con lui mi sento completamente libera, mi sfogo, mi piace fare la parte di quella che lo prende in giro ma pure di quella che lo accudisce, se ne prende cura e, perché no, se ne innamora. Ho un mio personaggio, Gribouillette, una mia carriera, ho recitato in Italia in alcuni film drammatici e spero di farne ancora. Certo qui sul transatlantico è André il protagonista. Alcuni lo hanno riconosciuto e poi si è sparsa la voce che a bordo c'era un divo del cinema. A me si rivolgono come alla 'sua spalla', o al massimo come alla 'sua partner'. Pochi conoscono il mio nome, ma ci sono abituata, negli articoli della stampa specializzata mi citano quasi sempre in relazione a lui: «Mademoiselle Frascaroli degnissima spalla del suo illustre partner; affascinante artista»; «la sua principale attrice»; «abituale vedette dei film di Deed»... mi hanno persino definita «fatina spiritosa» o «dolce fatina»! O anche «artista delicata e graziosa». In un articolo che mi ha un poco irritata invece mi definiscono «la più devota e la più ordinata della donnine». Ma cosa hanno in testa i critici cinematografici? Non c'è da stupirsi se poi il pubblico si strappa i capelli solo per quelle attrici che fanno le smorfiose, tutte curve e singhiozzi, sempre a contorcersi davanti all'obiettivo. Non faccio nomi, non sono cattive persone, anche quelle più terribili nel recitare, fanno solo quello che il mercato cinematografico vuole. A me non interessa, non è nel mio stile. E poi André è un imprenditore nato, non gli sfugge nulla, e sa esattamente come avere successo, anche con testardaggine. È un creativo.

Recitare con André mi diverte da impazzire. Ricordo sempre una delle nostre prime esperienze insieme, *L'ultima monelleria di Cretinetti* si intitolava, era l'inizio del 1911 all'Italia di Torino. Che emozione ripensare a quel film! Facevamo la parte di due bambini monelli. Ero vestita con un abito da bimba di pizzo bianco, mi avevano fatto i boccoli e messo dei fiocchi per legare i capelli. Sembravo davvero una bimba modello, solo che poi nel film ne combinavamo di tutti i colori. Mi arrampicavo e scalcavo un muro, facevamo esplodere un laboratorio e davamo scosse con i fili elettrici a tutti gli adulti che incontravamo. Tutta una serie di buffissimi guai! Quel film mi fa morire dal ridere ogni volta che ci ripenso. Fu così intensa la complicità fra me e André che credo sia stato quello il momento in cui mi sono innamorata di lui. Il suo fascino è sottile, nasce dai suoi gesti, dalle espressioni del volto, dalla sua grande intelligenza. Discutiamo molto su come fare i nostri spettacoli. Ma i più belli sono quelli in cui ci lasciamo andare e improvvisiamo.



È accaduto anche in Argentina [fig. 1]. Che pazzi! Per poco André non veniva scambiato per un pericoloso selvaggio! Abbiamo viaggiato molto: Brasile, Uruguay, Argentina. Che Paesi stupendi, e come hanno apprezzato i nostri spettacoli! Le nostre esibizioni dal vivo si avvalgono delle proiezioni dei nostri film: cine-teatro lo chiama Deed, è stata una sua idea, e il pubblico resta sbalordito. Come se alla magia del cinema si aggiungesse un tocco ulteriore dovuto alla nostra interazione fisica con le immagini proiettate. L'effetto è davvero dirompente. Noi siamo corpi reali e cinematografici contemporaneamente, per chi assiste è come se noi uscissimo ed entrassimo continuamente nello schermo. Siamo fantasmi che si incarnano.

Parigi, novembre 1915

L'Europa è in guerra. Speravamo tanto che almeno l'Italia ne restasse fuori ma a maggio è stata dichiarata guerra all'Austria. Temo che André venga richiamato e inviato al fronte. Lui dice che non è possibile, che è troppo vecchio (è nato nel 1879), ma io non sono tranquilla, questo conflitto è atroce, e sono quasi tutti esaltati, vedono nemici della patria ovunque, e dicono che sarà la guerra che porrà fine a tutte le guerre.

Non so. Sono inquieta.

Siamo tornati a lavorare in Italia e abbiamo girato dei nuovi film della serie Cretinetti. In uno ho recitato anch'io, *Cretinetti avvelenatore*, ma quello che più mi ha appassionata è stato *La paura degli aeromobili nemici*. Mentre André lo girava io ero impegnata con Febo per *L'emigrante*, ma alla sera ne discutevamo. Volevo che il film rappresentasse esattamente le mie paure. Sono le paure di tutti, gli dicevo. Anche quelli che fanno la voce tonante contro l'Austria e gli imperi centrali, anche loro sì, poi hanno paura dei bombardamenti. Questa nuova forma di fare la guerra non ci può lasciare insensibili. Arrivano all'improvviso con i dirigibili e fai solo in tempo a sentire i rombi, dicono, e poi è già tutto distrutto: case, ponti, strade, campagna. E umani. Le bombe che scendono dal cielo non risparmiano nessuno. *La paura degli aeromobili* è un film molto più narrativo dei nostri precedenti, Deed effettua molte delle sue solite gag ma quasi nulla è improvvisato. Ha lavorato con molti attori perché volevamo rendere le scene di massa che caratterizzano questa guerra, i corpi che vengono scomposti e straziati dalle bombe e l'ansia di questi uomini costretti a partire. Certo il tutto è in chiave comica e la guerra non è mai rappresentata. È metaforico. Anche se alla fine Cretinetti è davvero trascinato verso il fronte. Speriamo che non accada anche ad André.



Fig. 1 Verso l'Argentina articolo da Eco Film 1913

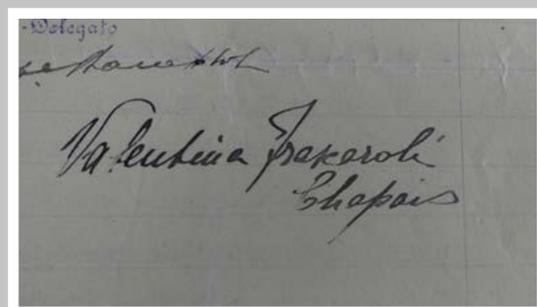


Fig. 2 Firma di Valentina Frascaroli nel 1919



Fig. 3 Valentina Frascaroli in *Il delitto della piccina*, di Adelando Fernández Arias (1920)

Torino, gennaio 1916

Da quando ci siamo di nuovo stabiliti a Torino ho lavorato molto in film drammatici: parti complesse, donne complesse. Alcune produzioni sono molto importanti. Mi hanno voluta Pastrone e Febo Mari: il primo è davvero un grande regista, uno che sul set sa esattamente come dirigere gli attori e conosce tutti gli aspetti tecnici; Mari invece è un artista completo, sa scrivere, sa recitare, è un uomo di grande sensibilità, un poeta. Siamo diventati amici. Lui ha capito qualcosa di me, per questo mi ha voluta per il ruolo della figlia in *L'emigrante*. È un ruolo diverso dai soliti. Mi affidano sempre ruoli di donne serie, pacate, e che sanno cosa è giusto fare, anche quando tutto gli si rivolta contro, come in quel film straziante sull'alcolismo (*Il grande veleno*) in cui tentavo persino il suicidio. Per fortuna Febo mi ha proposto un ruolo nuovo: una ragazza che si dà alla vita dissoluta deludendo le aspettative di suo padre, che era emigrato in Sud America. Tuttavia non concordo sul presupposto per cui lei si lascerebbe sedurre perché è povera e ignorante. Preferisco immaginarla come una scelta consapevole. Lei all'inizio se ne sta in disparte e osserva i suoi genitori vivere poveramente, con rassegnazione, e nessuno le chiede il suo parere, la tengono nell'ignoranza e le impongono le loro scelte. Con il conte invece lei sceglie una vita di benessere e divertimento. Non trovo nulla di scandaloso in questo.

*L'emigrante* ha avuto un successo discreto, speravamo tutti in qualcosa di più. Diverso sarà per *Tigre reale*: ho sentito dire che stanno preparando una pubblicità sensazionale. E poi c'è Pina Menichelli che attira molto pubblico perché è brava ed è bella, quando non la obbligano a esagerare con i gesti e non è troppo truccata recita con un'eleganza straordinaria. Non vedo l'ora che il film sia pronto per la proiezione.

Torino, ottobre 1917

Mai una parte che ho recitato è stata più aderente alla mia biografia! André è sul fronte occidentale. Sono stata la moglie del soldato in *La guerra e il sogno di Momi*, sensibile e preoccupata, mi sforzavo, nel film, di tenere alto il morale del mio bambino, che aspettava il ritorno del babbo. Questo film è stato molto importante per la cinematografia. Sono molto contenta di avervi partecipato. La guerra ormai continua da troppo tempo, tutta Europa è sfinita. Ovunque si attendono reduci o se ne piange il ricordo.

De Chomon ha creato degli scenari fantasiosi e agghiaccianti, proprio giusti per rappresentare l'angoscia della violenza. Il lavoro più difficile è stato quello di animare i pupazzi per inscenare il combattimento. E come appaiono cattivi e reali nonostante la tecnica animata! Avevo già visto Segundo De Chomon all'opera per altri film a cui abbiamo lavorato insieme, tra cui *Padre*, in cui lui aveva realizzato gli effetti speciali per inscenare l'incendio della villa; e l'anno scorso ha lavorato con Deed per *La paura degli aeromobili* e *Gli stivali del brasiliano*. Lo avevo conosciuto in Spagna nel 1912. Un grande artista



Fig. 4 Valentina Frascaroli in *L'uomo meccanico*, di André Deed (1921)



Fig. 5 Manifesto di *L'uomo meccanico*, di André Deed (1921)



e un vero scienziato. Se la mia carriera finisse ora, non potrei comunque lamentarmi: ho conosciuto artisti straordinari, recitato al fianco di attrici e attori strepitosi, viaggiato molto e mi sono sempre divertita; quasi sempre le parti che mi hanno affidato mi sono piaciute, sono stata buffa, sgraziata, seria, drammatica, austera ed esagerata. Spero che questo si noti vedendomi sullo schermo. Intanto continuo a lavorare, non mi sento affatto stanca del cinematografo. Qualche mese fa ho anche scritto un mio soggetto e ho provato a presentarlo alle case di produzione. Ma per ora nessuna risposta. Sono tempi difficili. Qui a Torino le case (di produzione n.d.r.) nascono e muoiono continuamente. Fatico anche ad avere il mio nome sui giornali. Non sono brava a farmi avanti con i giornalisti e non mi metto in mostra. L'articolo più eclatante, quest'anno è uscito su «Film» a marzo e parlava del mio naso. Lo so, non c'è molto da vantarsi. Per fortuna recito, e intanto aspetto notizie di André.

Torino, 26 luglio 1919

Ieri ho firmato un nuovo contratto con L'Itala Film [fig. 2]. Mi consentirà di lavorare per loro e con imprese collegate per un anno. André mi ha raggiunta finalmente e abita con me in corso Farini. L'anno scorso ci siamo sposati qui a Torino. Era il 14 febbraio, c'era ancora la guerra. Sono stati anni difficili, lui non vuole più riprendere il modello Cretinetti di un tempo. Fisicamente non se la sente di tornare a fare tutte quelle acrobazie, e poi non abbiamo più motivi di scherzare come si faceva in quei film. C'è molta tensione, il futuro dell'Europa è assai incerto, e ci sono tanti morti da piangere. André sostiene che occorre investire sul lungometraggio: film lunghi e molto ben strutturati, capaci di intrattenere, creare suspense, sollecitare il pensiero e ovviamente anche divertire. In quest'ottica, stiamo ideando un lavoro molto ambizioso e complesso, che coniuga scienza e fantasia e che dovrà comporsi di più episodi, come un vero cine-romanzo. Inoltre c'è un progetto comico, ma mi lascia perplessa perché si tratta di mettere in ridicolo le femministe e io non so se me la sento.

Torino, 20 maggio 1920

All'Itala non hanno accettato il mio soggetto. Ho appena ricevuto una comunicazione da Dall'Oppio. E qualche giorno fa mi hanno anche comunicato che non mi rinnoveranno il contratto.

Per fortuna ho molto lavoro in programma: un mio monologo è stato messo in cartellone al teatro Rossini, ho recitato in italiano e in francese con buon riscontro di pubblico. Ho anche girato parecchi film di cui sono soddisfatta. E con Deed stiamo creando una serie appassionante e divertente, ricca di trovate originali, di effetti speciali, con una trama fatta di misteri e di colpi di scena. Il primo episodio si intitola *Il documento umano* e parla di uno scienziato che ha inventato un essere artificiale capace di azioni straordinarie grazie al movimento indottogli da onde elettromagnetiche. La formula per costruirlo è stata tatuata sul corpo della figlia dello scienziato con un processo segreto per evitare che cada in cattive mani. Ovviamente i criminali incombono e cercano di impadronirsi della formula rapendo la ragazza. Deed cerca di aiutare la ragazza attraverso peripezie varie e divertenti, mentre io sono la malvagia Mado, capa dei banditi, intenzionata a impossessarmi della straordinaria invenzione per fini diabolici. Mi piace moltissimo questo ruolo! Ho sempre invidiato le parti di donne avventurose, Borelli quando fa l'aviatrice, Berta Nelson in *Vittoria o morte!* ma soprattutto il mio modello è Cristina Ruspoli in *Filibus*, una donna misteriosa che, travestita da uomo, sfida il potere poliziesco e maschile mettendo a segno furti milionari utilizzando astuzie e tecniche acrobatiche. Per avere la parte di



Mado ho acconsentito a recitare in *Femminista*, un film che ha degli aspetti divertenti, lo ammetto, ma che riduce il movimento per l'emancipazione a un tentativo maldestro di imitazione del mondo maschile. Non credo sia questo il punto. E se si legge con attenzione «La donna» se ne ha la conferma. Ma non è facile farlo intendere ai maschi. Ci vorrà ancora molto tempo, questi anni di guerra lo hanno dimostrato: noi donne possiamo agire in autonomia e prendere in mano la società, non al posto, ma al fianco degli uomini.

Torino, agosto 1920

Sono a casa malata e ho voglia di fare bilanci. All'Itala so di aver degli amici, persone che mi stimano sinceramente. Tuttavia non è stato sufficiente affinché mi rinnovassero il contratto. Peccato. Già l'anno scorso sulle riviste si parlava di me come di un'attrice in decadenza, nonostante gli apprezzamenti per le mie doti recitative – fa sempre piacere sentirselo dire – il giornalista di *La cine-fono* in un articolo intitolato *Psicologia muta* mi definiva «poco nota». Sì, proprio così. Ed era l'agosto 1919! Avevo appena firmato un contratto con l'Itala e girato *Il delitto della piccina* [fig. 3] con quel regista spagnolo un po' strano, Arias, un film che purtroppo non è mai uscito al cinema. Certo che mi definiscono poco nota: se lavoro ma non mi vedono sullo schermo, come fanno a ricordarsi che esisto? Sono proprio anni difficili per il cinema in Italia. André vuole tornare in Francia, io vorrei andare in America, magari di nuovo a sud. Ma non possiamo adesso, stiamo lavorando al secondo episodio della nostra fantastica serie. Ora stiamo girando *L'uomo meccanico* [figg. 4-5], dove Mado, cioè il mio personaggio, è più crudele che mai e cerca di distruggere l'umanità pilotando il suo automa potentissimo. L'uomo artificiale, guidato da Mado la donna malvagia, causa moltissimi danni e semina panico, fino a che è sconfitto da un suo omologo, un altro essere meccanico creato in extremis per ripristinare l'ordine. Penso che sarà un successo, è un progetto così esaltante. Tornando ai bilanci, e a me stessa, devo dire che fra tutti i miei ruoli, comici e seri, il mio preferito è stato Jane Eyre in *Le memorie di una istituttrice*. Una parte meravigliosa, tratta da un libro che mi ha emozionata tanto da indurmi a volere fortemente che ne venisse girato un film. Sono così grata alla Latina Ars di averlo prodotto. Peccato che poi non abbia avuto una buona distribuzione, nessuna pubblicità e che sia finito tutto nell'oblio.

Torino, settembre 2017

L'intento di questo diario inventato è quello di riportare alla luce alcune informazioni biografiche comprovate dai documenti esistenti coniugandole con le impressioni desunte dalla visione e dall'analisi dei film sopravvissuti, contestualizzando il discorso nell'epoca storica e culturale in cui si svolse la vita professionale di Valentina Frascaroli (Torino 1890-Parigi 1955). Come sempre quando si tratta di cinema muto, le informazioni sono lacunose e a volte opache, come se la patina del tempo avesse steso un velo che rende impossibile vedere chiaramente in quel mondo. Molti film sono perduti, alcune pellicole sono parziali, le anagrafi non contengono tutti i dati, le memorie si sono perse in molti differenti oblii e i documenti rimasti a volte aprono piste che non portano a nessuna conclusione. Chi fa ricerca si ritrova così in una sorta di labirinto, dove tutti i sentieri conducono a un muro alto e insormontabile. Ma se si trascorre molto tempo in compagnia di queste memorie parziali, se si cammina a ritroso in questi labirinti che un tempo sono stati vivi e reali e hanno ospitato le azioni e le emozioni di esseri in carne e ossa, dei quali noi oggi vediamo solo le proiezioni che le pellicole resistite al tempo e alla storia ci regalano, non si può non cedere alla tentazione di immaginarne le voci, le risate, le vibrazioni. Da un tale bisogno è nato questo piccolo diario immaginato.

**Bibliografia**

- 'Notiziario', *Fantasma... Visioni e polemiche d'arte*, 15 ottobre 1916, p. 29.
- T. ALACEVICH, 'Il naso dei nostri artisti', *Film*, marzo 1917, p. 2.
- S. ALOVISIO, 'The "Pastrone System". Itala Film from the origins to World War I', *Film History*, XII, 3, 2000.
- S. ALOVISIO, G. CARLUCCIO (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, 2014.
- P. BERTETTO, G. RONDOLINO (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Torino-Milano, Museo nazionale del cinema-Il castoro, 1998.
- M. CANOSA, 'Il crepuscolo dei divi', *Cinegrafie*, 4, 1991.
- C. CERESA, D. PESENTI, *Nero su bianco, I fondi archivistici del Museo nazionale del cinema*, Torino, Lindau, 1997.
- R. CHITI, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, MICS, 1997.
- M. DALL'ASTA (a cura di), *Non solo dive*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.
- A. FRIEDEMANN, *Le case di vetro*, Torino, Biblioteca Fert, 2002.
- JEAN A. GILI, *André Deed*, Recco, Le mani, 2005.
- C.M. GUASTADINI, 'Psicologia muta', *La cine-fono*, 398, 10-25 agosto 1919, pp. 55-56.
- C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006.



## 1.2. *Attrici su carta.*

### *Ritrattistica e fotografia di scena, dalle origini agli anni Trenta*

di Giada Cipollone

*«La forza di una fotografia è nel conservare  
passibili di indagine momenti che il normale fluire  
del tempo sostituisce immediatamente».*

Susan Sontag, *Sulla fotografia*

Passare attraverso la porta della fotografia per accedere ai mondi di carta abitati dalle attrici, oltre la danza dei corpi e le voci dal vivo, che si perdono sui palchi o dagli schermi. La porta della fotografia apre un altro sguardo su un orizzonte attoriale legato non solo al tempo della performance (simultanea se dal vivo, diffratta se riprodotta) ma anche allo spazio delle immagini che, impresse su carta con imperituri inchiostri, collaborano alla costruzione dello spettacolo filmico o teatrale.

Alla storia in movimento raccontata dai film, dai documenti d'archivio e dalle matite appuntite della critica corrisponde un'altra storia, più statica e silenziosa, raccontata dalle carte disperse su cui si sono sedimentate, disordinatamente, le fotografie d'attore. Le fotografie di scena, i ritratti ripresi in posa o scattati durante l'azione, insieme alle immagini promozionali che tematizzano il corpo attoriale, costituiscono un materiale di studio spesso ridotto allo stato di paratesto illustrativo, che merita invece di essere rivalutato in quanto prodotto autonomo e come fonte inedita per lo studio dei film e della prassi attoriale.

#### 1. *L'eredità della fotografia di scena teatrale*

L'incontro tra il fotografico e i corpi della scena avviene in ambito teatrale: già molto prima della nascita del cinema, la fotografia di teatro soddisfa il desiderio d'icone coltivando e consolidando il mito dei grandi attori, spesso ritratti in ambienti spogli e poco 'teatralizzati', fissati nei gesti e nei costumi, nelle espressioni mimiche e nelle pose sceniche. Ereditando forme e stile dal consolidato connubio tra fotografia e teatro, il cinema, già dal primo decennio, ritorna al fotografico per sostanziare il suo nascente apparato promozionale, per sedurre oltre l'esperienza della sala, per favorire l'ingresso dei suoi mondi narrati tra i beni primari del vivere quotidiano.

Il mondo dinamico del cinema, che può essere invertito nelle retrospettive, recuperato nelle immagini della memoria o proiettato in visioni future, trasfigura lo spazio statico e frontale della scena teatrale, e dà avvio al redditizio commercio delle sue immagini, depositate su supporti economici, leggeri e circolanti, prima tra tutti la cartolina postale, a cui seguono locandine e manifesti **[fig. 1]**.



## 2. Proto-fotografie di scena e ritrattistica d'attore

A invadere gli spazi delle fotografie, presto diffuse anche tra le pagine e sulle copertine delle più importanti riviste specializzate (insieme alle intense scenografie, ai fondali e agli scenari monumentali dei kolossal), sono i corpi e le pose dei divi e delle dive del cinema muto. Soprattutto le attrici attirano l'obiettivo dei primi, inconsapevoli, fotografi di scena: operatori considerati alla stregua di tecnici e artigiani, assoldati dalle produzioni al fine di creare un apparato di immagini spendibile, attraverso i vari supporti, prima e durante il lancio promozionale del film. La produzione di queste immagini, durante il primo ventennio, è strettamente vincolata alle convenzioni e ai limiti tecnici, che rendono necessaria una lunga messa in posa successiva alla ripresa, scrupolosamente sorvegliata dal regista, pronto ad intervenire sui gesti e sulle pose per renderli il più possibile simili alla scena girata. I soggetti sono netti e definiti, in sintonia con lo scopo informativo e didascalico delle immagini, che spesso risultano identiche al fotogramma, tanto da rendere arduo riuscire a distinguere, oggi, tra fotografia originale e ingrandimento da fotogramma [fig. 2]. Mentre sulle più importanti riviste di settore incalza il dibattito sulla specificità artistica del fotografico, la prassi di composizione delle immagini del cinema rimane ancorata alle strategie formali e stilistiche più funzionali alle esigenze della produzione: gli scenari sono nitidi e ben visibili, gli attori inseriti nella fissità prospettica del quadro, col risultato di descrivere la scena, sottraendo la fotografia alle manierate morbidezze del pittorialismo e della fotografia *d'antan*. La pionieristica fotografia di scena, fino alla prima metà degli anni Dieci, ingloba i corpi degli attori nella struttura rudimentale e bidimensionale delle prime fotografie, appiattendoli all'interno degli scenari e creando immagini puramente descrittive, utili ad integrare l'apparato comunicativo dell'evento filmico, e scovre da ogni velleità artistica [fig. 3].

Dalla metà del decennio, la grazie alla crescente fortuna del primo divismo e alla piena maturità raggiunta dalla ritrattistica d'attore (forte della lezione di eccellenti dilettanti, ad esempio gli Alinari e Mario Nunes Vais), si afferma un altro tipo di immagine, che capitalizza la potenziale esplosività del corpo femminile, puntando sulla fotogenia e sulla fascinazione delle grandi dive [fig. 4]. Le prestazioni della diva su carta proiettano il film oltre la sala, offrendosi ripetibili allo sguardo di tutti. Nel dicembre 1915 *La vita cinematografica* raccoglie in un numero



Fig. 1 Una cartolina postale con il ritratto di Italia Almirante in *Arzigogolo* di Mario Almirante, 1923. Collezione Fondo Turconi, Pavia.



Fig. 2 Un'immagine da *Fior d'amore e fior di morte* - Cines, 1912. Collezione Fondo Turconi, Pavia.



Fig. 3 Una scena da *In hoc signo vinces!* di Nino Oxilia, Savoia film, 1913. Collezione Fondo Turconi, Pavia.



speciale un centinaio di ritratti dei più importanti attori italiani, realizzati da fotografi professionisti secondo le accattivanti strategie figurative della composizione *d'atelier*, non sempre immune alle suggestioni pittoriche e alle tecniche del *flou*. Primeggia tra gli altri una lunga galleria dedicata alle immagini di Francesca Bertini, nelle sue diverse interpretazioni [fig. 5].

Se nel primo dopoguerra, la produzione del cinema italiano rifluisce a causa di una crisi profonda, lo stesso non si può dire per la ricerca fotografica: la ritrattistica, disinteressata all'indagine sociologica e documentaria sugli effetti della guerra, continua a compiacere la borghesia orgogliosa della propria celebrazione fotografica, abilmente migliorata dal prodigio del ritocco.

Il ritratto d'attore si sviluppa grazie all'ecllettismo dei fratelli Bragaglia (soprattutto Arturo e Carlo Ludovico), che spaziano dalla più tradizionale composizione ritrattistica alla sperimentazione fotodinamica, e ai contributi originali di Elio Luxardo e Arturo Ghergo, capaci di scardinare la convenzionale fissità degli scatti di scena. Il successo del ritratto d'attore è confermato dall'intensa presenza di questa produzione nella storica Prima Esposizione di Fotografia Ottica e Cinematografia, svoltasi a Torino sotto l'alto patronato del Re Vittorio Emanuele III nel 1923. In quello stesso periodo appare un nuovo prodotto editoriale, che raggiungerà il suo momento apicale sulla soglia degli anni Trenta: la diffusione delle immagini dello spettacolo, oltre che nelle consuete riviste di settore, inizia a essere veicolata infatti attraverso il rotocalco. La cultura visiva penetra e si radica nella società; mentre dilaga la crisi della produzione cinematografica italiana, sulla carta stampata non si smettono di ammirare i ritratti e le foto rubate alle grandi dive, soprattutto americane. Lo stato di afflizione del cinema italiano, tamponato dai provvedimenti governativi che cercano di frenare l'importazione dei prodotti internazionali, viene sanato dall'impresa di Stefano Pittaluga, che rileva e restaura i teatri della Cines, dotandoli per la prima volta di un reparto fotografico: come riferisce Osvaldo Civirani, l'autore delle future e rivoluzionarie immagini di *Ossessione*, il coordinamento viene affidato allo storico obiettivo di Aurelio Pesce, che può vantare la fama di primo fotografo di scena del cinema italiano.

Con *La canzone dell'amore* (1930) [fig. 6] iniziano due storie ufficiali: quella decantata celebre del cinema sonoro e quella più ignota della fotografia di scena: una storia, quest'ultima, non di biografie, registi, autori e film ma di immagini frammentarie e disperse, parallela agli spettacoli e ancora tutta da esplorare e far rivivere.



Fig. 4 Un primo piano di Pina Menichelli in *Il giardino delle voluttà* di Eugenio Perego, 1918. Collezione Fondo Turconi, Pavia.



Fig. 5 Francesca Bertini in *Yvonne, la bella della "Danse brutale"* di Gustavo Serena, Caesar Film, 1915. Collezione Fondo Turconi, Pavia.



Fig. 6 Una fotografia di scena da *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, Cines Pittaluga, 1930. Collezione Fondo Turconi, Pavia.

**Bibliografia**

M.I. ALIVERTI, 'Dalla fotografia alla teatralità', in M. AGUS, C. CHIARELLI (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Pisa, Titivillus, pp. 9-14.

P. BERTETTO, 'Immagini sul set', in E. BRUSCOLINI (a cura di), *Fotografi sul set*, Venezia, Marsilio, 1996.

O. CIVIRANI, *Un fotografo a Cinecittà*, Roma, Gremese Editore, 1995.

R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici, il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

D. RETEUNA, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2000.

I. ZANNIER, 'De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia', in ID. (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia (1895-1995)*, Firenze, Alinari, 1995.



### 1.3. *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita* *Per una mappa della 'diva-grafia'*

di Maria Rizzarelli

Il caso dell'attrice che scrive rientra senz'altro a pieno titolo nell'ampia e sfaccettata categoria del «doppio talento», che solo recentemente è stata presa in considerazione dalla critica letteraria nell'ambito degli studi di cultura visuale (Cometa 2014) anche se in relazione alle figure degli scrittori-artisti o degli artisti-scrittori. Provare ad applicare tale categoria all'eterogenea produzione letteraria firmata dalle attrici, per saggiarne in tal modo la fecondità ermeneutica, significa innanzi tutto interrogarsi sugli oggetti di studio implicati (produzioni doppie, filmiche e letterarie), sulle convergenze (o sulle divergenze) fra l'immagine attoriale rappresentata dall'attrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario, sui riverberi e sulla dimensione metatestuale che la scrittura produce rispetto allo stile recitativo e alla *star persona*. Per quanto, però, si provi a tradurre le tipologie individuate da Michele Cometa in riferimento agli scrittori-pittori («opere doppie», «concretescenza genetica», «critica e commento», Cometa 2014), la traslazione dalle arti figurative a quelle performative impone un adeguamento dello sguardo critico ad un codice più complesso e sfuggente. Non bisogna però desistere di fronte alla serie di questioni poste da tale nuova prospettiva: quali sono i media coinvolti dalla recitazione? Il corpo e/o la complessa macchina del dispositivo filmico? quali sono i confini della performance? Come è possibile comparare l'oggetto-libro, i cui limiti e materialità tangibile appare evidente con l'esperienza attoriale che risulta allo stato attuale degli *acting studies* di difficile definizione? (deduco alcune di queste domande dallo stimolante e problematico invito a «guardare il cinema dalla parte degli attori» da parte di Mariapaola Pierini, 2017). Del resto, le ricerche sul doppio talento si trovano in una fase germinale, e tuttavia impongono un'apertura interdisciplinare che costituisce la premessa urgente e imprescindibile per lo studio di artiste come Goliarda Sapienza o Elsa de' Giorgi, che hanno affiancato alla formazione e all'esperienza attoriale la vocazione letteraria e romanzesca, e le cui opere sono state fino ad ora ingiustamente trascurate anche per l'incapacità di comprendere e apprezzare la «doppia vocazione» (Cometa 2014) espressa dal loro anticonformistico percorso artistico. Quel che è certo è che tracciare una prima mappa delle diverse modalità di interazione fra performance e scrittura, che tenti di inquadrare figure ed esperienze in cui si incontrano la recitazione e la letteratura (dalle apparizioni di Elsa Morante e Natalia Ginzburg nei film di Pier Paolo Pasolini al caso di Sapienza e de' Giorgi), è una sfida ardua e affascinante al tempo stesso. Il primo passo in tale direzione mi pare possa essere l'individuazione delle costanti che emergono dalla ricognizione nel contesto italiano dalla seconda metà del '900 agli anni zero. Se è indubbia una prevalente predilezione delle attrici per la scrittura dell'io, è interessante notare che i libri firmati dalle 'stelle italiane' disegnano una parabola che dalla narrazione autobiografica (Sophia Loren e Monica Vitti ma anche Moana Pozzi) giunge alla scrittura finzionale e al romanzo (Elsa de' Giorgi oltre Goliarda Sapienza), passando per le tappe intermedie delle 'memorie delle personagge', di testi cioè che mettono in racconto frammenti di vita di una figura creata dall'attrice (Franca Valeri, per esempio, ma anche Laura Betti). Per segnare le linee generali di una 'cartografia dell'attrice che scrive' provo qui a identificare alcune categorie paradigmatiche, che mettano in risalto le convergenze di questo eterogeneo corpus di testi, senza tralasciare alcuni casi di studio particolarmente originali.



## 1. Autobiografie delle stelle

La maggior parte dei libri scritti dalle attrici appartengono al genere della narrazione autobiografica [fig. 1]; si tratta, infatti, per lo più di testi elaborati a fine carriera che contribuiscono a consacrare l'immagine divistica già affermata e consolidata da tempo. Tali opere si situano in un territorio di confine fra *stardom* e *celebrities studies* (su tale scivoloso discrimine si veda Reich, O'Rawe 2015) e sono da porre accanto alle interviste e a tutta l'attività pubblicistica e mediatica che costruisce il ritratto della vita (privata e pubblica) di una star. E tuttavia chiamano in causa anche gli studi sull'autobiografia, configurando in tal modo il fertile terreno a cui applicare la categoria del doppio talento, che anche sul fronte dello studio delle figure degli scrittori-pittori trova nella narrazione della vita d'artista uno dei campi tematici più estesi. Sul piano formale presentano una grande eterogeneità: dalla ordinata architettura narrativa, che sembra ricalcare un format biografico standardizzato di *Ieri, oggi e domani*. *La mia vita* (2015) di Sophia Loren si va alle *Sette sottane* (1993) di Monica Vitti, che rievoca i propri ricordi di infanzia mimando il caos dell'intermittenza della memoria, passando per l'ironico catalogo tematico della *Filosofia di Moana Pozzi* (1991). Un elemento che emerge con una certa evidenza e accomuna questi testi è la presenza di un io 'fanzionale', per cui sembra di trovarsi di fronte l'autobiografia di un'immagine, la cui costruzione è in gran parte opera delle eterogenee forze che reggono lo *star system*, con le quali la voce che racconta si confronta e interagisce provando a dare il proprio contributo. In *Ieri, oggi e domani*, per esempio, al di là del rispetto dell'ordine cronologico della narrazione, dei consueti rimandi al contesto storico culturale italiano e internazionale, l'unica traccia dell'impronta della soggettività dell'autrice riguarda l'accento posto e riproposto di continuo sulle proprie capacità culinarie, che getta un ponte in direzione della prima prova di scrittura di Loren, cioè il ricettario pubblicato nel 1971, *In cucina con amore* (2015) [fig. 2]. Nel libro di cucina, tra una ricetta e l'altra, l'attrice racconta piccoli frammenti della sua vita e, grazie al corredo fotografico che la ritrae in posa da chef [fig. 3], completa attraverso lo stereotipo più consolidato (la buona cucina) l'enfatico stigma dell'italianità che segna la sua icona.

Un altro *fil rouge* che è possibile rintracciare nella strutturazione del dispositivo narrativo di questi testi è



Fig. 1 Attrici che scrivono (Goliarda Sapienza, Elsa de' Giorgi, Sophia Loren, Moana Pozzi, Marilyn Monroe, Franca Valeri)

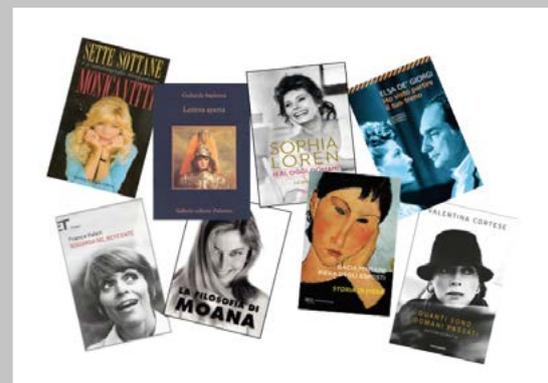


Fig. 2 Autobiografie delle attrici



Fig. 3 Sophia Loren, *In cucina con amore* [1971], Milano, Rizzoli, 2013



la tensione dialogica che in alcuni casi estremi (come nei libri scritti a due mani da Piera degli Esposti e Dacia Maraini) può reclamare l'intervento di una scrittrice per la messa in racconto della storia, e che mostra comunque la necessità di un destinatario intradiegetico che rappresenti la simbolica personificazione del pubblico a cui è rivolta la 'recita' delle proprie memorie (come in *Sette sottane* in cui Monica Vitti narra alcuni episodi del suo passato ad una giornalista). Tale urgenza interlocutoria, se per un verso può essere letta come uno *specimen* della narrazione autobiografica dei personaggi dello spettacolo, per altro rappresenta l'espansione di uno stilema tipico della scrittura autobiografica, in cui spesso si avverte la ricerca di un contatto con il destinatario (Battistini 2007).

In ogni caso, l'itinerario biografico disegnato, pur nella irriducibile diversità delle esperienze e delle scelte stilistiche, ripropone una identica curvatura che va dalla miseria al successo, dall'anonimato alla celebrità, marcando la somiglianza della scia luminosa lasciata nel firmamento dalle star e dalle infinite strade diverse intraprese da ciascuna di loro.

## 2. Memorie di una personaggio

Meno frequente, ma presente comunque con una certa ricorsività, è la tipologia di libri di attrici che mettono in racconto una personaggio creata dal proprio estro e legata in modo indelebile al proprio volto e al proprio corpo – tipologia che sottolinea la continuità fra espressione performativa e letteraria e che deriva a sua volta dalla labilità del confine fra persona e personaggio caratteristica dell'esperienza artistica di alcune interpreti. Il caso più emblematico è quello del *Ritratto della signorina snob* (1951), raccontata e impersonata da Franca Valeri [figg. 4-5] in molte delle sue gallerie di profili di *Donne*, che attraversa generi, codici e media rimanendo sempre fedele a se stessa, ai suoi accenti, ai suoi tic, ai suoi gesti e ai suoi pensieri. Ma se Valeri, pur rivendicando il diritto all'«occultamento» di una parte di verità (*Bugiarda no, ma reticente*, 2010), cede infine alla tentazione della confessione autobiografica, dopo aver firmato decine di libri in cui ha nascosto il proprio volto dietro la maschera della Cesira di turno, Vitti invece – due anni dopo *Sette sottane* – torna alla scrittura con *Il letto è una rosa* (1995), in cui tematizza apparentemente in modo molto *naïve* la confusione dei piani fra scena e vita («Cosa mi resta da fare, che non abbia già fatto in scena? Vivere?» – Vitti 1995, p. 44).



Fig. 4 Foto tratta da Sophia Loren, *In cucina con amore* [1971], Milano, Rizzoli, 2013



Fig. 5 Illustrazione di Colette Rosselli del *Diario di una signorina snob* di Franca Valeri, Torino, Lindau, 2003



Fig. 6 Alcuni libri di Franca Valeri e l'attrice che interpreta Cesira nel *Segno di Venere* (1955) di Dino Risi



### 3. L'arte della scrittura

Elsa de' Giorgi e Goliarda Sapienza si offrono come i casi più rappresentativi di doppio talento d'attrice, avendo la prima usato alternativamente l'espressione letteraria e quella performativa e avendo la seconda scelto la scrittura come la forma più autentica della propria vocazione artistica, dopo una prima stagione teatrale e cinematografica. L'esordio letterario di entrambe si compie nel segno del romanzo autobiografico (*I coetanei*, 1955 di de' Giorgi e *Lettera aperta*, 1967 di Sapienza), ma poi tutte e due – pur ritornando alla scrittura del sé e non disdegnando l'esperienza della confessione lirica (*La mia eternità*, 1962 di de' Giorgi e *Ancestrale*, 2011 di Sapienza) – trovano la via della *fiction* [figg. 6-7] seguendo percorsi diversi. L'opera di entrambe avrebbe meritato maggiore attenzione critica, e forse pian piano si porrà rimedio a questa omissione come dimostra l'ormai unanime assenso al valore inestimabile dell'*Arte della gioia* [fig. 8], un grande romanzo che mette in crisi il canone e obbliga certamente a una revisione e che tuttavia è sicuramente da annoverare fra i capolavori del secolo scorso (benché sia stato pubblicato nella sua versione integrale soltanto alla soglia degli anni zero). Eppure, malgrado il riconoscimento dell'indubbio talento letterario, le due anime della vocazione artistica di Sapienza restano ancora per lo più disgiunte e la critica stenta a riconoscerne la complementarità. Salvo rare eccezioni (Cardone 2011; Bazzoni 2017) si continuano a studiare i romanzi di Sapienza mettendo tra parentesi la precedente esperienza attoriale, nonostante il suo autentico doppio talento lasci traccia in quella diffusa dimensione performativa della scrittura riconoscibile in quasi tutte le sue opere, attiva a vari livelli: sia nella tematizzazione del teatro e del cinema (la sua duplice esperienza, di attrice e spettatrice, si sedimenta nei ricordi rievocati in *Lettera aperta*, nel *Filo di mezzogiorno*, ma anche in *Io, Jean Gabin* e in *Appuntamento a Positano* nonché nelle pièce), sia nella costruzione del dispositivo diegetico in cui narratrice e lettore vengono concepiti in una posizione analoga a quella di qualsiasi esperienza performativa, come attrice e pubblico, innestando cioè nel racconto il sapore della vita nel suo farsi. Del resto, nel ciclo dell'«l'autobiografia delle contraddizioni» (Sapienza 2013) la scrittrice compie un'operazione opposta a quella delle memorie delle altre attrici: laddove l'io di tutte è ri-costruito a partire dall'immagine pubblica e si offre come autobiografia di una maschera, colei-che-dice-io di *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, in particolare, si racconta nel riemergere caotico e discontinuo della memoria, all'interno della quale la formazione attoriale si identifica tout court con la *Bildung* esistenziale dell'artista. Al contrario, cioè, di molte altre autobiografie che descrivono una vita fittizia, quella della personaggio-diva-stella, Sapienza racconta una vita che è costitutivamente composta di bugie e verità; la sua non è la vita di una maschera, dunque, ma una esistenza che ha coscienza di doversi pirandellianamente incarnare in una maschera. Non è un caso se nella pièce intitolata appunto *La grande bugia* Goliarda scelga la figura di Anna Magnani (emblema di quella «saldatura imprevista fra vissuto e finzione» tipico del nuovo divismo



Fig. 7 Alcuni libri di Elsa de' Giorgi



Fig. 8 I libri di Goliarda Sapienza



del dopoguerra – Jandelli 2007, p. 112) come alter ego per mettere in scena la crisi della propria vocazione attoriale, dichiarando a chiare lettere 'di che lacrime grondi e di che sangue' quel duro mestiere, eppure ammettendo che in parte esso finisce per coincidere con il 'mestiere di vivere': «sappiamo di esistere solo perché ci specchiamo negli altri, prendiamo coscienza del nostro valore solo se ci confrontiamo con gli altri; viviamo per darci in pasto e divorare» (Sapienza 2014, p. 66).

#### Bibliografia

- A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- A. BAZZONI, *The Performative Power of Narrative in Goliarda Sapienza's Lettera aperta*, L'arte della gioia and Io, Jean Gabin, «Italian Studies», 1 feb., 2017, <http://dx.doi.org/10.1080/00751634.2017.1287256>.
- L. BETTI, *Teta Veleta*, Milano, Garzanti, 1979.
- L. CARDONE, 'Goliarda Sapienza attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra', in M. FARNETTI (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 31-61.
- M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.
- V. CORTESE, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, a cura di E. Rotelli, Milano, Mondadori, 2012.
- P. DEGLI ESPOSTI, D. MARAINI, *Storia di Piera* [1980], Milano, Rizzoli, 1997.
- P. DEGLI ESPOSTI, D. MARAINI, *Piera e gli assassini*, Milano, Rizzoli, 2003.
- E. DE' GIORGI, *I coetanei*, Torino, Einaudi, 1955.
- E. DE' GIORGI, *L'innocenza*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
- E. DE' GIORGI, *La mia eternità*, premessa di P.P. Pasolini, disegni di R. Guttuso, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962.
- E. DE' GIORGI, *Un coraggio splendente. Romanzo*, Milano, Sugar, 1964.
- E. DE' GIORGI, *Il sole e il vampiro*, Città di Castello, Edizioni di Opera aperta, 1969.
- E. DE' GIORGI, *Storia di una donna bella*, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, 1970.
- E. DE' GIORGI, *Dicevo di te, Pier Paolo*, introduzione di G. Manacorda, Roma, Carte segrete, 1977.
- E. DE' GIORGI, *Poesia stuprata dalla violenza*, Roma, Carte segrete, 1978.
- E. DE' GIORGI, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano, Mondadori, 1988.
- E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno* [1982], Torino, Einaudi, 2017.
- E. DE' GIORGI, *Una storia scabrosa*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- S. LOREN, *In cucina con amore* [1971], Milano, Rizzoli, 2013.
- S. LOREN, *Ieri, oggi e domani. La mia vita*, Milano, Rizzoli, 2015.
- A.M. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011.
- M. PIERINI, 'Per una cultura dell'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano', in P. ARMOCIDA, A. MINUZ (a cura di), *L'attore nel cinema contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 19-38.
- M. POZZI, *La filosofia di Moana*, Roma, Moana's Club Edizioni, 1991.
- M. POZZI, *Il sesso secondo Moana*, Roma, Moana's Club Edizioni, 1992.
- J. REICH, C. O'RAWE, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Donzelli, 2015.
- G. SAPIENZA, *Lettera aperta* [1967], Torino, Einaudi, 2017.
- G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno* [1969], prefazione di A. Pellegrino, Milano, Baldini & Castoldi, 2015.
- G. SAPIENZA, *L'università di Rebibbia*, [1983], a cura di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2012.



- G. SAPIENZA, *Le certezze del dubbio*, [1987], a cura e con una postfazione alla prima edizione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013.
- G. SAPIENZA, *L'arte della gioia* [1998], prefazione di A. Pellegrino, postfazione di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2008.
- G. SAPIENZA, *Destino coatto* [2002], Torino, Einaudi, 2011.
- G. SAPIENZA, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010.
- G. SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, a cura di G. Rispoli, prefazione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2011.
- G. SAPIENZA, *Ancestrale*, a cura e con la prefazione di A. Pellegrino, postfazione di A. Toscano, Milano, La Vita Felice, 2013.
- G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. Rispoli, prefazione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013.
- G. SAPIENZA, *Elogio del bar*, Roma, Elliot, 2014.
- G. SAPIENZA, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, a cura e con l'introduzione di A. Pellegrino, Milano, La Vita Felice, 2014.
- G. SAPIENZA, *Appuntamento a Positano*, a cura e con la prefazione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2015.
- I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- F. VALERI, *Diario di una signorina snob* [1951], con le illustrazioni di C. Rosselli, Torino, Lindau, 2003.
- F. VALERI, *Le donne*, [1960], Torino, Einaudi, 2012.
- F. VALERI, *Questa qui quello là*, Milano, Longanesi, 1965.
- F. VALERI, L. COSTA, *La daga nel loden*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- F. VALERI, *Toh, quante donne!*, Milano, Mondadori, 1993.
- F. VALERI, *Tragedie da ridere. Dalla signorina Snob alla vedova Socrate*, Milano, La Tartaruga, 2003.
- F. VALERI, *Animali e altri attori - Storie di cani, gatti e altri personaggi*, Roma, Nottetempo, 2005.
- F. VALERI, *Di tanti palpiti. Divertimenti musicali*, Milano, La Tartaruga, 2009.
- F. VALERI, *Bugiarda no, reticente*, Torino, Einaudi, 2010.
- F. VALERI, *Non tutto è risolto*, Torino, Einaudi, 2011.
- F. VALERI, L. LITIZZETTO, *L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene*, Torino, Einaudi, 2011.
- M. VITTI, *Sette sottane*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.
- M. VITTI, *Il letto è una rosa*, Milano, Mondadori, 1995.



#### 1.4. *Sfidare i confini dell'inquadratura: il corpo e i costumi di Mariangela Melato*

di Ilaria A. De Pascalis

La fisicità di Mariangela Melato è subito stata categorizzata per la sua anomalia nel panorama divistico italiano, strumento di costruzione di personagge che rompono vistosamente i confini delle femminilità convenzionali (Formenti 2016). Quel corpo relativamente malleabile e magro e quel volto enigmatico, che Fellini definì «una via di mezzo tra una divinità egizia e un extraterrestre», la avvicinano alle «muse della modernità» che negli anni '60 avevano punteggiato gli schermi europei (Pravadelli 2014). Le sue personagge sono però spesso proletarie, sempre provinciali: uno dei suoi ruoli più famosi – la Raffaella Pavone Lorenzetti di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1974) – fa il verso proprio alla Claudia interpretata da Monica Vitti in *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) che Veronica Pravadelli prende a esempio di diva moderna [figg. 1-2].

##### 1. *Performances sartoriali di femminilità possibili*

Con i tre film diretti da Wertmüller fra il 1972 e il 1974 Melato esplora i confini di figure proposte come maschere, pienamente calate nel momento della rappresentazione: la femminista emancipata, la prostituta ribelle, l'industriale edonista. Donne le cui scelte estetiche e vestimentarie sono parte integrante della configurazione soggettiva, suturando le personagge nella narrazione (Gaines 1990). Il rifiuto del realismo e della sobrietà a favore di una caratterizzazione forte, che però non si inabissa mai nel grottesco che pure connota tutte le altre scelte estetiche nei tre film proposti, permette un particolare rapporto delle spettatrici con le tre personagge di Melato. Questa scelta consente di rendere imprevedibile lo stereotipo, perché il costume diviene una rete che trattiene una fisicità altrimenti troppo fluida e sfuggente. Ma una rete è anche intreccio, struttura di sostegno, possibilità di significazioni nuove, come le trame di lana colorata intessute da Fiore: e le donne portate sullo schermo da Melato in collaborazione con Wertmüller tengono in costante equilibrio la dialettica fra maschera e soggetto, fra superficie e tridimensionalità, scoprendo e rendendo espliciti i meccanismi della configurazione identitaria.

La collaborazione allora non è solo a due, fra le due donne Lina Wertmüller e Mariangela Melato, ma va necessariamente ad allargarsi verso un'altra figura, che fu anche colui che le fece incontrare: Enrico Job, marito di Wertmüller, costumista e scenografo. Melato e Job lavorano assieme nel 1972, per *Oresteia* diretta da Luca Ronconi [fig. 3], e Job è indubbiamente complice del discorso sulle femminilità eccessive proposto da Melato e Wertmüller nei tre film girati proprio in quegli anni: *Mimì metallurgico ferito nell'onore* nel 1972, *Film d'amore e d'anarchia, ovvero «Stamattina alle 10 in Via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...»* del 1973, e *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* nel 1974. Fiore, Salomè e Raffaella sono punti di intersezione di tensioni politiche, culturali, estetiche e sessuali esplosive, e partecipano degli squarci che si aprivano negli scenari egemonici di un Paese che andava incontro ad anni particolarmente turbolenti (Bisoni 2009).

In questi film, Melato non è mai al centro della narrazione, ma ne è ugualmente cuore e motore, forza centrifuga che esplora i confini dei soggetti e dei possibili racconti. Il nucleo che tiene invece in equilibrio le narrazioni è Giancarlo Giannini, con i suoi personaggi stra-



lunati, figure di implosione, sempre una spanna al di sotto delle richieste e delle esigenze della storia e della politica. L'uomo arranca nel tentativo di portare a termine le azioni di lotta intraprese all'inizio di ciascun film: quella contro la mafia di Mimì, quella contro il fascismo di Tunin, quella contro l'alta borghesia imprenditoriale di Gennarino. In tutti e tre i casi il proletario esce clamorosamente sconfitto, solitamente a causa dell'irruzione nella sua vita di un amore totalizzante proprio nei confronti di Melato, scintilla delle sue azioni ma anche impedimento ultimo. Le tre personagge incarnate da Melato, lette assieme, propongono invece un amaro percorso di involuzione del soggetto femminile: da femminista emancipata a prostituta il cui corpo è strumento di ribellione e al tempo stesso viene usato dai rappresentanti del potere, fino a divenire incarnazione di una gretta supremazia economica, che continuerà a riaffermarsi nonostante apparenti momenti di cedimento.

## 2. Occhi da extraterrestre portatori di sguardi alieni

La metamorfosi estetica a cui Melato si sottopone per identificare le tre personagge non coinvolge mai gli occhi dell'attrice, punto di convergenza dello sguardo della macchina da presa e dello spettatore. Si tratta di occhi grandi, sgranati, sempre sottolineati dal trucco in un volto che invece scivola via [figg. 4-5-6]. Un direttore della fotografia si lamentò con Wertmüller che quel volto fosse 'infotografabile'; ma la regista avrebbe poi dichiarato:

Alla fine delle riprese, però, il mio operatore ne era completamente innamorato. E aveva capito perché Federico [Fellini], che pure non l'ha mai usata nelle sue storie, ne fosse così incuriosito. Mariangela ha un viso con piani laterali non opposti, senza incavi, senza zigomi in grande rilievo. La luce non si posa e non si anfratta, ma scivola via, misteriosamente (Zanovello 2004).

Il mistero del suo volto carica di nuovo significato le maschere vestimentarie selezionate da Wertmüller e Melato, facendone emergere gli aspetti contraddittori e problematici. La performance di Melato infatti è improntata a una interessante rarefazione delle caratteristiche della personaggia, che viene progressivamente ridotta dall'attrice a «una caratteristica essenziale» (Zanovello 2004), tradotta talvolta in aspetti del suo costume, da cui ripartire. Questa dinamica di distanziamento dal ruolo permette di esplorarne gli aspetti più difficili, poiché garantisce attraverso le scelte performative un distacco fra l'attrice e la personaggia e dunque coinvolge la



Fig. 1 Il volto di Mariangela Melato in *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1974) rievoca, nella pettinatura e nelle espressioni, quello di Monica Vitti



Fig. 2 Monica Vitti in *L'avventura* (1960) ispirazione per la performance di Melato naufraga con Giannini



Fig. 3 I costumi di Enrico Job esaltano la produzione discorsiva del corpo di Melato a partire dal ruolo di Cassandra in *L'Orestea* di Luca Ronconi (1972) [http://www.ateatro.org/mostra\\_ronconi\\_teatro.asp](http://www.ateatro.org/mostra_ronconi_teatro.asp)



spettatrice, chiamata necessariamente ad interpretare e partecipare agli immaginari evocati perché siano leggibili (Jandelli 2013). Melato sa giocare con lo specchio delle personagge che Wertmüller le affida, affrontando il loro progressivo comprometersi con il potere, fino al cedimento edonistico rappresentato da Raffaella.

Il distacco allora diviene una scelta politica e ideologica, per sottolineare la distanza nonché il modo in cui il soggetto attiva una produzione discorsiva, a partire da alcuni elementi essenziali che vanno però elaborati e riconfigurati ogni volta. Tale pratica della performance è un rischio, una sfida e una promessa al tempo stesso: il rischio è fermarsi alla maschera; la sfida, invece, riuscire ad accennare a tutta una serie di altri aspetti della personaggia senza declinarli con precisione; la promessa, infine, si coglie proprio nell'apertura di tutta una serie di possibilità indefinite, di altre storie che possono riguardare quella persona, di sviluppi incompiuti eppure sempre prossimi.

### 3. Donne sovradeterminate, figure della crisi

Il tutto si riflette in una performance segnata dalla mobilità, dall'impossibilità di bloccare davvero il corpo della donna e renderlo statico: si pensi a Fiore, che in *Mimi metallurgico* incarna il concetto di movimento, sia perché viene ibridata dalla sua relazione con il migrante, sia perché viene presentata in esterni e sembra sempre perfettamente capace di muoversi nello spazio urbano. Quando anzi viene relegata in una casa, dopo il ritorno a Catania causato dalle ritorsioni mafiose, la donna si spegne e perde presa sulla vita di Mimì, che si avvita in una spirale autodistruttiva sempre più ampia e inarrestabile. Forse ancora più interessante è il caso di Salomè, che in *Film d'amore e d'anarchia* incarna letteralmente l'ambiguità del doppio gioco, dell'identità multipla (giovane perbene della provincia bolognese e prostituta nella capitale, ribelle per amore ma anche venduta al gerarca). Persino quando la donna si mette in posa per Tunin, per offrirgli anche i suoi servigi di prostituta oltre che di spia, la sua immagine si rifrange negli specchi che circondano il suo letto, invadendo ogni angolo dell'inquadratura e, soprattutto, rimandando continuamente a un fuori quadro inafferrabile e sfuggente nonostante la prossimità [fig. 7].

Il corpo di Melato, vestito secondo una configurazione che nasconde e rimanda contemporaneamente ad altri scopi e ad altri immaginari, sottolinea così la permeabili-



Fig. 4 Il primo piano di presentazione di Fiore in *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) esalta gli occhi verdi e incornicia il viso sfuggente con i capelli per catturare la luce



Fig. 5 Con *Film d'amore e d'anarchia*, ovvero «Stamattina alle 10 in Via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...» (1973) Wertmüller gioca con la maschera: i capelli biondi sono dello stesso colore dell'incarnato, e il trucco fa convergere lo sguardo sugli occhi sgranati dell'attrice



Fig. 6 L'abbronzatura di Raffaella in *Travolti da un insolito destino* mantiene comunque gli occhi chiari al centro dell'inquadratura



Fig. 7 Il corpo di Salomè in *Film d'amore e d'anarchia* non può essere contenuto nei confini delle cornici che pure la circondano, e sfugge continuamente dagli specchi, dai vestiti e dall'inquadratura



tà della linea di confine fra posizioni identitarie diverse. Diviene un «segno di sovradeterminazione» (Garber 1992), manufatto che mette in discussione tanto la femminilità quanto la mascolinità, incrinando immediatamente la performance più chiusa nel grottesco proposta da Giannini. Ed ecco che progressivamente Mimì e Tunin vengono contaminati dai codici estetici di cui sono portatrici Fiore e Salomè, aprendo delle crepe irreparabili nel tessuto della rappresentazione [fig. 8].

I corpi si ibridano, perdono rigidità e leggibilità, a fronte però di una narrazione che si addensa attorno ai personaggi maschili. La comicità e l'esuberanza di Giannini, che vedono una estremizzazione grottesca e agghiacciante nella violenza – comunque perdente – esercitata da Gennarino in *Travolti da un insolito destino*, imbrigliano il racconto, limitando le possibilità aperte dal corpo emancipato e ribelle di Melato (Grespi 2006). La comicità di parola della donna si contrappone dunque alla fisicità brutale e sensuale di Giannini, facendo esplodere la modernità in una esperienza grottesca di ribaltamento delle identità.

Il corpo di Melato emerge sempre di più come oggetto del desiderio e dello sguardo maschili, adottati dalla macchina da presa di Wertmüller che aderisce ai personaggi di Giannini. Le sue donne si fanno sempre più difficili e problematiche, incapaci di quell'autonomia e quell'emancipazione che invece veniva rivendicata dalle femministe nelle piazze e nelle case. E i costumi riproducono in modo significativo questa traiettoria di contenimento, controllando e piegando il corpo attraverso una progressiva nudità. Il desiderio maschile cerca dunque di ingabbiare la fisicità della donna, che mette in atto strategie di ribellione estetica – ma non narrativa – attraverso i movimenti frenetici e inarrestabili, il gesticolare continuo, la sfida portata ai confini dell'inquadratura. Nonostante la sottomissione a personaggi sempre più conservatrici, Melato continua attraverso le proprie scelte performative a forzare la maschera, rimandando le spettatrici a un fuori quadro di possibilità ancora tutte da conquistare.

#### Bibliografia

- M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- C. BISONI, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci, 2009.
- S. COLOMBO, *La comicità al femminile: Mariangela Melato e Monica Vitti*, in *Storia del cinema italiano, 1970-1976*, a cura di Flavio De Bernardinis, vol. XII, Venezia, Scuola Nazionale di Cinema/Marsilio, 2009.
- C. FORMENTI (a cura di), *Mariangela Melato tra cinema, teatro e televisione*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- J. GAINES, *Introduction: Fabricating the Female Body* e *Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story*, in *Fabrications. Costume and the Female Body*, edited by J. Gaines e C. Herzog, New York-Londra, Routledge, 1990, pp. 1-27 e pp. 180-211.
- M. GARBER, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale* [1992], trad. it. di M. Naddotti, Milano, Raffaello Cortina, 1994.
- B. GRESPI, 'Cine-femmina. Quell'oscuro oggetto del desiderio', in *Storia del cinema italiano, 1970-1976*, a cura di Flavio De Bernardinis, vol. XII, Venezia, Scuola Nazionale di Cinema/Marsilio, 2009, pp. 116-132.



Fig. 8 I costumi esplicitano l'ibridarsi delle soggettività e rendono i corpi configurazioni della crisi in *Mimì metallurgico*



- C. JANDELLI, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.  
V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.  
S. ZANOVELLO, *Io, Mariangela Melato*, De Ferrari, 2004, edizione Kindle.



SMARGINATURE |

**VAGHE STELLE**

**ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO**

**2. Stelle di altri cieli.  
Straniere sullo schermo**



## 2.1. Charlotte Rampling nel cinema italiano.

### *Una presenza allarmante*

di Francesca Brignoli

Nel 2004 e nel 2012 Charlotte Rampling torna a recitare per il cinema italiano con *Le chiavi di casa* di Gianni Amelio e *Tutto parla di te* di Alina Marazzi. I film rendono omaggio al suo carisma, ma sembrano soffrire di poca audacia immaginativa nell'utilizzare le sue doti. Nel primo è madre di una ragazza disabile: silenziosa e dolente, esce dal film senza aver impresso alcun segno di rilievo. Nel secondo è una misteriosa antropologa, che indaga nel mondo delle madri che soffrono di depressione *post partum*. Parrebbe nascondere il *coup de théâtre* del film, che finisce invece deludendo le aspettative, anche quelle legate al suo personaggio. Sembrerebbe che entrambi i lavori vogliano stigmatizzare con la sua presenza la qualità intellettuale dell'operazione, ma finiscano col sottrarsi all'approfondimento oneroso che da un portato come quello di Rampling inevitabilmente si attende. Difatti in entrambi la sua partecipazione finisce per essere un'occasione mancata, quasi la nostra autorialità contemporanea scelga di accostarsi a una presenza attoriale così specifica e preziosa in modo anodino: non significativamente inedito e, allo stesso tempo, dimostrando molta attenzione (forse troppa) a evitare qualunque dialogo con la sua identità cinematografica, frutto di una storia quarantennale la cui origine è tutta italiana.

È il nostro cinema infatti ad aver creato Charlotte Rampling. Basterebbero due film: *La caduta degli dei* (1969) e *Il portiere di notte* (1974) [figg. 1-2]. Oltre a Visconti, che le imprime il segno dell'attrice di rango, e Cavani, che la lega a un film che è da subito un classico (facendo di lei addirittura un'icona la cui potenza permane tutt'oggi), ci sono anche altri registi italiani cui Rampling deve l'identificazione del suo specifico. Sergio Mingozzi, Giuseppe Patroni Griffi e Giuliano Montaldo dimostrano infatti attenzione nei confronti di questa nuova idea di femminile, che trova incarnazione nella giovane attrice. Spia di un nuovo gusto cosmopolita, dotata di una sensibilità speciale, attratta da inquietudini che vengono captate da certo nostro cinema, che tanto ha utilizzato attrici straniere (star, grandi interpreti già affermate nei paesi d'origine, soprattutto francesi), ma anche dive-meteorite legate a un solo grande film (un nome: ad esempio Anita Ekberg), ibridandosi significativamente con esiti spesso non banali.

Ma Rampling propone qualcosa di diverso: c'è nell'utilizzo di questa ragazza inglese la spia di altro. L'esplorazione permette di illuminare il suo specifico e i motivi che ne hanno fatto il segno di una corrispondenza (estetica, quindi emotiva e sociale) con la cultura del nostro Paese tra anni Sessanta e Settanta.

È sempre una questione di sguardi: chi guarda e chi riceve lo sguardo, attirandolo, seducendolo, rilanciando intese, intensificandosi vicendevolmente. Sguardi tra regista e interprete, che si riflettono sullo spettatore. La personalità e l'esperienza dei cineasti che hanno fermato lo sguardo su Rampling sono decisamente eterogenei. Alcuni quasi al debutto (Mingozzi), altri al tramonto di magnifiche carriere, come Visconti, altri ancora più giovani ma affermati e certo non ortodossi (Patroni Griffi, Cavani); accanto a loro Montaldo, sicuramente più integrato, che tuttavia scegliendo Rampling per *Giordano Bruno* (1973) non fa che sottolinearne lo specifico: che sa di eresia.

Espressione di una potenza erotica nuova, *morbide*, sembra una figura uscita da un quadro di Klimt (la definizione è di Liliana Cavani). Incarnazione dello *Zeitgeist* dell'I-



talia di allora, di un sentimento che prende corpo mettendo in discussione l'istituzione familiare e i valori borghesi che hanno al centro la donna (fedeltà, verginità, matrimonio, maternità). Lei, con le linee affilate di un coltello, lo sguardo sofisticato della miscredente nei riguardi di tutto, è quanto di più anatomicamente diverso da qualsiasi tipologia femminile (non solo italiana) che abbia fin lì abitato i nostri schermi. È certo la negazione della mediterraneità, ma anche della femmina appariscente di tipo americano o nordico; allo stesso tempo non propone la tipologia di donna borghese tormentata e sensuale. È un corpo costituzionalmente estraneo, apparentemente androgino ma soprattutto eterosessuale, manifesto di un desiderio pericoloso, dissidente. Un corpo istintivamente politico, che sottraendosi a qualunque possibilità di allineamento si fa segno dell'urgenza di indisciplina, psichica e sessuale, restituita da un cinema italiano inquieto, sofisticato, che vede in Rampling il segno grafico cui affidare il senso del discorso.

Al centro la presenza costante della morte: anche della stessa idea di femminile fin lì più frequentato. Le sue 'personagge' sono sempre in dialogo con la morte, di cui sono sovente portatrici, quasi l'attrice sia segnale di un pericolo imminente. Pensiamo a *Sequestro di persona* (1967) di Mingozi, ambientato nella Sardegna contemporanea tra rapimenti e faide, in cui la prima azione che l'attrice (bellezza dirompente che si ribella alle dinamiche primitive del brigantaggio) svolge è addirittura empia: trascina la carcassa di una pecora sul ciglio della strada. Se a Mingozi spetta la sua scoperta, è Visconti che due anni dopo ne illumina il talento, affidando a lei, appena ventiduenne, la parte della trentaseienne Elisabeth ne *La caduta degli dei*. Il film ne stigmatizza la vocazione destinale alla morte, cui si incammina occupando lo schermo con la «forza di un geroglifico». La definizione è di Russell Taylor in *Sight and Sound* a proposito di *Addio fratello crudele*. L'opera del 1971 di Patroni Griffi, in cui lei è protagonista di un amore massimamente deviato (ama, riamata, il fratello, fino alla morte di entrambi) è di un formalismo estremo e sospeso, popolato da presenze maschili dalla bellezza quasi irrealistica [fig. 3]. Una perfezione da favola, che entra intenzionalmente nella maniera e che si riflette nella costruzione del film e nel suo andamento onirico. La virilità risulta come sublimata e, così svuotata, si riflette nel femminile di Rampling, la cui bellezza trova tangenze con la ricerca artistica di quegli anni dominata dall'arte concettuale.

Astrazione che tuttavia non nega la potenza erotica dell'attrice, come dimostrano i dettagli del suo corpo nudo che già irrompevano nel film di Mingozi. In *Addio fratello*



Fig. 1 Charlotte Rampling ne *La caduta degli dei* di Luchino Visconti, 1969



Fig. 2 Charlotte Rampling ne *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, 1974



Fig. 3 Charlotte Rampling in *Addio fratello crudele* di Giuseppe Patroni Griffi, 1971



Fig. 4 Charlotte Rampling in *Giordano Bruno* di Giuliano Montaldo, 1973



*crudele*, come nel film sardo, è concreta la forza allarmante della sua presenza, anche nei riguardi dell'idea stessa di normalità di coppia: nei film italiani che la creano, Rampling è costantemente segnale di una irregolarità del legame tra uomo e donna, portatrice di una nuova idea di potere all'interno del binomio inevitabile maschile-femminile, e di qui nella società. Le 'personagge' che interpreta sono sempre donne intelligenti, determinate, non allineate, che non solo si pongono sullo stesso piano intellettuale dell'uomo, ma sono in grado di provocarlo affrontandone le conseguenze. Pensiamo a Fosca, la cortigiana del film di Montaldo, che calamita lo sguardo di Giordano Bruno, che solo a lei sembra davvero voler esporre il suo pensiero [fig. 4]. Fosca, nuda e in piedi di fronte al filosofo, parla di potere e di cosa è il potere per le donne. Infine è lei l'unica a rendersi conto della meschinità del Senato veneziano che consegna Bruno al Papa.

Lo specifico fin qui emerso esplose e si sedimenta sotto lo sguardo di Liliana Cavani, che crea con Rampling – campione di amore di perdizione, nevrotica, astratta e insieme dotata di una disperata e vigorosa animalità – il personaggio di Lucia, con cui raggiunge fama mondiale. La sua performance nel *Portiere di notte* è ancora oggi luogo inevitabile da attraversare per parlare dell'attrice (non a caso nel documentario franco-tedesco a lei dedicato, *The Look*, diretto nel 2011 da Angelina Maccarone, il capitolo *Taboo* è incentrato sul film). Abitatrice di tenebre, Rampling esce dall'*Hotel zur Oper* internazionalmente conclamata grande attrice e presenza carismatica: un portato che le viene dal cinema italiano, che ancora ne sfrutta la carica con *Yuppi Du* di Adriano Celentano. Film sgangherato ma non del tutto privo di interesse (come attesta parte della critica che lo vede a Cannes nel 1975), a cominciare da Rampling, chiamata ancora a interpretare una frequentatrice del sottosuolo: entra nel film in fotografia (appesa a quella che si crede essere la sua tomba), quindi diventa una presenza fantasmatica che sprigiona una poderosa carica sessuale, celebrata dalla danza a seno nudo che fa con il 'Molleggiato'. Di qui in poi Rampling esce dal nostro cinema per una carriera clamorosa tra Europa e Stati Uniti, in cui il suo specifico (enigmatico, tendente alla deviazione) cresce in varie declinazioni (si pensi ad esempio a *Stardust Memories*, *The Verdict*, *Max mon amour* e ai film di François Ozon). Nel frattempo il dialogo con il nostro cinema si interrompe. Assenza forse sintomatica di sopravvenuto rifiuto per una tipologia di donna il cui portato di ambiguità, irregolarità ed erotismo finisce per essere considerato qualcosa di così estraneo, addirittura 'anti-femminile', da non avere trovato più spazio neanche nella nostra immaginazione.

#### Bibliografia

- F. BRIGNOLI, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Genova-Recco, Le Mani, 2011.  
F. FALDINI, G. FOFI, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori, 1984.  
A. FITTANTE, *Questa è la storia. Celentano nella musica, nel cinema e in televisione*, Milano, Il Castoro, 1997.  
F. FRANCIONE, *La morte della bellezza. Letteratura e teatro nel cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, Alessandria, Falsopiano, 2002.  
T. KEZICH, *Il Millefilm. Dieci anni al cinema 1967-1977*, Milano, Mondadori, 1983.  
E. LANCIA, F. MELELLI, *Le straniere del nostro cinema*, Roma, Gremese Editore, 2005.  
J. RUSSELL TAYLOR, 'Tis Pity She's a Whore', *Sight & Sound*, Autunno, 1973.



## 2.2. *Non solo la ragazza che James Dean amava. Anna Maria Pierangeli tra Italia e Stati Uniti, tra ingenuità ed esperienza*

di Diletta Pavesi

In un breve articolo del novembre 1954, Gabriel García Márquez si sofferma sul caso di Anna Maria Pierangeli, stella cagliaritana adottata dal cinema americano all'alba del medesimo decennio. Per lo scrittore, nulla in questa «minuta e intelligente italiana» suggerisce l'idea della diva internazionale, ma tutto in lei sembra piuttosto evocare «un mondo a parte, un delicato e grazioso pezzetto dell'Italia cattolica», quasi «un residuo dei tempi medioevali» proiettato sugli schermi d'America (García Márquez 1999, pp. 654-655). Benché suggestiva, tale descrizione sorvola non solo sul fatto che 'Pier Angeli', come la ribattezza la MGM, sia stata una delle protagoniste più rappresentative del fenomeno di assimilazione esercitato dall'empireo hollywoodiano su molte nostre dive del dopoguerra, ma anche sul fatto che il suo esordio sia avvenuto con pellicole rivelatrici di una personalità più complessa di quella da «spaventata cerbiatta» che pare attribuirle García Márquez.

Riesce, forse, a dirci qualcosa in più sul peculiare fascino di questa diva la copertina che *Life* le dedica nel luglio dello stesso anno. Immortalata da Allan Grant, Pierangeli ha qui le sembianze di una ninfa intenta a giocare nella acque di uno stagno [fig. 1]. Il gusto della cover presumibilmente è conforme all'abitudine della rivista di presentare le dive italiane dell'epoca in maniera 'semplice' e 'naturale' (cfr. Serra 2009, pp. 452-470), sulla scia dell'idea, mutuata dal neorealismo rosa, che esse debbano «[comunicare] un sex appeal privo di pose divistiche, una ruvida sensualità terrena [...] genuina e incontaminata» (Gundle 2007). Tuttavia, colpisce subito come Pierangeli, con la sua grazia adolescenziale, non possieda certo la prorompente fisicità di altre celebri connazionali. Al contrario, si avverte in questa immagine il tratto precipuo della sua *stardom*, la sua particolare vocazione a incarnare il mito della cosiddetta 'ingénue'. Sospesa tra inconsapevolezza sessuale dell'infanzia e risveglio erotico della giovinezza, l'*ingénue* è, per definizione, figura instabile e pericolosa. Da un lato, collegando la sua idea di femminilità al momento del passaggio da bambina a donna, tale figura pare sempre sul punto di sparire, di durare non più di una stagione cinematografica, giusto il tempo del lancio di una *starlet*. Dall'altro lato, l'*ingénue* rischia di imprigionare l'attrice dentro la maschera dello stereotipo, costringendola, magari per decenni, a simulare la freschezza della *child-woman*.

Vittima della prima condizione, dagli anni Sessanta in poi Pierangeli, complici la fine della giovinezza, una serie di drammi personali e la tendenza di Hollywood a sottoutilizzarla, vede la propria carriera ridursi a uno sfiancante pendolarismo tra Stati Uniti ed Europa, dietro a produzioni spesso trascurabili. Un pendolarismo a cui la precoce morte dell'attrice, nel 1971, imporrà una conclusione tragica, e tuttavia non inusuale nella storia del divismo femminile. Quello che potrebbe apparire un copione trito, costruito sul *cliché* del 'giglio infranto' dalle chimere dello show business, è sensibilmente complicato dall'invadente associazione con una star maschile, che non ha eguali per forza iconica. Nel corso dei decenni la vulgata pubblicitaria, alimentando la leggenda di un travagliato amore tra James Dean e la diva cagliaritana, contribuirà a fare di quest'ultima un'oscura appendice del formidabile mito di Dean. Dal canto suo Pierangeli sceglierà di aderire a questa accattivante fantasia mediatica, al punto da esserne irreparabilmente danneggiata sul piano

personale. L'ingiusto appiattimento della sua *stardom* può anche essere colto nel recente film *Life* (2015) di Anton Corbijn che, da un lato concede un certo peso alla *love story* tra Jimmy e Pier rispetto all'evanescenza della leggenda, ma dall'altro costringe presto la donna a uscire dal racconto per lasciare interamente spazio al sodalizio maschile tra Dean e il fotografo Dennis Stock.

Chi potrà, dunque, salvare quest'attrice dalle mistificazioni della vulgata o dall'oblio del fuoricampo? Semplicemente riteniamo che possano salvarla i suoi stessi film, in particolare i primi tre ruoli, quelli con cui ancora adolescente si aggiudicherà subito lo status di diva e di interprete di istintivo talento. Teenager alla prese con i turbamenti dell'emergente sessualità in *Domani è troppo tardi* (1950), ragazza madre spinta al suicidio da una morale meschina in *Domani è un altro giorno* (1951), entrambe produzioni italiane dirette dal francese Léonide Moguy, e infine sposa di guerra ferita dall'immaturità psicologica del marito in *Teresa* (1951) di Fred Zinnemann, in ciascuno di questi racconti di formazione Anna Maria Pierangeli è un'eroina in bilico tra ingenuità ed esperienza, in grado di scrivere una pagina suggestiva nella storia dello star system italiano e hollywoodiano.

### 1. Nel segno di Moguy e del mélo italiano: Domani è troppo tardi e Domani è un altro giorno

Al pari di altre giovanissime del grande schermo, anche l'esordio di Pierangeli deve molto a un incontro fortuito e provvidenziale. Notata da Vittorio De Sica mentre passeggia per Via Veneto nella primavera del 1948, Pierangeli di lì a poco sarà presentata a Léonide Moguy, uno dei tanti registi stranieri giunti nell'Italia del dopoguerra perché attratti dall'irripetibile stagione che il nostro cinema stava vivendo (Verdone 1951, pp. 270-281). In cerca di un volto nuovo per un film incentrato sulla dolorosa ignoranza sessuale di un'adolescente (nel progetto era già stato coinvolto, in veste d'attore, lo stesso De Sica), Moguy subito intravede in questa sconosciuta sedicenne non solo la sua protagonista ideale, ma anche qualcosa di più. Come spiegherà a posteriori, il regista capta nel viso finemente cesellato di Pierangeli un'emanazione di dolcezza e normalità domestica dopo la ferocia della guerra, la delicata fisionomia di una gioventù talmente innocente da rendere la costruzione di una nuova società un obiettivo ancora possibile (Magrì, Ongaro 1971, pp. 67-72).

Tratto dall'omonimo romanzo di Alfred Machard e prodotto dalla Rizzoli Film, *Domani è troppo tardi*, pur restan-

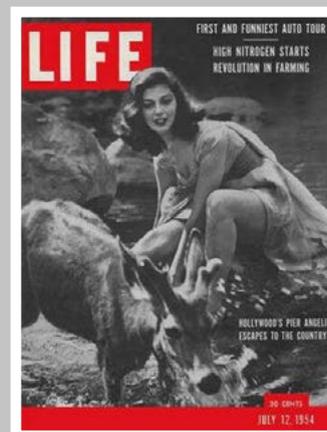


Fig. 1 Una star italiana per *Life*



Fig. 2 Ingenua ragazzina in *Domani è troppo tardi*



Fig. 3 Trasgressione e isteria



Fig. 4 Inquieta collegiale in *Domani è un altro giorno*

do pellicola alquanto tradizionale nelle forme, riprende dall'eversiva esperienza del neorealismo la centralità data all'infanzia e alla preadolescenza. Analogamente a quanto accade nei capolavori del dopoguerra, anche qui il racconto è attraversato da uno sguardo infantile che «scopre e accusa il mondo dei grandi», cosicché il conflitto tra adulti e bambini si traduce inesorabilmente in una «dialettica tra bene e male, vittima e carnefice» (Parigi 2014). Ma mentre nel cinema neorealista i più giovani soffrono principalmente di uno sconvolgimento politico, sociale ed economico determinato dai più vecchi, nel film di Moguy, ambientato in un'Italia borghese da cui la miseria apparentemente è stata bandita, lo scontro generazionale si consuma intorno alla possibilità di negare o trasmettere la conoscenza sessuale: una possibilità che, come dimostrerà Foucault più di vent'anni dopo, può divenire «dispositivo del potere», mezzo di controllo sociale e individuale.

In un mondo dominato da insegnanti e genitori divisi fra imbarazzo e spietato puritanesimo, la quattordicenne Mirella si scopre innamorata di un compagno. Ma è proprio l'ipocrisia degli adulti a far sì che, fin da subito, l'idillio sia segnato dal tormentato dubbio che basti un bacio per 'perdere l'onore'. Del resto, il percorso sentimentale della ragazzina non può che nutrirsi di patimento, inscritto com'è nel solco del melodramma, genere tradizionalmente incentrato sull'inconciliabilità fra desiderio femminile e istituzione sociale e familiare. Non tanto il corpo acerbo di Pierangeli, quanto la minuta geografia del suo volto, esprime lo scontro fra risveglio dei desideri e paura della trasgressione. E in tal senso colpisce quanto l'interpretazione dell'attrice, priva di preparazione tecnica, non rechi traccia degli eccessi retorici della prosa di Machard, ma si costruisca su un calibrato crescendo emotivo in cui le espressioni più sottili (uno scrutarsi nello specchio, uno stringersi in preghiera, uno sguardo di imbarazzata attrazione verso il coetaneo amato) gradualmente lasciano spazio alla maschera stravolta dell'isteria [figg. 2-3].

Nel finale del film, quando una direttrice dalla nevrotica *pruderie* l'avrà convinta di essersi disonorata a causa del fatidico bacio, Mirella diverrà un'aspirante suicida, quasi in un delirante sforzo di emulare la difesa della purezza di Maria Goretti. Da notare, peraltro, una certa somiglianza fra le immagini che precedono il suo tentativo di suicidio, nel quale la ragazzina langue a letto febbricitante, e quelle che raccontano l'agonia ospedaliera della piccola santa marchigiana in *Cielo sulla palude*, film diretto appena l'anno precedente da Augusto Genina. Oc-



Fig. 5 Ancora aspirante suicida

Fig. 6 Speranzosa sposa di guerra in *Teresa*Fig. 7 Una moglie coraggiosa in *Terra straniera*

Fig. 8 Prima della perdita dell'innocenza



correrà l'intervento salvifico di De Sica, nelle vesti del paterno Professor Landi, uno dei pochi adulti 'illuminati' del racconto, perché il volto contratto dell'attrice ritrovi il suo luminoso sorriso.

Questo nesso tra pulsione di morte e iniziazione sessuale torna anche nel secondo film italiano di Pierangeli, sempre diretto da Moguy. *Domani è un altro giorno* è un mélo che racconta le storie di tre donne accomunate dall'esperienza del suicidio, riproponendo lo stesso sguardo compassionevole verso una soggettività femminile che cerca la morte poiché incapace di imporre il proprio desiderio sulla morale dominante. Mentre nel precedente titolo l'origine del dramma risiedeva in una purezza mai perduta, stavolta, nell'episodio interpretato da Pierangeli, la 'trasgressione' del suo personaggio è effettiva e prevedibilmente 'punita' da una gravidanza. Evento che riguarda il corpo dell'adolescente e che affonda nel buio del fuoricampo, ma a cui il melodramma del passato ha sempre tentato di dare una certa esplicitazione (Jeffers McDonald 2010, pp. 1-14); il passaggio da inesperienza a esperienza erotica diventa qui uno spettrale segreto che scandisce il travagliato percorso della collegiale Luisa. Di nuovo colpisce quanto l'interpretazione di Pierangeli, così attraversata da una pensosa melanconia, conferisca credibilità a una parabola femminile alquanto scontata, nonché spia dello sguardo spesso ansioso con cui il nostro cinema degli anni Cinquanta prende a indagare la gioventù nazionale. Una parabola che inizia con l'incauto languire di Luisa in un prato, in compagnia di un irresponsabile coetaneo, e termina con un tentativo di overdose da farmaci dopo che la madre, onde evitare uno scandalo, le ha sottratto il bambino avuto dal ragazzo [figg. 4-5]. Ma sebbene la strenua difesa della maternità possa apparire rigurgito del moralismo del decennio, non deve sfuggire il nocciolo polemico del film: se Mirella è ancora troppo ingenua per incolpare chicchessia, invece la più matura Luisa non teme di accusare, con un volto duro come la pietra, la madre e le suore del collegio per non averla istruita sui 'fatti della vita'. Dunque è evidente che la presenza dell'attrice cagliaritana nel panorama del mélo italiano non sia quella dell'ennesima fidanzatina ferita da un amore tradito, ma semmai quella di una vittima che soffre, resistendo a un mondo borghese incapace di dire la verità sul mistero che lega la donna al proprio corpo (Masi, Lancia 1997, pp. 131-132).

## 2. Un'intrepida sposa di guerra: Teresa e l'esordio hollywoodiano

Un sofferto percorso di crescita modella anche il plot di *Teresa*, primo film americano dell'attrice, quello che la trasformerà in 'Pier Angeli', *starlet* della MGM ed emblematico esempio della dinamica assimilativa (all'apparenza riuscita, ma segretamente fragile) che coinvolge nel dopoguerra Cinecittà e Hollywood. Nondimeno, specifichiamo che con 'Pier' non siamo dinnanzi a un 'prodotto di importazione', com'è il caso di Sophia Loren o Gina Lollobrigida (dive che, con la propria impetuosa passionalità, restano irrimediabilmente altre rispetto al contesto anglosassone), ma piuttosto a un caso di 'mansueta' integrazione nello star system hollywoodiano, dove l'espressione coincide anche con l'attitudine a incarnare un modello diverso da quello della maggiorata (Casella 1998). La saggia scelta della MGM di non alterare la bellezza naturale dell'attrice, l'estrema *naïveté* della sua immagine pubblica e il plauso per una recitazione avvertita come istintiva ma anche emotivamente dosata, sono tutti elementi che rendono Pierangeli la straniera ideale per ruoli dalla femminilità tenera e comprensiva; ruoli non privi di un'esotica sensualità, ma del cui retroterra etnico si evidenzia soprattutto la presunta inclinazione della donna latina alla vita familiare, insieme ai suoi altrettanto presunti eccessi emotivi ed erotici (*ivi*).



È indubbio il pericolo di scivolare nello stereotipo della folkloristica 'madonnina', come già avvertiva l'articolo di García Márquez, e come dimostra la rapidità con cui si incrinerà la *stardom* di Pierangeli. Tuttavia, ancora una volta, preme sottolineare la sfumata complessità del personaggio di Teresa nell'omonimo film di Zinnemann, che idealmente permea la prima e sfolgorante conoscenza che il pubblico statunitense fa dell'attrice italiana. Ultimo capitolo della tetralogia che il regista dedica ai postumi del conflitto, sceneggiato con vera profondità psicologica da Stewart Stern, *Teresa*, incentrato sulle difficoltà di una sposa di guerra, non può che parlarci di un femminile sfuggente, che mescola questioni di *gender*, sessualità e provenienza etnica. Esprimendo la capacità muliebre di affermare la vita sulla dimensione mortifera della guerra, la *war bride*, se da un lato consente di 'umanizzare' la Storia, dall'altro corre anche il rischio di chiuderla in una prospettiva tutta sentimentale (Zeiger 2010). Rischio, quest'ultimo, che fortunatamente il film di Zinnemann evita appieno, giacché della vicenda di Teresa Russo (fanciulla dell'Appennino bolognese che scopre nell'aitante G. I. nient'altro che un ragazzo vile e dominato dalla madre) è colto soprattutto il carico di delusione, sradicamento e incomunicabilità che deve aver accompagnato, all'indomani del conflitto, i destini di tante italiane partite per gli Stati Uniti seguendo un precario sogno d'amore. Riconfermando la sua «naturale capacità di trasmettere emozioni senza apparentemente far nulla e il suo infallibile istinto per la verità» (Zinnemann cit. in Allen 2002), Pierangeli consegna il ritratto di un'adolescente che, sospesa fra un'Italia sventrata dalla guerra e un'America metropolitana traboccante di povertà e nevrosi familiari, si rivela così forte da supplire all'intima fragilità del marito, anche a costo di abbandonare il tetto coniugale e affrontare da sola una gravidanza [figg. 6-7]. Per nulla lezioso, l'epilogo (in cui la coppia appare riunita e pronta a cominciare una nuova vita in un modestissimo appartamento) esprime una felicità domestica certo dimessa ma anche coraggiosamente conquistata, lottando contro traumi bellici, legami distorti fra genitori e figli e squilibri nel rapporto tra i sessi ereditato dalla società patriarcale.

Per concludere, in questa dolente parabola sull'amore in tempo di guerra, vi è un momento che, oltre a segnare una tappa fondamentale del racconto, pare condensare l'intima essenza della personalità cinematografica di Anna Maria Pierangeli: la prima notte di nozze, quando il marito sta per raggiungerla a letto, Teresa per un istante finge di essersi assopita [fig. 8]. Questo «toccante ritratto di una 'bella addormentata' prima della perdita dell'innocenza» (Sinyard 2003) torna a parlarci del carisma di un'attrice che, proprio incarnando lo sfaccettato percorso del diventare donna, ha trovato la sua cifra più autentica.

### Bibliografia

- J. ALLEN, *Pier Angeli: A Fragile Life*, Jefferson-London, McFarland, 2002.  
E. CAPUSSOTTI, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.  
L. CARDONE, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012.  
P. CASELLA, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.  
S. CASSAMAGNAGHI, *Operazione Spose di guerra: Storie d'amore e di emigrazione*, Milano, Feltrinelli, 2014.



- G. GARCÍA MÁRQUEZ, 'Italia a Hollywood [novembre 1954]', in ID., *Gente di Bogotà 1954-1955*, Milano, Mondadori, 1999.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, trad. it. di M. Pelaia, Roma, Laterza, 2007.
- T. JEFFERS McDONALD, 'Introduction', in ID. (a cura di), *Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.
- E. MAGRÌ, A. ONGARO, 'Pietà per una ragazza che ha avuto troppo', *L'Europeo XXXIX*, 1971.
- S. MASI, E. LANCIA, 'Anna Maria Pierangeli', in ID., *Les séductrices du cinéma italien*, Roma, Gremese, 1997.
- S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014.
- K. SEGRAVE, L. MARTIN, 'Pier Angeli', in ID., *The Continental Actress: European Film Stars of the Postwar Era: Biographies, Criticism, Filmographies, Bibliographies*, Jefferson, McFarland, 1990, pp. 29-35.
- I. SERRA, 'Italy: America's War Bride. How Life Magazine Feminized Italy in the 1950s', *Italica LXXXVI*, 3, Autunno 2009.
- N. SINYARD, *The Aftermath of War*, in ID., *Fred Zinnemann: Films of Character and Conscience*, Jefferson, McFarland, 2003, pp. 31-60.
- D. SPOTO, *Rebel. Vita e leggenda di James Dean*, Milano, Marlboro Country Books Edimar, 1996.
- M. VERDONE, 'The Italian Cinema from Its Beginnings to Today', *Hollywood Quarterly V*, 3, Primavera 1951.
- S. ZEIGER, *Entangling Alliances: Foreign War Brides and American Soldiers in the Twentieth Century*, New York-London, NYU Press, 2010.

### 2.3. *Esther Elisha: io sono qui*

di Farah Polato

La dimensione dell'attorialità quale luogo di emersione di istanze sensibili di un panorama socio-culturale trova oggi nutrimento nell'intersezione tra i cambiamenti intervenuti nel tessuto sociale italiano degli ultimi decenni, a fronte del fenomeno della globalizzazione e dei flussi migratori, e le istanze di alcuni orientamenti critici o di studio – dal *postcolonial* ai *racial studies* – che, animando un dibattito relativamente recente in Italia sollecitato anche dalle dinamiche sopra richiamate, interrogano le ottiche interpretative, i processi memoriali del Paese, le narrazioni della sua Storia e delle sue storie, le rappresentazioni con cui ci interfacciamo con il mondo e le realtà quotidiane.

L'attorialità, nel manifesto rilanciato da Leonardo de Franceschi, tra i più attivi esponenti di tale dibattito, si conferma allora «luogo di lotta» in cui innestare una mirata «politica degli attori» – e delle attrici – che trova momento di sintesi nel contributo contenuto in *L'Africa in Italia, per una controstoria postcoloniale del cinema italiano* (2013) e slancio operativo nel successivo blog *Cinemaafrodiscendente*, entrambi a cura dello stesso De Franceschi. Raccogliendo il testimone, il film di Fred Kuwornu, *BlaxploItalian: 100 Years of Blackness in Italian Cinema* che, nella sua forma in progress e definitiva, percorre da alcuni anni festival e rassegne, università e associazioni in Italia e all'estero, verte sul contributo rimosso di attrici e attori afrodiscendenti nel cinema italiano. Al contempo, dà voce alle rivendicazioni di professionisti che si confrontano con chiusure e persistenze della filiera realizzativa nel contesto attuale, tra cui la gestione dei casting e una certa definizione di ruoli e personaggi. *BlaxploItalian* scandisce una nuova tappa della progettualità di Kuwornu mirante a un'azione di rimodellamento della nozione di 'cittadinanza' in Italia, non ultima quella inerente al dominio cinema.

Se all'evaporazione della presenza afrodiscendente nel cinema italiano hanno concorso talune pratiche, quale la rimozione dei nomi dai credits (non del tutto scomparsa nemmeno oggi) unitamente all'inclinazione a utilizzare, al di fuori di precise ragioni stilistiche, non professionisti per determinati ruoli come quello dell'immigrato (anche quest'ultima ancora tutt'altro che infrequente), il fuori fuoco in cui la questione è stata immersa all'interno delle linee di indagine disciplinare è annoverabile tra altri fuori campo sintomatici propri delle costruzioni dei saperi. Alle proposte operative concrete che si stanno via via avanzando (tra queste, l'introduzione del *color-blind casting*, adottato in molti paesi), si affianca l'esigenza di una presa in carico degli assestamenti prospettici.

Esther Elisha si inserisce significativamente nell'orizzonte delineato. Nata a Brescia nel 1980, città di residenza della madre di origini lucane, di padre beninese, avvia la sua formazione diplomandosi nel 2002 alla Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Prosegue con esperienze e seminari in Italia e all'estero: dal Piccolo Teatro di Milano, al Nuovo Teatro di Napoli al Black Nexxus di New York, affiancando agli ingaggi teatrali interpretazioni in produzioni cinematografiche e televisive. La figura e la personalità di Elisha offrono sollecitazioni di interesse sia per la varietà dei ruoli interpretati, sia per il profilo e la performance attorica, sia, infine, per il posizionamento consapevole e ben definito rispetto alla questione dell'attorialità black italiana, che evidenzia un approccio sfaccettato capace di interconnettere piano professionale e biografico, individuale e collettivo. Non sorprende pertanto che il nome di Esther Elisha compaia nella po-

sfazione di Igiaba Scego al suo *Adua* (2015) quale esempio di un'attrice contemporanea capace di contrastare un sistema persistentemente ancorato a stereotipi di lunga gittata, promuovendo così le condizioni per destini diversi da quello attraversato dalla protagonista del romanzo.

Punto di svolta della sua carriera cinematografica è *Là-bas. Educazione criminale* di Guido Lombardi (2011). Il film ottiene numerosi riconoscimenti in festival nazionali e internazionali, tra cui, alla 68<sup>a</sup> Biennale di Venezia, il *Leone del Futuro Premio Opera Prima* e il *Premio del pubblico "Kino" della Settima della critica Venezia 2011*. A Elisha, il *Golden Graal* come «astro nascente del cinema italiano» assegnato nel 2011 e, l'anno seguente, il *Premio Giuseppe De Santis - la promessa*, quale attrice-rivelazione dell'ultima stagione cinematografica. Definito «romanzo criminale di un ragazzo dei nostri tempi» (presentazione DVD-Raro Video), *Là-bas* segue la traiettoria di Youssuf, un giovane nigeriano giunto a Castelvoturno, la «più africana delle città europee» secondo la definizione di Roberto Saviano, irretito dalle lusinghe dello zio, intrecciandovi gli eventi della cosiddetta strage degli immigrati del 18 settembre 2008, debitamente ricordata nei titoli di testa.

Elisha interpreta il ruolo di Suad, giovane donna nigeriana avviata alla prostituzione, di cui Youssuf si innamora e che vorrebbe riscattare. La sceneggiatura adotta per la personaggio una logica di intensità che lavora attraverso apparizioni quantitativamente contenute ma dotate di alto impatto drammatico riversabile sia nei confronti della figura di Youssuf che di quella della stessa Suad. A tale principio di 'intensità' corrisponde, nel rapporto tra presenza in scena e condensazione interpretativa, la performance attorica di Elisha, alle prese con una figura in qualche modo 'archetipale' da restituire in un contesto fortemente connotato e su cui infondere una cifra personale.

Guido Lombardi sceglie un punto di narrazione ancorato all'esperienza di Youssuf e condotto prioritariamente all'interno delle realtà degli immigrati, in particolare nigeriani, muovendosi tra una vocazione documentaria e stilemi di genere, con prestiti dal filone blaxploitation. Le incursioni di personaggi italiani riconducono, attraverso una sapiente e incisiva retorica di sottrazione, alle strutture di potere e di sfruttamento esercitate. Malgrado la fortuna critica, il film ha conosciuto una distribuzione circoscritta nelle sale, cui forse non sono estranee le scelte stilistiche in relazione alla composizione e alle aspettative - presunte - dei pubblici di tale circuito.



Fig. 1 Ester Elisha



Fig. 2 Ester Elisha sul set di *Là-bas. Educazione criminale* di Guido Lombardi, 2011



Fig. 3 Ester Elisha interpreta Feven in *Tutto può succedere* di Lucio Pellegrini, 2015

Altri ruoli, come quello di Jasmina nel precedente *Last Minute Marocco* di Francesco Falaschi (2007), realizzato col finanziamento del Ministero per i Beni e le attività Culturali e con la partecipazione di Rai Cinema, o, per altri aspetti, quello di Fatma nel recente *Pizza e datteri* (2015), diretto da Fariborz Kamkari, rientrano in prodotti di genere e sono incorsi nella categorizzazione, negativamente recepita, di stereotipi della commedia di immigrazione. Interpellata al riguardo, Elisha ha assunto una posizione multiprospettica che, da un lato mette in campo la valenza articolata dello stereotipo, in termini narrativi, sociologici e attoriali, dall'altro si confronta pragmaticamente con gli specifici contesti e aspirazioni delle singole progettualità filmiche. Contestualmente, rileva il carattere innovativo in termini narrativi e rappresentativi, oltre all'importanza sul piano personale come attrice e come persona, di Lidia in *Nottetempo* (2014) di Francesco Prisco: «significa molto per me il fatto [che] la co-sceneggiatrice e produttrice Annamaria Morelli [abbia] pensato a me per quel ruolo per cui era prevista una ragazza italiana qualunque. Il fatto che io abbia potuto partecipare a quel progetto, approdare finalmente a un ruolo così, per me è stata una grandissima gioia» (*Conversazione con Ester Elisha, in L'Africa in Italia*).

Le serie televisive aprono un ambito determinante in termini di visibilità, popolarità e impatto sugli immaginari rappresentativi sui quali, per altro, ruotano con il graffio ironico e grottesco che caratterizza il prodotto, gli episodi di *Boris* significativamente titolati *La mia Africa* (stagione 2), in cui Elisha è attestata per Natalie. In *Il ballo delle debuttanti* del popolare *Don Matteo* (ep. 13 stagione 5), Elisha appare a fianco di Irys Peynado (debitamente omaggiata dai caratteri in grande formato dei titoli di testa) nella personaggio di Luna, giovane figlia di Carole e Henry Robertson; quest'ultimo, dallo spiccato accento anglosassone, attesta l'origine 'straniera' della famiglia rispetto all'ambientazione umbra in cui si snoda la serie. Se Luna compare come una giovane donna, non ancora alle prese con le responsabilità dell'età adulta, cui le vicende la inizieranno, con aspirazioni e capricci assimilabili a quelli delle sue coetanee, a innescare l'indagine, che vedrà coinvolta la madre Carole, saranno gli atteggiamenti discriminatori e offensivi della futura vittima di omicidio, in cui si riverbera tutto un portato coloniale e razzista. I modi della rappresentazione tendono tuttavia a disinnescare la valenza socio-culturale della condotta anche attraverso il tratteggio a tutto tondo della figura prevaricante della donna assassinata, marcatamente distanziata dagli altri personaggi.

Accolta come positivo segno di un'inversione di tendenza rispetto agli assetti consolidati dei ruoli è la personaggio di Feven, una violinista di origini eritree, della serie *Tutto può succedere* (2015-), prodotta da Cattleya. Definita il primo adattamento internazionale dell'americana *Parenthood* ideata da Jason Katims per la NBC, la serie annovera nel cast nomi di primo piano nel panorama italiano, trasversali tra cinema e televisione: da Licia Maglietta a Maya Sansa. Tra le principali linee narrative, opportunamente rimarcate dalle strategie promozionali del web, la vicenda amorosa tra Feven e un rampollo della famiglia Ferraro, Carlo (Alessandro Tiberi), da cui la donna ha avuto un figlio, concepito in una fugace notte d'amore (cfr. <http://tvzap.kataweb.it/news/204797/tutto-puo-succedere-2-trionfa-lamore-tra-carlo-e-feven-anticipazioni-puntata-finale/>).

Parimenti rilevante l'attività di remix riscontrabile online che, attraverso prelievi dagli episodi di momenti topici depurati dalle traversie intermedie, elegge le figure di Carlo e Feven e il loro romanzo sentimentale a celebrare l'omaggio di un intramontabile trionfo dell'amore nell'Italia del presente. A voir: <https://www.youtube.com/watch?v=wo11nC-SBfhU> (pubblicato il 21 agosto 2017).

**Bibliografia**

- E. BOND, G. BONSAVER, F. FALOPPA (a cura di), *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Oxford and Bern, Lang, 2015.
- M. COLETTI, 'Benvenute in Italia. Donne migranti e G2 in cerca d'autore', *Quaderni del CSCI*, 8, 2012, pp. 108-113.
- L. DE FRANCESCHI (a cura di), *L'Africa in Italia, per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.
- Id., 'L'attorialità come luogo di lotta. Splendori e miserie del casting etnico', *Quaderni del CSCI*, 8, 2012, pp. 100-107.
- Id., 'Orientalismo di ritorno? Immaginario dominante e politica degli attori nel cinema italiano post-1989', *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 3, marzo 2013.
- Id., #11- '«Tutto può succedere». Another Good Chance', *Cinemafrondiscendente*, <<http://www.cinemafrondiscendente.com/it/--11-tutto-puo-succedere-another-good-chance/>>, 24 dicembre 2015 [accessed 25 settembre 2017].
- G. GIULIANI, C. ROMEO (a cura di), *Il colore della razza*, Firenze, Le Monnier, 2015.
- L. MOULLET, *Politique des auteurs*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.
- A. O'HEALY, '«[Non] è una somala». Deconstructing African Fertility in Italian Film', *The Italianist*, 29, 2009, pp. 175-198.
- G. RUSSO BULLARO (a cura di) *From Terrone to Extracomunitario. New Manifestation of Racism in Contemporary Italian Cinema*, Leicester, Troubadour, 2010.
- I. SCIEGO, 'Che rabbia in prima serata', *Nigrizia*, marzo 2006.
- EAD., 'New Faces of Italy', *La Repubblica XL*, Maggio 2011.
- V. ZAGARRIO, 'Noi e l'altro. Cinema ed immigrazione nel New-New Italian Cinema', *Studi emigrazione. International Journal of Migration Studies*, 169, gennaio-marzo 2008.



SMARGINATURE |

**VAGHE STELLE**

**ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO**

**3. Il cielo in una pagina.**

**Attrici e rotocalchi**



### 3.1. A che prezzo Cinecittà? Maria Denis e le altre

di Meris Nicoletto

«Più stelle che in cielo» recitava un motto pubblicitario della Metro Goldwyn Mayer. Il nuovo divismo a stelle e strisce si aggiorna nella seconda metà degli anni Venti e lungo gli anni Trenta con Garbo, Dietrich, Pickford, Crawford, Davis, Harlow, Colbert, Lombard, Hepburn, Rogers, Shearer: donne spigliate, anticonvenzionali, fatali, incredibilmente affascinanti ed eleganti pronte per essere vendute, come merci, nel mercato dei sogni.

Sono loro ad occupare con voracità non solo gli schermi italiani, ma anche le copertine delle riviste di cinema e dei rotocalchi femminili raccontando come sono divenute dive, come trascorrono la giornata lavorativa e il tempo libero. Dispensano consigli di ogni genere al pubblico che intasa la loro casella postale: dalla moda, alla salute, alla cosmesi. Le *majors* controllano con contratti capestro le loro 'creature' in modo che anche nella vita privata recitino, come afferma Edgar Morin, «una vita da cinema». In Italia, la reazione della politica culturale di regime allo strapotere cinematografico americano, che in media si aggiudica il 70-80% degli incassi, è quella di adattare al modello d'oltreoceano le poche attrici del firmamento nostrano: dai capelli permanentati al trucco, all'abbigliamento, alla postura, ma il risultato è quasi sempre inferiore alle attese. Per un cinema, come quello italiano, alla ricerca di un rilancio e quindi di un suo spazio sul mercato nazionale diviene un *must* la selezione di volti nuovi soprattutto attraverso la preparazione al Centro Sperimentale. La scelta di candidate passa però anche per altri canali: concorsi, incontri casuali, raccomandazioni e così via. Luisella Beghi, Clara Calamai, Elli Pardo, Alida Valli, Andrea Checchi sono solo alcuni degli allievi del Centro destinati ad entrare nel firmamento divistico. Nei primi anni Trenta è il teatro il principale vivaio degli attori cinematografici, come testimoniano Elsa Merlini, Sergio Tofano, Isa Pola, Vittorio De Sica. La campagna di reclutamento per la formazione di uno *stardom* di regime si intensifica negli anni della battaglia per l'autarchia in cui diventa elemento fondante la ricerca di attrici (ed attori) che esprimano l'italianità sia nei tratti somatici sia nelle caratterizzazioni morali, psicologiche e razziali. Inoltre, aspetto molto significativo, si sente l'esigenza che le attrici perseguano uno stile di recitazione italiano, invece di imitare movenze e pose delle dive d'oltreoceano.

#### 1. Maria Denis: la fidanzatina d'Italia

È il 1933: Maria Denis è un'adolescente di 17 anni appartenente alla media borghesia romana quando il regista Pietro Francisci la incontra a Villa Borghese, mentre sta passeggiando con la madre. Le viene proposta una parte in un cortometraggio che viene accolto dalla critica con dichiarazioni non del tutto positive. Di qui la scelta della giovanissima, non particolarmente attratta dalla settima arte, come racconta nella sua autobiografia, di mettersi ancora in gioco. Denis non ha alle spalle la frequenza al CSC e pertanto decide di prendere lezioni di recitazione, come facevano anche molte altre sue colleghe. Ottiene partecine in altri film (*L'impiegata di papà*, *Treno popolare*) [fig. 1]. Il vero debutto avviene con il film collegiale *Seconda B*, diretto da Alessandrini (1934), in cui recita la parte dell'alunna discola e civettuola. Il suo musetto, tra l'impertinente, il malizioso e l'angelico

**[fig.2]**, con cui fa perdere la testa al suo professore di Scienze, comincia a comparire sulle riviste di settore. *Cineromanzo* le dedica la copertina a piena pagina il 28 aprile 1934 pubblicando il romanzo cinematografico *L'impiegata di papà*. Il volto rivela alcune caratteristiche che faranno di Denis una delle più famose e amate attrici del Ventennio: simpatia, naturalezza, grazia, dolcezza. Inoltre possiede occhi bruni, capelli lunghi ricci, corvini (molto spesso raccolti) che le incorniciano un volto dalle linee delicate, ma florido. Quando Isa Miranda ha già varcato i confini nazionali per il debutto americano, Denis condivide, anche se non in maniera paritaria, lo schermo con Elisa Cegani nella *sophisticated comedy* *Contessa di Parma* di Blasetti (1937). È una *mannequin* ed indossa, assieme alla protagonista, abiti eleganti e raffinati **[fig. 3]** della migliore sartoria italiana. In questo film, che esalta il *made in Italy*, Denis riesce, nonostante la presenza di Cegani, amante di Blasetti, a mettersi in evidenza grazie ad un personaggio minore, dotato però di una certa personalità e freschezza che si scontra con la recitazione affettata e legnosa della collega, alla quale ovviamente la critica riserva la maggior parte degli elogi. Acquista un maggiore spazio performativo in *Napoli d'altri tempi* di Righelli (1938) e in *Partire* di Palermi (1938), dove interpreta un personaggio femminile dalla lingua pungente ma allo stesso tempo tenero e dolce. In questi ruoli Denis è favorita dal suo particolare musetto che sa esprimere sia il carattere ingenuo della fanciulla sia il risentimento geloso della donna. Ma sono parti sempre modeste perché costruite attorno al divo del periodo, Vittorio De Sica, *star vehicle* di numerosi film girati con l'attrice romana.

Dopo l'uscita e il successo di *Contessa di Parma*, la rivista *Film* il 20 agosto 1938, all'interno della rubrica di moda curata da Vera, pubblica tre fotografie: Bette Davis in pigiama da spiaggia a righe e Rosemary Lane mentre dorme sdraiata in costume da bagno. Denis è a Viareggio, invece, in un abito elegante da sole in tessuto stampato e sandali Superga in tela bianca, come recita la didascalia. È evidente che la giovane star promuove la moda littoria e il *made in Italy*: l'attrice indossa infatti un abito stampato di Lunesil sempre sulla rivista *Film* (3 settembre 1938). L'attenzione della critica rimane sempre alta: *Cinema*, il 15 luglio 1938, le dedica la rubrica *Galleria* a firma di Puck (Massimo Mida Puccini); il critico coglie nella giovane diva la fedeltà a se stessa che consiste nell'essersi identificata con un «tipo», «una vivente figura». È lei la donna italiana: graziosa, desiderabile, autentica soprattutto grazie al suo aspetto fisico dai colori mediterranei. Il regime, che non ama la donna in crisi, magra e masco-



Fig. 1 Maria Denis

Fig. 2 Maria Denis in un fotogramma di *Seconda B* di Goffredo Alessandrini, 1934Fig. 3 Maria Denis in un fotogramma di *La contessa di Parma* di Alessandro Blasetti, 1937



lina, apprezza il *cliché* della donna di «raffaellesca rotondità» e la metafora del «frutto sodo e gustoso», così Anassimandro descrive l'attrice in *Film* (22 ottobre 1938). La popolarità di Denis è alle stelle: si dice che riceva dai fan addirittura più missive di tutte le sue colleghe. A sentire Alberto Simeoni, che le dedica quasi una pagina intera su *Film*, nel febbraio 1938, la diva riceve tra le 15 e le 20 lettere al giorno da ammiratori innamorati ai quali cerca di rispondere personalmente. Fino al biennio '37-'38 Denis, tuttavia, a cinque anni dall'esordio, è impegnata perlopiù in commedie leggere nelle quali non ha un ruolo da protagonista. Il genere brillante, che domina gli schermi, sembra invece appannaggio di altre sue colleghe, da Valli a Silvi. L'11 giugno 1938 sempre *Film* dedica alla diva una carrellata di fotografie che ripercorrono la storia della sua vita dall'infanzia al successo cinematografico. Ne *Le due madri* di Palermi (1939) la ragazzina paffutella e tutta pepe di *Seconda B* si è fatta ormai donna: la macchina da presa inquadra un corpo effettivamente più sottile ed un piglio recitativo maggiormente sicuro. È tuttavia sempre De Sica a catalizzare l'attenzione del film assieme alle due figure materne. La parte riservata alla giovane innamorata è secondaria ma mette in rilievo la semplicità e la naturalezza di un'attrice costretta (e lo si vede dai tentativi, a volte esagerati, di farsi notare) a parti di contorno, mai incisive. La commedia brillante con una parte da prima attrice giunge nel 1940. In *Pazza di gioia* di Carlo Ludovico Bragaglia, però, il baricentro della trama è spostato, ancora una volta, sulla *performance* di De Sica e sulle gag comiche degli altri due partner maschili: Stoppa e Melnati. La commedia degli equivoci si rivela l'ennesima variante della fiaba di Cenerentola, con un'eroina piuttosto defilata, rispetto alle coeve prove recitative di Valli, già con ruoli da protagonista ancor prima dei vent'anni (*Assenza ingiustificata*, *Piccolo mondo antico*).

Dal 1940, in pieno clima autarchico, la diva inanella una serie di successi strepitosi, anche perché assume ai ruoli di protagonista o co-protagonista. Ben tre film (*Addio giovinezza!*, *Sissignora* e *L'amore canta*) portano la firma di Poggioli, il regista al quale Denis attribuisce il merito di saper far vibrare negli attori anche le corde più nascoste. Dorina, la sartina torinese protagonista dell'opera di successo di Camasio-Oxilia, appare, alla carta stampata, calda, umana, vibrante, graziosa. Anche *Sissignora* (1941) raccoglie giudizi favorevoli: Milca, in *Film*, il 18 ottobre 1941, informa il pubblico che si sta girando *Sissignora* ed elogia Denis con queste parole: «Ci eravamo abituati a vederla sempre soave e gentile come una farfallina. Ma "*Addio giovinezza!*" l'ha collocata tra le migliori, più sensitive attrici d'Europa». Irene Brin, in *Cine-Illustrato* del 19 aprile 1942, si complimenta con Poggioli che è riuscito a far scaturire dal visetto «tondo e fresco» dell'attrice emozioni molto semplici [fig.4]. Adriano Baracco, in *Film* del 19 maggio 1942, delineando l'ennesima breve biografia di Denis, esulta per la celebrità raggiunta dalla giovane che conserva ancora «l'aria sbarazzina», «il nasetto petulante» di un tempo, oltre che un modo di fare da adolescente. Appare chiaro da questi tre ultimi giudizi che Denis incarna una tipologia attoriale ben precisa di donna-bambina, ossia una donna che conserva non solo i tratti somatici della puerizia (farfallina, visetto, nasetto) ma anche la psicologia e la morale: ingenuità, semplicità, amabilità, onestà, bontà di cuore. In sostanza torniamo al *cliché*, già in voga nelle canzoni, della donna-bambina che si sacrifica per la famiglia (Cristina, la protagonista



Fig. 4 Maria Denis in un fotogramma di *Addio giovinezza!* di Ferdinando Maria Poggioli, 1940



di *Sissignora*, è una madre vicaria). Mentre altre dive di regime hanno la possibilità di allargare il ventaglio delle loro doti espressive (compresa Valli), Denis rimane imprigionata nello stereotipo della donna-bambina, ben presente anche nel personaggio di Anna in *Nessuno torna indietro* di Blasetti (1942-43). Forse soltanto Giuseppe De Santis (*Cinema*, 25 marzo 1942) riesce a vedere oltre quel volto sorridente con gli occhi scuri vagamente a mandorla e oltre quel carattere remissivo, tant'è vero che auspica per Denis «una interpretazione di respiro più largo e più vero, lontana dal suo genere». Certo l'attrice romana avrebbe preferito scrollarsi di dosso l'etichetta della ragazza onesta, ingenua e dolce per ottenere ruoli di donna forte e determinata. Questa grande occasione non si presentò più. Il 5 aprile 1946 venne arrestata per collaborazionismo. Condotta nella questura di San Vitale a Roma, rimase in carcere per 18 giorni. Verrà assolta ma per tutta la vita cercherà di dimostrare la veridicità delle sue affermazioni. Nemmeno il corto *Le sue prigioni*, girato nel 1946, nel quale racconta con tono ironico un episodio della sua carcerazione, le consentirà di ritornare ad essere la «ragazza acqua e sapone» di un tempo. Sicuramente agli occhi dei suoi ammiratori è rimasta la fanciulla che guarda al male del mondo con stupore, proprio come una bambina.

#### *Bibliografia*

M. COMAND, S. GUNDLE (a cura di), 'Speciale Alida Valli', *Bianco & Nero*, 586, settembre-dicembre 2016.

M. DENIS, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini & Castoldi.

S. GUNDLE, *Mussolini's Dream Factory. Stardom in Fascist Italy*, New York, Berghahn Books, 2013.

S. MASI, E. LANCIA, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994.

E. MORIN, *Le Star*, Milano, Edizioni Olivares, 1995.

F. SAVIO, 'Intervista a Maria Denis', in *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. II (DEG-MOR), Roma, Bulzoni, 1979, pp. 459-469.



### 3.2. È nata una stella.

#### *La funzione di scouting delle riviste anni Trenta: il caso Stelle*

di Angela Bianca Saponari

Come è noto, gli anni Trenta sono stati decisivi nello sviluppo della pubblicistica cinematografica. La crescente popolarità dell'industria dello spettacolo ha favorito un processo di specializzazione delle testate che hanno scelto la propria formula e il proprio pubblico per imporsi sul mercato. La produzione dei rotocalchi di questo decennio d'oro è già stata mappata, evidenziando come la stampa popolare solo raramente si sia occupata di temi al di fuori della cronaca e del divismo.

*Cinema Illustrato*, *Cine Mio* e *Stelle* sono i rotocalchi divistici caratterizzati dalle firme più prestigiose e da una particolare ricchezza e varietà di contenuti. Qui il divismo dominante si configura «non soltanto come stimolo alle curiosità epidermiche degli spettatori dei drammi hollywoodiani, ma anche come incentivo per il lettore ad avviarsi sulla strada di un maggiore approfondimento del cinema nei suoi molteplici aspetti» (De Berti 2000, p. 34). Conducendo un'analisi delle rubriche, emerge anche una certa insistenza sulla promozione di giovani volti per il cinema: quasi una vocazione delle riviste a farsi trampolino di lancio verso l'universo filmico per aspiranti stelline con o senza formazione. Decodificare e storicizzare questa funzione di *scouting* delle riviste ci sembra interessante per comprendere come il fenomeno del divismo si sia diffuso in Italia anche in relazione al contesto storico culturale dell'epoca fascista: esibendo il seducente mondo di Hollywood, in evidente contrasto con le imposizioni del regime che provava a definire il modello femminile chiudendolo nelle mura domestiche, le riviste chiedevano alle donne di uscire allo scoperto, di provare ad inseguire modelli diversi ed esotici, di mettersi alla prova secondo categorie lontane da quelle imposte, ovvero la bellezza e la spregiudicatezza.

Il settimanale *Stelle*, pubblicato dall'Editrice Gloriosa dal 1933 al 1938 e diretto da Luciana Peverelli (Rondello 2011, p. 11), è in questo senso un prezioso serbatoio di informazioni utili alla ricostruzione di un immaginario simbolico che si è sedimentato nel tempo e ha favorito la progressiva trasformazione della identità privata in immagine pubblica. *Stelle* si presenta con una cornice tipografica molto semplice: su ogni copertina si staglia una stella, all'interno della quale 'scintilla' il ritratto fotografico di una diva dello schermo [fig. 1]. La sua ispirazione sembra essere il fan magazine americano e, in effetti, la testata dedica molto spazio a Hollywood, nonostante dal 1934 si faccia costantemente riferimento alle norme, in materia di stampa, inviate dalla Autorità per la cinematografia, affinché si punti all'esaltazione della cultura nazionale. Sono molte le strategie narrative che chiamano in causa i lettori, soprattutto di sesso femminile, per renderli protagonisti: articoli, concorsi a premio, *réclame* pubblicitarie, lettere alla redazione. La rivista, sin dai primi numeri, si propone di scoprire talenti e assume una funzione culturale che manifesta una ricaduta sociale molto forte. Non solo. Spesso si invitano i nuovi volti scoperti dalla rivista a 'offerirsi' al pubblico che vuole sapere tutto di loro, esattamente come accade per le star di Hollywood. Dalla Mecca del cinema giungono costantemente notizie relative alla vita privata delle dive e si tende a escludere, nell'ottica della valorizzazione delle risorse nazionali di cui si diceva, una disparità di trattamento editoriale tra star americane e nostrane, pur essendo evidente che «se non ci fossero le nutrite cronache hollywoodiane e le bellissime fotografie che in gran copia pervengono dagli Stati Uniti, sarebbe ben difficile riempire di materiale vario e divertente le sedici pagine di un settimanale» (Alexy 1934,



p. 12) [fig. 2]. Se intrinsecamente si esalta l'efficacia del sistema industriale hollywoodiano per la capacità di affascinare le lettrici italiane attraverso il glamour delle immagini fotografiche, è altresì chiara l'inclinazione del rotocalco cinematografico italiano degli anni Trenta a emulare i prodotti americani, non soltanto assimilando le star italiane al modello di quelle internazionali, ma assumendo la funzione di mediazione tra pubblico e sistema produttivo. Da un lato le pagine della rivista sono ricche di articoli che 'istruiscono' le lettrici al portamento, al trucco, allo stile e alla moda attraverso le icone più note del cinema d'oltreoceano; d'altra parte attivano dei veri e propri processi di reclutamento, offrendosi quale strumento di promozione.

Le pratiche di lancio delle nuove stelle nel firmamento cinematografico italiano si possono distinguere tra quelle caratterizzate da un latente incentivo ad avvicinarsi allo *star system* e quelle che esplicitamente offrono opportunità alle lettrici interessate.

Nel primo caso possiamo far rientrare tutte le strategie affabulatorie prodotte dalla redazione che, con intelligenza e ironia, nel mettere in evidenza aspetti positivi e negativi della notorietà, implicitamente la esalta. Sono pubblicate, spesso, dichiarazioni di attrici alle prime armi che si interrogano sulla durevolezza del successo. Ad esempio, Barbara Monis racconta il suo esordio al cinema nel film *Vecchia guardia* di Blasetti (1934) mostrandosi turbata per l'incertezza del futuro e rivelando di non voler parlare delle sue speranze perché sono molte e non ce la farebbe a contarle. Le testimonianze delle dive già note al grande pubblico veicolano più direttamente un messaggio ottimistico [fig. 3]. La stessa speranza è alimentata nei *Profili* delle attrici emergenti che Luciana Peverelli pubblica in una rubrica corredata da splendide foto. Di Bruna Dragoni, già nota nel mondo del teatro d'opera ma appena reclutata per il film *Casta Diva* di Carmine Gallone (1935), dice che si potrà «contare fra le nostre stelle italiane, una nuova, italianissima, alla quale non manca nessun *atout* per cominciare una fulgida carriera» (Peverelli 1935, n.20, p. 3). Peverelli dunque dà il suo sigillo di approvazione, esattamente come aveva già fatto con Maria Arcione, elogiandone l'entusiasmo sincero e la pazienza, o con Isa Miranda e Nelly Corradi, quando aveva auspicato per parentorietà: «noi siamo certi che nei nuovi film, due fra le attrici più simpatiche realizzeranno le nostre e le loro speranze» (Peverelli 1935, n. 19, p. 5).

Il modello a cui guardare è, come si è detto, Hollywo-



Fig. 1 Copertine di *Stelle*



Fig. 2 Sotto l'articolo *La scuola delle dive*, la rubrica *Lettere spregiudicate*



Fig. 3 Articoli di lancio di attrici alle prime armi



Fig. 4 La rubrica *Stelle filanti*

od, «un immenso laboratorio degno di Cagliostro» (Anon 1935, p. 12) che è chimera di notorietà anche per il pubblico di appassionate lettrici. Un altro dei ponti tra la notorietà e la massa è l'insero pubblicitario. Tra le pagine del rotocalco appaiono molte *réclame* di cosmetici e prodotti di bellezza cui fanno da testimonial attrici italiane. In tutti i numeri di *Stelle* è presente l'insero promozionale della crema Diadermina, che potrebbe essere considerata il corrispettivo della saponetta Lux nei fan magazine americani, e i cui benefici vengono ostentati da Isa Pola, Dria Pola, Mimi Aylmer e da tante altre dive italiane.

Le giovani lettrici trovano nei modelli di donna italiana e straniera di successo un obiettivo cui puntare, se si possiede bellezza e soprattutto fotogenia. La tendenza a consigliare il miglior modo di apparire e il percorso da intraprendere per una carriera da star si sublima nel racconto che Carlo Veneziani fa, quasi ogni settimana, di una giovane aspirante attrice, «l'auricrinita signorina Suzy», nella rubrica *Stelle filanti* (Veneziani 1934, p. 2). Di lei, che simbolicamente incarna il sogno di tutte, con tono ironico racconta i tentativi spesso vani di affermarsi, la brama e le illusioni, le ansie ma anche la straordinaria bellezza e le doti di seduzione. Attraverso la rubrica, implicitamente, le lettrici possono immedesimarsi in lei [fig. 4].

A questa funzione incentivante si affianca quella più diretta di reclutamento e segnalazione, da parte di cronisti e inviati, di nuovi volti per il cinema [fig. 5]. Nel 1934, la rivista indice un concorso di fotogenia per aspiranti attori (e soprattutto attrici, come più volte si ricorda) che mette in premio l'opportunità di partecipare a dei provini. Nell'ottobre di quell'anno il redattore Tigram riferisce dell'esito di un provino che i vincitori del concorso di fotogenia di *Stelle* hanno sostenuto per il film annunciato con il titolo *Luce nel fango* [fig. 6]. Per loro l'avventura si è conclusa con un nulla di fatto, tuttavia nella stessa pagina del rotocalco, per non spegnere sogni e ambizioni, sono pubblicate a corredo dell'articolo fotografie di provini hollywoodiani della Fox, della Universal e della MGM che mostrano i volti sorridenti di giovani bellissime ragazze. Nello stesso numero della rivista, inoltre, Tigram risponde alle lettrici del concorso di fotogenia invitandole a spedire alla redazione fotografie senza ritocco e, a una di loro, Angelina Olivieri, ricorda che «dal giorno in cui si nasce a quello in cui si chiudono gli occhi, si può essere attrice cinematografica: tutto sta ad avere le doti necessarie per diventarlo. Mandaci una tua fotografia!» (Tigram 1934, p. 15) [fig. 7].



Fig. 5 Segnalazioni di nuovi potenziali volti per il cinema



Fig. 6 Cronaca del provino dei vincitori del "Concorso di fotogenia"



Fig. 7 Concorso di fotogenia



Tra le attrici cinedilettanti che maggiormente si sono distinte per le doti di fotogenia è emersa, ad esempio, Thea Daris (Thea d'Aristene) che, proprio per essere stata segnalata dalla rivista, ha potuto essere lanciata nel firmamento delle nuove stelle dal Cine Club di Udine. Daris, comparsa nel film amatoriale in 16 mm *Giornate di sole* (1934), ha continuato ad essere guidata, all'inizio della carriera e fino all'esordio ufficiale del 1937 sul grande schermo, dai consigli dei redattori di *Stelle* [fig. 8].

Il concorso di fotogenia non è prerogativa di questa rivista. Nel 1931, per esempio, *Cinema Illustrazione* aveva indetto un 'Concorso delle espressioni' che invitava a inviare fotografie in posa da pubblicare sulla rivista per assecondare, per una settimana almeno, il desiderio di notorietà.

La competizione aperta è antesignana dei concorsi di bellezza che prenderanno sempre più piede negli anni a venire. Non dimentichiamo che è del 1939 il concorso *5000 mila lire per un sorriso* (che sarà poi *Miss Italia*), nato proprio da un concorso di fotogenia ideato dal celebre pubblicitario Dino Villani e da Cesare Zavattini per promuovere un dentifricio della azienda Erba e lanciato dai settimanali *Grazia*, *Il Milione* e *Il Tempo*, che pubblicavano, poi, le foto delle ragazze. Attraverso queste pratiche passa, apparentemente inosservato al fascismo, un desiderio di ribalta e affermazione nel mondo dello spettacolo che non solo contraddice il modello domestico di donna conforme alle aspettative del regime, ma misura l'emancipazione della star italiana per mezzo di coordinate tutt'altro che nazionali. Attraverso il concorso la lettrice si sente partecipe del mondo cinematografico, perché il sogno, pur brillando lontano, tuttavia si fa vicino per la sola scelta di parteciparvi. È probabilmente per questa ragione che la direttrice di *Stelle*, a partire dal marzo 1935, introduce una nuova rubrica dal titolo *Scrivete a Luciana* in cui risponde alle generiche curiosità delle lettrici, ma soprattutto continua a dare consigli a chi ambisce a farsi strada nel mondo del cinema.

L'analisi di queste specifiche rubriche delle riviste popolari consente di scrutare l'orizzonte del desiderio e le aspettative delle lettrici che hanno contribuito, in vario modo, a costruire e tramandare un immaginario cinematografico giunto sino a noi. Gli anni fra le due guerre, pur segnati dalla volontà istituzionale di diffondere contenuti moralmente edificanti, incasellando le donne entro il rigido ruolo di angelo del focolare e madre esemplare, sono stati permeati da questa onda di influenza che, tramite modelli hollywoodiani e mezzi di informazione di massa, ha stimolato quel meccanismo desiderante che attraversando provini e concorsi di bellezza troviamo amplificato nelle contemporanee forme di iper-esposizione. La funzione sociale dei rotocalchi, in anticipo sul sostegno al divismo che eserciteranno il cinema e gli altri sistemi di promozione, fino all'auto-oggettificazione femminile generata dai social media, non si è solo risolta nel processo di umanizzazione delle dive: assecondando la morbosità del pubblico, compiacendo la curiosità di chi trova consolazione nel vedere le star condannate allo stesso destino della gente comune, normalizzando il divismo per renderlo accessibile a chi anela quelle altitudini, le riviste hanno contribuito ad alimentare il sogno.

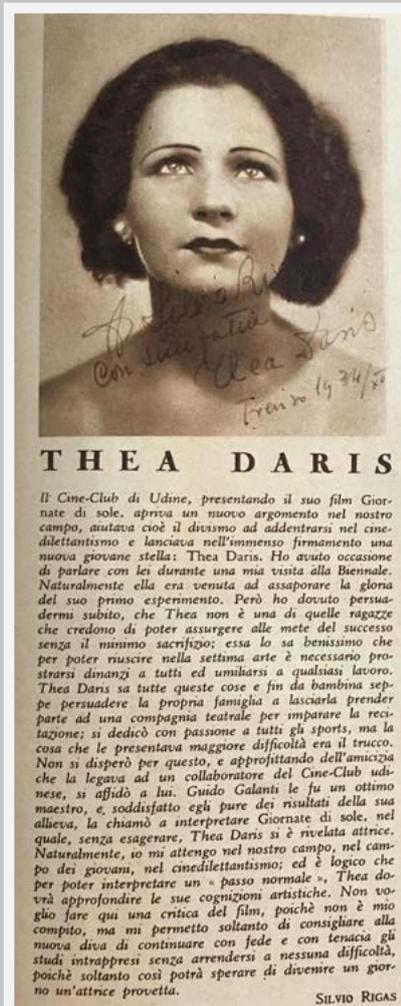


Fig. 8 Thea Daris, lanciata nel firmamento cinematografico da *Stelle*

**Bibliografia**

- ALEXY, 'Lettere spregiudicate. Alexy a Isa Pola', *Stelle*, 47, 24 novembre 1934, p. 12.
- ANONIMO, *Due reclute. Io, nuova recluta per il film "Vecchia guardia"*, *Stelle*, n. 52, 29 dicembre 1934, p. 7.
- ANONIMO, 'Come si crea una stella', *Stelle*, 21, 25 maggio 1935, p. 12.
- L. CARDONE, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hotel e il cinema*, Pisa, ETS, 2004.
- A. GIGLIO MARCHETTI, L. FINOCCHI (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- M. LIVOLSI, 'Lettura e altri consumi culturali negli anni '20-'40', in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno, 19-20-21 febbraio 1981, Fondazione Alberto e Arnaldo Mondadori, Milano, 1983.
- E. MORIN, *Le Star*, trad. it. di T. Guiducci, Milano, Edizioni Olivares, 1995.
- E. MORREALE (a cura di), *Lo schermo di carta. Storia e storie di cineromanzi*, Milano, Il Castoro, 2007.
- R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- L. PEVERELLI, 'Profilo di Bruna Dragoni', *Stelle*, 20, 18 maggio 1935, p. 3.
- L. PEVERELLI, 'Profilo di Maria Arcione', *Stelle*, 9, 2 marzo 1935, p. 13.
- L. PEVERELLI, 'Stelline italiane', *Stelle*, 19, 11 maggio 1935, p. 7.
- N. RONDELLO, 'La scrittura di Luciana Peverelli tra cinema e mélo', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Atti del Convegno di Studi Università di Sassari, 22-23 settembre 2011, Iacobelli Editore, 2011.
- TIGRAM, 'Concorso di fotogenia', *Stelle*, 40, 6 ottobre 1934, p. 15.
- C. VENEZIANI, 'Stelle filanti. Suzy', i divi e i sogni, *Stelle*, 47, 24 novembre 1934, p. 2.



## «Le donne in copertina “vanno”»: Cinema nuovo e le attrici italiane (1952-1958)

di Elisa Mandelli e Valentina Re

### 1. Le copertine: vexata quaestio!

«Rimane però il fatto che le donne in copertina “vanno” assai meglio di qualsiasi altro soggetto». Così, sul finire del 1953, il *Nostromo*, nella rubrica di *Cinema nuovo* (n. 20) dedicata ai ‘Colloqui con i lettori’, risponde a Giuseppe Sibilla di Melfi. Non ci è dato, ad oggi, sapere con esattezza quali fossero i rilievi specifici e le rimostranze del sig. Sibilla sulla predominanza assoluta (l’unica eccezione realmente significativa è Chaplin nel primo numero) di volti e corpi femminili sulle copertine di *Cinema nuovo*. Abbiamo però accesso alle ragioni di politica editoriale e strategia di mercato che vengono addotte a giustificazione della scelta: appunto, le donne in copertine funzionano, dominano nella quasi totalità della stampa illustrata, e non sembra – aggiunge il *Nostromo* – «che accontentare il pubblico in questa materia [...] sia poi un grande sacrificio», o che «il carattere della rivista» possa esserne «alterato» [fig. 1].

Il disappunto del sig. Sibilla non è destinato a restare un caso isolato. Nell’aprile del 1954 (n. 34) è la volta di Mario Lo Surdo, da Milano, a cui il *Nostromo* risponde: «Le foto che pubblichiamo sono scelte eminentemente con un criterio che selezioni il valore della recitazione degli attori e non le loro doti fisiche o quelle del loro abbigliamento». In questo caso non sono le ragioni del mercato a essere invocate, ma più stringenti politiche editoriali e anzi, più ampiamente, culturali, che subordinerebbero (come vedremo, il condizionale è d’obbligo) la scelta delle fotografie alla valorizzazione del talento e della tecnica recitativa.

Qualche mese dopo, nei numeri 48 e 49 (dicembre 54), fotografie e copertine tornano a impegnare il *Nostromo*. Nel numero 48 [fig. 2] è una lettrice di Milano, Vinny Zuccaro, a confidare le proprie perplessità. «Perché stampate solo fotografie di attrici, e non per esempio di attori, oppure scene di film?» – si domanda legittimamente Vinny. «Tu forse mi obietterai che lo fate per attirare l’attenzione del lettore; ma sei sicuro, caro *Nostromo*, che basti la foto di Ava Gardner stampata sulla copertina a conquistare il lettore? Non credi che sia il contenuto del giornale a fare in modo che esso ottenga successo; o meglio la qualità del contenuto?». La risposta del *Nostromo* (come sarà anche sul numero successivo) è ambivalente:

Certo che lo credo – e credo che per conquistare il buon lettore conti più il contenuto della copertina. Ma le copertine che possono sembrare frivole non lo sono poi tanto: esse vengono scelte comunque sempre con un criterio di critica sul piano del costume; tale scelta viene del resto chiarita dalla didascalia. E poi, Vinny, le belle donne ci piacciono. E come!

Le argomentazioni del *Nostromo*, dunque, si orientano su una strada ancora diversa: non (esclusivamente) quella dei vincoli del mercato, non quella della valorizzazione delle abilità recitative, ma quella (di non semplice definizione) della critica del costume, che



tuttavia non impedisce il riferimento conclusivo, tra l'ammiccante, il divertito e il compiaciuto, a un criterio di apprezzamento redazionale che prescinde da altre più pragmatiche e impegnate motivazioni.

Arriviamo così al 1955. Come osserva lo stesso Nostromo sul numero 50, le copertine sono ormai diventate una «vexata quaestio» – ma la risposta che viene fornita a Giuseppe Savioli di Mantova merita di essere interamente riportata:

«Dinanzi alle *panoramiche* della Pampanini» e di altre attrici – scrivi – «rimango non scandalizzato, ma perplesso: non so spiegarmi il criterio di scelta adottato dai compilatori, o meglio, dubito che siano state scelte al solo scopo di aumentare la tiratura della rivista». Invece ti sbagli: come ho già spiegato ad altri lettori, non c'è alcuno sottinteso interessato nella scelta di certe immagini muliebri. Le *panoramiche* della Pampanini? Ma sono una sua caratteristica! E Marilyn Monroe, allora? Sono le “dive” del nostro tempo; e *Cinema nuovo* non può inventarne altre.

Il passaggio complica ulteriormente la posizione della redazione: che non nega le necessità del mercato ma invoca, seppur confusamente, qualcosa che ha di nuovo a che fare di certo con il costume ma forse meno con la *critica del costume*, se le *panoramiche* vengono presentate come una caratteristica *intrinseca* della diva Pampanini [figg. 3-4].

I brani che abbiamo commentato derivano da un lavoro di spoglio, ancora parziale, della rivista *Cinema nuovo*, che si è concentrato sul periodo compreso tra la fine del 1952 e il 1958, fino, cioè, al cambio di periodicità della rivista. La ‘questione delle copertine’ non è certo inedita e, anzi, è già stata evidenziata da Cristina Bragaglia (1978, p. 89) e Giorgio De Vincenti, proprio in relazione al passaggio alla cadenza bimestrale. De Vincenti (1979, pp. 270-271), in particolare, individua «una curiosa e tutto sommato felice antinomia della rivista»:

Al “progetto culturale” che ne costituiva l'asse portante e ne qualificava il tono intenzionalmente alto, corrisponde una veste tipografica quasi rotocalchistica, che fa abbondante uso di immagini fotografiche, molte delle quali – in particolare le copertine – andrebbero studiate come esplicito contributo a una storia dell'“erotismo cinematografico”.

Le critiche dei lettori e le relative argomentazioni della redazione consentono di gettare nuova luce sulla «felice antinomia» individuata da De Vincenti, e di articolarla maggiormente, collocandola almeno, ci sembra, su tre livelli distinti ma interrelati. In primo luogo abbiamo



Fig.1 Il rilievo della stampa illustrata in relazione alla questione femminile nelle prime sequenze di *Roma ore 11* Giuseppe De Santis, 1952



Fig. 2 La copertina del n. 48, dicembre 1954. Nella didascalia si afferma che «il pubblico è saturo delle gambe, degli ancheggiamenti, degli amori-matrimoni-divorzi, degli interventi chirurgici sugli organi “femminili” della Monroe».

un'ambivalenza interna alla rivista, che scaturisce dal rapporto tra il discorso di ordine storico-critico e teorico, «alto», specialistico e di costante impegno, e il discorso che le immagini autonomamente sviluppano, che va spesso al di là della funzione (paratestuale) di servizio, e anzi si pone talvolta in una relazione apertamente problematica. Tale ambivalenza va tuttavia contestualizzata nella più ampia contraddizione che attraversa i discorsi e la stampa (pensiamo a *Vie nuove* e *Noi donne*) di area comunista nel secondo dopoguerra, che si appropriano delle figure e dei linguaggi della cultura d'evazione per ampliare e consolidare il proprio radicamento popolare (Cardone 2009; Gundle 2009). Infine, tale antinomia è riconducibile alla più profonda problematicità dello statuto della donna negli anni della ripresa economica e delle spinte verso la commercializzazione della bellezza femminile. Alle istanze di emancipazione e alla indiscutibile centralità del volto e del corpo femminile nella cultura visiva dell'epoca si accompagna, cioè, una tensione permanente tra le due posizioni che la donna è invitata ad assumere, quella di *oggetto* e quella di *soggetto*: tensione che, all'interno dell'ordine patriarcale soggiacente, fatica a risolversi in favore della seconda posizione. Con questa consapevolezza, dunque, si può rileggere l'invito di De Vincenti a considerare il contributo di *Cinema nuovo* a una «storia dell'erotismo cinematografico», e collocare l'analisi del rapporto tra discorso critico e discorso delle immagini sulla rivista all'interno dello studio del ruolo del cinema nei più ampi processi di negoziazione culturale intorno alla questione sessuale.

## 2. «Elogio della donna vestita»? Le attrici tra parola e immagine

Le ambivalenze delineate si articolano in modo privilegiato in relazione al discorso sulle attrici italiane. Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Pampanini, Lucia Bosé, e tante altre miss approdate al cinema per la loro bellezza («antitesi economica», come ha scritto Francesco Pitassio, all'interprete preso dalla strada del neorealismo [2007, p. 153]) e rapidamente diventate più o meno famose, si trovano al centro di una costruzione discorsiva profondamente critica nei confronti dell'esibizione di un corpo di cui si coglie tutta la sua vistosità, la procacità, la «maggiorazione fisica».

Lo «scandalo delle curve» si apre con una dichiarazione di Vittorio De Sica, per cui «le bellezze italiane sono

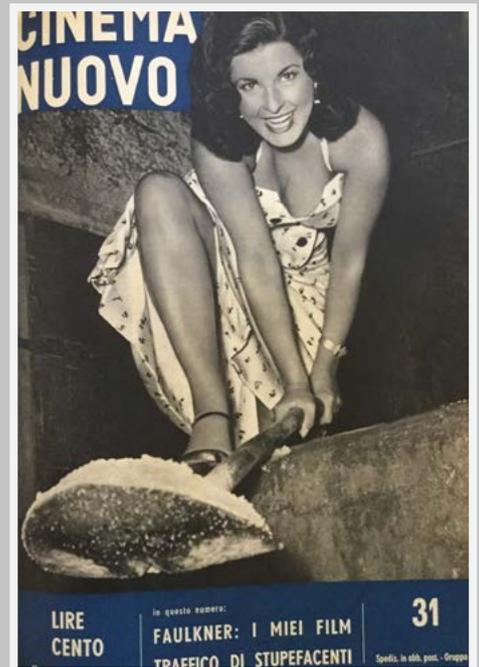


Fig. 3. Silvana Pampanini sulla copertina del n. 31, marzo 1954



Fig. 4 Una foto di Silvana Pampanini nella sezione 'Notizie' di *Cinema nuovo*, 18, settembre 1953



Fig. 5 Vignetta umoristica su *Cinema nuovo*, 10, maggio 1953



tutte curve: Lollobrigida, Mangano, Pampanini. Le loro capacità artistiche non possono davvero competere con i loro pregi fisici». La redazione di *Cinema nuovo*, pienamente concorde, rincara la dose: tranne poche eccezioni (tra cui è sempre annoverata Anna Magnani) le attrici italiane sono «più belle che brave», «non sanno parlare, non sanno muoversi» (n. 6, marzo 1953), insomma «fanno il cinema guardandosi allo specchio», come recita un titolo sul numero successivo (Michele Gandin, n. 7, marzo 1953).

Tale argomentazione percorre in modo pervasivo le pagine della rivista, a delineare un fitto tessuto discorsivo in cui bellezza fisica e doti attoriali sembrano essere non solo due dimensioni distinte, ma anche, almeno in alcuni commenti, inversamente proporzionali, se non vicendevolmente esclusive. Come se l'avvenenza fisica fosse di per sé un elemento che esclude il talento, e la possibilità di coltivarlo, per almeno due ragioni strettamente connesse: da un lato perché le attrici dopo i primi successi si montano la testa, compromettendo quelle poche doti che eventualmente possiedono, dall'altro perché i produttori sono interessati a sfruttarne solo la bellezza, senza dare loro la possibilità di crescere professionalmente. Questa posizione si traduce in una ferma condanna per tutti quei film che mettono in primo piano «gambe e seni vistosi» ed «esibizioni di 'décolletés'», facendo dei «particolari anatomici» delle dive il loro unico punto di forza [fig. 5], con una posizione comune, non senza contraddizioni, alla stampa generalista dell'epoca, come ha mostrato Anna Giraldeci (2013).

Sandro Bellassai ha individuato, nell'ideologia comunista degli anni Cinquanta (nel cui solco *Cinema nuovo* si iscrive a pieno titolo) un discorso sessuofobico e moralistico che va in due sensi, per certi versi opposti: una critica al messaggio sessista veicolato da rappresentazioni come quelle dei "seni e fianchi" sugli albi a fumetti, e un'espressione di puritanesimo con intenti censori (2000, pp. 120-121). Un'ambivalenza tutt'altro che estranea alle pagine di *Cinema nuovo*, emblematicamente espressa nell'«elogio della donna vestita» (n. 78, marzo 1956), con cui Renzo Renzi si rivolge a Eleonora Rossi Drago per complimentarsi per il fatto che lei e le altre attrici abbiano accettato di interpretare, in *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955), «una storia che non prevedeva l'esibizione dei vostri recessi fisici come elemento fondamentale dello spettacolo» [fig. 6]. L'invito di Renzi è quello a «restaurare la donna, cercare una



Fig. 6 Le attrici di *Le amiche* sulla copertina del n. 67, settembre 1955



Fig. 7 Scatto di Tania Weber a illustrare *Un giorno in pretura* di Steno (1953) (*Cinema nuovo*, 22, novembre 1953)

sua immagine meno offensiva, cominciando, intanto, col rimetterle i vestiti addosso. Poi essa troverà un cervello, delle passioni [...]. E noi l'ameremo, perché ci avrà preparato, oltre tutto, un mistero e un giuoco della fantasia più complessi, che daranno un vero sapore alla sua bellezza».

Dunque la dignità della figura femminile sarebbe riconquistabile coprendola, opponendo all'«orgietta [...] delle dive spogliate» non un modello diverso di esibizione del corpo (che pure emergeva in modo problematico ma prepotente proprio in quegli anni), ma un ritorno al suo occultamento. Dall'altro lato, tuttavia, il nuovo modello di femminilità proposto sembra avere in definitiva lo scopo di stuzzicare gli appetiti maschili in modo più raffinato (da cui il «vero sapore» della bellezza) – una sorta di alternativa colta dell'esibizione dei corpi che tanto viene criticata dai redattori della rivista.

Un'ulteriore ambiguità emerge osservando il rapporto tra il discorso critico e quello, meno diretto ma non meno efficace, che svolgono le immagini. Come i lettori di *Cinema nuovo* avevano già osservato, la componente iconografica propone tutt'altro che la «donna vestita» elogiata da Renzi. Immagini di attrici in pose provocanti e abiti discinti percorrono le pagine della rivista con una ricorrenza che si impone in modo ineludibile, secondo modalità in cui appare spesso difficile individuare quelle ragioni di «critica del costume» invocate dal Nostromo. Così, percorrendo ad esempio il numero 22 (novembre 1953), si incontra una Tania Weber che scopre la gamba e ammicca al lettore in un'immagine scelta a rappresentare *Un giorno in pretura* (Steno, 1953) [fig. 7], e, qualche pagina dopo, una foto tagliata ad arte per lasciare al centro il corpo scoperto (tra altri vestiti di una tunica) di un'attrice che le didascalie non si preoccupano di nominare, tra le interpreti di *Teodora, imperatrice di Bisanzio* (Riccardo Freda, 1954) [fig. 8]. Sono solo due dei tanti casi che pure rivelano come lo studio della provenienza, della selezione e delle scelte di impaginazione delle immagini permetta (nonostante le difficoltà nel reperimento di materiali documentari relativi) di ricomporre un discorso che non necessariamente si allinea a quello, più noto, di tipo critico-teorico, condotto su *Cinema nuovo*, e addirittura interviene, per alcuni versi, a 'disturbarlo', secondo linee che meritano di essere indagate più a fondo.

\* Questo contributo traduce, in forma ancora parziale e provvisoria, le prime ricerche svolte all'interno del Progetto Prin2015 'Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)'. L'articolo è stato pensato, discusso ed elaborato dalle autrici in collaborazione. Per quanto riguarda la stesura materiale, Valentina Re ha scritto la sezione 1 ed Elisa Mandelli la sezione 2. Un ringraziamento particolare a Francesco Di Chiara e Paolo Noto per i generosi consigli.



Fig. 8 «Gruppo di famiglia in una pausa di Teodora imperatrice di Bisanzio», recita la didascalia a corredo dell'immagine a destra (*Cinema nuovo*, 22, novembre 1953)



### **Bibliografia**

- S. BELLASSAI, *La morale comunista: pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Roma, Carocci, 2000.
- C. BRAGAGLIA, 'Le riviste di cinema (1944-1978)', in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1978, pp. 51-94.
- E. CAPUSSOTTI, *Gioventù perduta: gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.
- L. CARDONE, *Noi donne e il cinema: dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009.
- G. DE VINCENTI, 'Per una critica politica della proposta culturale di *Cinema nuovo* quindicinale', in G. TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 253-274.
- A. GIRALDELLI, 'Lollo vs. Marylin. La rappresentazione del corpo femminile nel cinema e sulle riviste degli anni Cinquanta', *Immagine. Note di storia del cinema*, 7, 2013, pp. 73-96.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- F. PITASSIO, 'Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo', *L'asino di B.*, XI, 12, gennaio 2007, pp. 147-163.



### 3.4. *Recitazione e rotocalchi, movimento e fissità. Anna Magnani: 1945-1948* di Mariapaola Pierini

#### 1. *Immagini di una nuova bellezza: le dive nel/del neorealismo*

Queste note su Anna Magnani fanno da corollario a un progetto di ricerca dedicato al divismo neorealista e all'identità femminile, che mi ha visto impegnata a indagare il ruolo svolto dalla pubblicitaria popolare cinematografica italiana nell'immediato secondo dopoguerra. All'interno di questo scenario ho cercato di analizzare come i rotocalchi abbiano contribuito alla promozione di volti ma soprattutto di corpi femminili 'nuovi'; in che modo abbiano operato una cesura rispetto al passato, e che relazione abbiano stabilito con la stagione neorealista nonché con le immagini successive del femminile, quelle prodotte a ridosso degli anni del boom (Pierini 2017).

Attraverso lo spoglio di alcune delle principali testate – *Star* (1944-1946), *Film d'oggi* (1945-1947), *Hollywood* (1945-1949), *Film rivista* (1946-1948), *Fotogrammi* (1946-1949), *Cinelandia* (1946), *Cinestar* (1946-1947) e *Bis* (1948-49) – ho potuto individuare alcune linee di tensione che riguardano l'esistenza di forme plurime di divismo in epoca neorealista, ciascuna segnata da caratteristiche proprie. Si tratta di uno *stardom* che in parte assimila (superficialmente) alcune istanze del neorealismo e in parte invece le nega o le contraddice, in dialettica con il cinema hollywoodiano – e che per di più si muove in uno spazio autonomo ed eccentrico rispetto alla produzione cinematografica vera e propria.

All'interno di un panorama sfaccettato – che qui riassumo attraverso due collage di immagini [figg. 1-2] – sono emersi, sul versante propriamente iconografico, due paradigmi per certi aspetti complementari, che rivelano la centralità della donna come dispositivo e motore di *imagery*. Le copertine dei rotocalchi offrono una variegata galleria di volti, tra cui si riconoscono grandi dive del passato tornate a nuovi onori, attrici di secondo piano sospinte alla ribalta e dive esordienti: in ciascuno di questi casi stupisce l'attenzione per i dettagli, la sottolineatura di toni ora glamour ora naïf, ad assecondare diverse temperature di sguardo e di racconto. I corpi di stelle famose, o di interpreti pressoché anonime, campeggiano invece soprattutto nelle pagine interne o nel retro di copertina; si distendono su superfici insolite, in pose che disegnano geografie del desiderio piuttosto esplicite. In una stagione «di frenesie e di improvvisazioni, [...] di fondazioni sistematiche o totalizzanti o di vacue divagazioni» (Pellizzari 2003, p. 469), il corpo femminile gioca un ruolo cruciale: funge da richiamo e, ovviamente, da stimolo e da appagamento di una generica pulsione voyeuristica, ma è anche l'espressione concreta di uno scenario, divistico ma non solo, che è in mutamento e in via di ridefinizione (Pierini 2017).

#### 2. *L'anomalia Magnani*

In questo quadro, per contrasto, è emersa quella che definirei «l'anomalia Magnani». Innanzitutto una considerazione di tipo quantitativo: la presenza dell'attrice sui rotocalchi è inferiore rispetto a quella di altre attrici (Calamai, Miranda, Valli, ma anche Del

Poggio, Parvo, Michi), e rare sono le copertine a lei dedicate. Forse non c'è nulla di strano nel fatto che Anna Magnani non partecipi di questa temperie, o vi partecipi in una posizione del tutto singolare, facendo caso a sé. In questa sede mi interessa indagare l'anomalia, ovvero la qualità e la tipologia di presenza di Magnani, per provare a comprendere le ragioni della sua scarsa ricorrenza nel periodo immediatamente successivo a *Roma città aperta* – che è sì uno spartiacque nella storia del cinema italiano, e tanto più nella sua carriera, ma che evidentemente tarda o fatica a essere assimilato, almeno su queste pagine.

L'intervallo cronologico cui faccio riferimento va da *Abbasso la miseria!* (di G. Righelli, 1945) fino a *Molti sogni per le strade* (di M. Camerini, 1948): sono anni densi anche se oscillanti per quanto riguarda ruoli e tipologia di pellicole, durante i quali Magnani prende parte a ben dieci film. Nonostante questa fervida attività sul set lo spoglio delle riviste ci consegna una situazione per l'appunto anomala: se è vero che la sua bellezza non canonica, «troppo plebea e troppo poco statuaria» (G.C. Castello in Gundle, 2007, p. 200), si adatta poco al cliché della diva da copertina, audace e spesso disinibita, resta il fatto che l'attrice è molto attiva e richiama quindi l'attenzione della stampa, che dà conto di film in lavorazione, di anteprime, di progetti, ecc. L'interesse verso Magnani non trova però riscontro adeguato sul piano iconografico: di lei dunque si parla, e si scrive, eppure la sua presenza, il suo volto e il suo corpo sembrano curiosamente diventare – su queste pagine che di corpi e di volti sono piene – elementi secondari.

Qual è allora il personaggio Magnani proposto sui rotocalchi? Su quali differenti piani si articola?

### 3. I ritratti

Il primo livello di presenza riguarda ovviamente i ritratti, le foto di scena e le foto promozionali. È sufficiente osservare alcuni esempi [figg. 3-5], e raffrontare questi scatti con i fotogrammi del film, per capire che l'attrice Magnani sui rotocalchi cinematografici fa problema. Se la pulsione primaria della fotografia è mostrare «qualcosa che c'è» (Sontag 1978, p. 6) potremmo dire che queste immagini in realtà rivelino 'cosa non c'è'. Le fotografie – soprattutto alcune – interpretano infatti Magnani secondo un effetto di normalizzazione, di appiattimento: la rendono dunque bidimensionale, escludendo gli elementi



Fig. 1 Dive in copertina sui rotocalchi - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino



Fig. 2 Iconografie divistiche sui rotocalchi: corpi e pose - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino



Fig. 3 Assunta Spina. Fotogrammi dal film e foto di scena di Vaselli sulla copertina "Fotogrammi", n. 8, 24 febbraio 1948 - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino

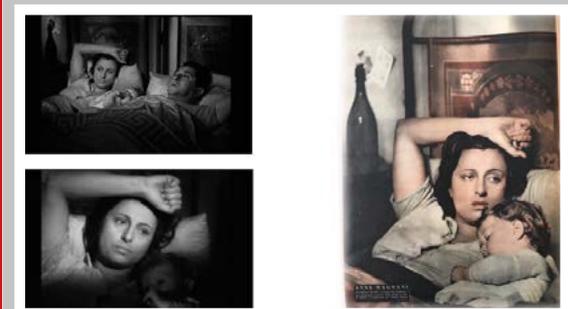


Fig. 4 L'onorevole Angelina. Fotogrammi dal film e foto di scena di Vaselli in "Cinebazar", 23-24, 15 settembre 1947 - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino

propri della sua performatività, non riuscendo a catturare la sua energia in una posa. Il suo corpo attoriale e divistico eccede il carattere statico di questi scatti, e a predominare è una temperatura drammatico-patetica, laddove questa è solamente una delle sfumature della sua tavolozza. Si tratta quindi di immagini 'mute', 'rigide' che non riescono a restituire in alcun modo la qualità di presenza di Magnani sullo schermo e per di più elidono i segni riconducibili alla sua recitazione, o più precisamente al suo idioletto d'attrice.

Proviamo a scendere più nel dettaglio. La staticità che le viene imposta è particolarmente lesiva della componente stratificata, duplice o multipla della sua presenza. Le pose fissano un piano, negandone inevitabilmente altri. In questo tipo di ritrattistica le polarità di Magnani vengono cancellate: il suo muoversi sempre tra poli apparentemente contraddittori («authenticity and artistry, spontaneity and technique, nature and culture» - Pitassio 2018) si cristallizza, perdendo così profondità e spessore. Dal punto di vista tecnico, le foto di scena non solo isolano Magnani dal contesto, la privano di uno dei motori fondanti del suo dinamismo (ovvero la relazione con il/la/i partner), ma non possono ovviamente rendere gli scarti continui, i cambi di ritmo, i raddoppi di battute, l'uso delle braccia, l'incessante doppio piano vocale e gestuale (che O'Rawe ha indicato nella formula «Magnani's dynamism and active physical and vocal presence», O'Rawe 2017, p. 161), la camminata impetuosa, le posture da sciantosa, le mani sui fianchi, la bocca aperta, e neanche la sua espressività più convenzionale, che pure c'è ed è molto rilevante proprio nella dialettica con il vettore del dinamismo. Manca quindi in questi ritratti l'aspetto profondamente agonico della sua recitazione, nonché quella «overwhelming eruption» (Pitassio 2018) su cui è costruita la sua performance più nota, ovvero quella di Pina. Magnani sembra dunque diventare, un po' paradossalmente, un'attrice non fotografabile perché è incapace di stare ferma, di stare in posa: non può diventare mera superficie, o forse non vuole essere fissata, come se di fronte all'obiettivo del fotografo smettesse di pulsare.

#### 4. I profili d'attrice e le foto rubate

Accanto a queste forme di ritrattistica che, come detto, tendono per lo più ad attenuare e normalizzare i trat-



Fig. 5 *Molti sogni per le strade*. Fotogrammi dal film e foto promozionale in "Hollywood", n. 140, 22 maggio 1948 - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino



Fig. 6 Enrico Giannelli, *La sagra di Anna*, in "Cinestar", n. 31, 5 agosto 1948 - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino



Fig. 7 Copertina di "Bis", n. 21, 3 agosto 1948 e "Bis", n. 10, 12 marzo 1949 - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino



Fig. 8 *Follie 1947*. Grande rivista ad immagini realizzata da Ciriello in "Otto. Settimanale di varietà", n. 9, 16 marzo 1947 - A dx un dettaglio della tavola Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino



ti eccentrici della bellezza e dell'attorialità di Magnani, si fanno strada altre modalità di racconto della diva che confermano, in altre forme, la sua anomalia ma smussano l'attrito fra discorso cronachistico, raffigurazione iconografica e dato di realtà.

È la fama conquistata fuori dai confini nazionali (in particolare dopo il conferimento del premio del National Board of Review per *Roma città aperta*), a offrire lo spunto per quella che pare essere, a partire dal 1947, una parziale riconfigurazione della sua immagine su queste pagine: il nome Magnani viene spesso associato a quello di Roberto Rossellini: «I MIGLIORI DEL MONDO» recita un titolo di *Fotogrammi* (10 gennaio 1947), e l'apparato iconografico di accompagnamento di questa tipologia di articoli rinuncia almeno in parte alle immagini 'ufficiali', patinate ma un po' polverose, e si arricchisce di foto non in posa, spesso di piccolo formato. L'attrice, distante dal gioco dell'esposizione di sé e della glamourizzazione, e apparentemente incurante della presenza di un dispositivo che ne fissa il movimento, viene finalmente catturata, come dice una delle didascalie, nelle sue «espressioni naturalissime».

Magnani compare anche in alcuni 'profili di attrice', ovvero brevi saggi in cui la riflessione sui modi della sua recitazione si mescola a notazioni di colore. Nell'apparato discorsivo c'è più spazio per sviscerare la complessità, e l'anomalia, della presenza di Magnani. Si pensi all'articolo di Mercutio-Vincenzo Talarico su *Star* (n. 7, 23 settembre 1944) precedente al film di Rossellini e significativamente intitolato *Ritratto di un'eccentrica*:

La sua personalità non tollera ripartizione. Uno è il suo temperamento. [...] Eccentrica non già per i suoi vestiti, i suoi cani, la sua conversazione non perfettamente addomesticata, le leggende che ama creare intorno al suo nome, ecc. Eccentrica, invece, perché nel mondo illusionistico e convenzionale del palcoscenico ha un posticino tutto per sé. E guai a volerglielo usurpare.

O ancor più a quello di Fabrizio Saramani pubblicato su *Fotogrammi* (n. 6, 6 luglio del 1946), che sembra cominciare a fare i conti con Anna Magnani post *Roma città aperta*, e pure con una certa enfasi:

Il suo stile nasce dall'istinto [...]. Con una prepotenza passionale e lirica che supera i compromessi, essa non serve il personaggio, ma lo diventa. Il segreto è qui. Al personaggio dà tutto il cuore. Senza risparmio. Con una prodigalità innocente, oso dire selvaggia. Taluni colori, sapori e aspetti della vita romana, della vita insomma, di una caratteristica vita che ha in sé insomma, al di sopra di ogni retorica, un valore di bellezza e di consistenza universali, Anna Magnani li ha tradotti in una potenza espressiva attraverso la quale ciò che era cronaca è diventato poesia.

Non mancano le contraddizioni e i paradossi in questi profili, da cui emerge soprattutto la difficoltà a far collimare scena e fuori scena; e se al centro dell'apparato discorsivo si colloca l'interrogazione, non priva di osservazioni acute, sul fenomeno Magnani, la colonna visiva in questi casi diventa secondaria. Un profilo firmato da Enrico Giannelli del 1948 (*Cinestar*, n. 31, 5 agosto 1948) sembra però parzialmente risolvere il conflitto tra *star persona* e performance, e tra testo e immagine, indicando un punto di equilibrio all'interno di questo tipo di pubblicistica [fig. 6]. Le due pagine individuano una chiave per riflettere su Magnani e pure per ritrarla, offrendo al «lettore-spettatore» (De Berti, 2009, p. 9) l'impressione di coglierla nel vivo del suo essere diva e attrice. E donna. Giannelli infatti scrive:

Anna Magnani non ha creato il tipo: è rimasta una *donna*: per questo si è imposta

con una personalità che ignora le gerarchie del cinema, ed è tutta sua. Quando essa appare sullo schermo, dal suo volto irregolare e scavato, dal suo corpo, dai suoi atteggiamenti impulsivi traspare tutta la misteriosa umanità della donna; e l'anima traspare dal volto: una anima inquieta, tormentata da una sofferenza senza posa, avida e dolorante di vita.

L'apparato iconografico di accompagnamento insiste su una singolare commistione di tratti divistici e tratti di autenticità, si snoda tra posa e movimento, tra premeditazione e improvvisazione, rilanciando peraltro la presenza del suo corpo (a lungo rimosso). Magnani in queste immagini è sì in posa, ma non appare rigida. È a suo agio, a casa sua, tra oggetti a lei familiari. Persiste una patina di glamour, ma è un glamour casereccio, affabile, piccolo borghese.

Intorno al 1948 Magnani conquista dunque uno spazio che va al di là dei film, e viene sempre più spesso immortalata in contesti pubblici, a volte vestita con grande eleganza e a volte invece stretta in abiti comuni; in queste pagine prevale alla lunga la logica del gossip, con episodi perfino amari come quelli legati ad alcune foto 'rubate' apparse su *Bis* tra il 1948 e il 1949 che sembrano sadicamente ritrarne la sciattezza e l'ineleganza [fig. 7]: del resto è il periodo che precede il trionfo dei 'paparazzi' e in cui prende quota un fotogiornalismo che non si pone il problema dell'artisticità della fotografia, perché «l'importante è che documenti, che sia "palpitante"» (Patellani in D'Autilia, 2012, p. 233). La rigida figurazione di Magnani si frantuma, e le «espressioni naturalissime» di cui si diceva sopra possono assumere valenze opposte. Colta all'improvviso, Magnani è presenza cangiante, dialettica (cfr. Rigoletto, 2017, p. 155), segnata da una pluralità di toni, che oscillano da un'ostentata mondanità a un'autentica passione d'istinto, senza escludere la singolare e unica commistione di alto e basso.

## 5. Il fumetto

In questo torno di tempo emerge poi una questione cruciale: comincia a essere chiaro che Magnani è molto ammirata ma non altrettanto amata, e così trovano spazio commenti e ritratti 'pungenti' della diva, come quello se pur amichevole di Anton Giulio Bragaglia, apparso su *Film rivista* il 31 gennaio 1947, che lodandola e definendola «una intellettuale di primo piano» non manca di sottolineare i suoi capricci, le sue bizze e pure il suo «avido egoismo».

L'ultima immagine [fig. 8] su cui voglio soffermarmi si pone su questa linea ma rappresenta un *unicum* rispetto alle formule consuete di costruzione dell'immagine divistica di Magnani su questo tipo di pubblicistica. Si tratta di un fumetto, realizzato da Ciriello per *8. Settimanale di varietà* (n. 9, 16 marzo 1947) che risulta particolarmente interessante per almeno due ragioni. Da una parte il disegno restituisce qualcosa di più dell'istante fotografico: mette in relazione, infatti, i piani della presenza con il corpo, il volto e alcune posture tipiche, e significativamente fa emergere la bocca e quindi il canto, ovvero due elementi/luoghi chiave della sua performance. Dall'altra, trattandosi di un'opera di stampo satirico, lo sviluppo e l'inclinazione delle tavole danno libero sfogo a quel risentimento, a quella insofferenza connessi alla difficoltà di assimilazione della figura di Magnani nel contesto di una pubblicistica fortemente irregimentata e orientata verso una precisa visione del femminile.

Il percorso qui delineato è ancora frammentario e lacunoso, richiede evidentemente ulteriori approfondimenti e revisioni, ma mi è parso importante sondare l'ipotesi di una disgiunzione, di una dialettica tra immagine fissa e immagine in movimento, nonché tra recitazione e rotocalchi. Sono emersi alcuni elementi che corroborano l'ipotesi dell'esistenza di una specie di buco, di omissione, nella 'rimediazione' del percorso e della figura di Anna Magnani dopo *Roma città aperta* nell'ambito della pubblicistica popolare e nel contesto variegato di un divismo prevalentemente incentrato sul corpo.

L'immagine dell'interprete che aveva incarnato la più pregnante immagine della Resistenza, colei aveva dato vita alla «scena inaugurale del cinema italiano» (Grignaffini 1996, p. 376), viene messa qui pesantemente in questione, come diva, come attrice e come donna.

### Bibliografia

- G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.
- R. DE BERTI, 'Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume', in *Forme e modelli del rotocalco italiano*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2009.
- G. GRIGNAFFINI, 'Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita', in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 357-387.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, trad. it. di M. Pelaia, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- M. PIERINI, 'Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)', *La valle dell'Eden*, 30, 2017, pp. 32-43.
- C. O'RAWE, 'Anna Magnani. Voice, Body, Accent', in *Locating The Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*, ed. by T. Whittaker, S. Wright, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 157-172.
- L. PELLIZZARI, 'Il cinema pensato: tra liberazione e colonizzazione', in *Storia del cinema italiano 1945-1948*, VII, a cura di C. Cosulich, Roma-Venezia, Centro Sperimentale di Cinematografia-Marsilio, 2003, pp. 467-486.
- F. PITASSIO, 'Popular Culture, Performance, Persona. Anna Magnani Between *Rome Open City* and *The Rose Tattoo*', in *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 2018 in corso di stampa. Ringrazio l'autore per avermi concesso la lettura del saggio in anteprima.
- S. RIGOLETTO, '(S)vestire Anna Magnani. La costruzione del soggetto autentico attraverso i costumi', in *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, a cura di G. Carluccio, E. Morreale, M. Pierini, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 151-159.
- S. SONTAG, *Sulla fotografia [1973]*, trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1978.



SMARGINATURE

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

4. Raccontar le stelle.

Divismo femminile e storia orale



#### **4.1. Storia orale come metodologia: proposte, problematiche e prognosi**

di Jacqueline Reich e Kathleen LaPenta-Long

Come il cinema, la storia orale è il risultato di una combinazione di teoria e prassi. La metodologia della storia orale apre, potenzialmente, nuove strade di ricerca per gli studi cinematografici e divistici, ed è stata applicata con grandissimo successo, ad esempio, nell' [Italian Cinema Audiences](#) Project. In questo intervento cercheremo di individuare (e anche di problematizzare) la storia orale sia come metodo generale che nella sua applicazione specifica al cinema, muovendoci nel contesto italiano, sottolineando l'aspetto della performatività e riflettendo sulla combinazione di teoria e prassi nel nostro lavoro come direttrici della Bronx Italian American History Initiative alla Fordham University.

Fondata nel 2016, la [Bronx Italian American History Initiative](#) (BIAHI) è un progetto di storia orale interdisciplinare e collaborativa che ricerca e ripercorre la storia degli italiani e degli italo-americani nel Bronx del ventesimo secolo. Co-direttrici del progetto sono la dott.ssa Kathleen La Penta (Modern Languages and Literatures) e la dott.ssa Jacqueline Reich (Communication and Media Studies), con l'appoggio e la collaborazione del Dott. Mark Naison (African and African American Studies) **[fig. 1]**.

BIAHI ha come obiettivo la scoperta delle narrazioni personali degli abitanti del Bronx tramite la creazione di un archivio digitale di video-interviste che verranno catalogate e codificate sistematicamente e messe in rete. Scopo del progetto è documentare e mappare i luoghi nei quali gli immigrati italiani si stabilirono, vissero e lavorarono, e indagare come essi interagivano con altri gruppi etnici nel momento in cui il loro status razziale si trasformava. La collaborazione con il [Bronx African American History Project](#), diretto dal Dott. Naison, aiuterà a collocare l'esito della ricerca, cioè le testimonianze in forma di video-interviste, in un tessuto di multi-etnicità e quindi a sviluppare una comprensione approfondita delle relazioni tra i quartieri del Bronx dove abitavano gruppi diversi come gli ebrei, gli irlandesi, gli italiani, i Latino e gli afro-americani.

L'archivio pubblico digitale e interattivo di video-interviste permetterà di indagare e analizzare i procedimenti attraverso i quali gli individui ricostruiscono e ricordano le loro storie di vita nel contesto della razza e delle relazioni multi-etniche. Ci sono due motivi per cui gli italo-americani del Bronx costituiscono un buon soggetto per questo percorso di studio: in primo luogo sono un gruppo esemplare di immigrati che è passato dall'alterità, cioè dall'essere considerati non completamente bianchi, all'integrazione nel corso del ventesimo secolo mentre altri gruppi, come gli asiatici e i Latino, rimangono marginalizzati ancora oggi; in secondo luogo il Bronx, in particolare quartieri come Belmont e Morris Park, rimane legato all'identità italo-americana nonostante gli spostamenti demografici enormi che hanno avuto luogo in questi stessi quartieri. Nel 1940, gli abitanti del Bronx nati in Italia costituivano il 5 % (71.903 per essere precisi) della popolazione intera del Bronx, mentre nel 2000 erano solo lo 0,6 % (9.142).

Lo scopo non è soltanto la conservazione della memoria collettiva di una comunità particolare, anche se è questa spesso l'idea alla base di molti progetti di storia orale. L'obiettivo è quello di raccogliere e interpretare. Tramite metodi di analisi qualitativi e quantitativi, si studieranno le narrazioni pubbliche e private e la maniera in cui queste storie si confrontano con le questioni di razza, genere, classe e identità culturale.



## 1. Contesto storico

Nel primo Novecento gli italiani che si stabilirono nel Bronx erano costituiti da due gruppi principali: gli immigrati che erano arrivati anni prima ma che si erano stabiliti a Manhattan, per la maggior parte nelle zone che oggi si chiamano Midtown East e Harlem East, e le masse dei nuovi arrivati che sbarcavano sempre di più. Soprannominato 'The Little Italy of the Bronx' (cioè la Little Italy del Bronx, in contrasto con l'omonimo quartiere che si trova in centro a Manhattan), il quartiere di Belmont rimane il centro culturale ed economico italo-americano del Bronx, ma ben altri nove quartieri (di nome Villa Avenue, Williamsbridge, Melrose, Soundview, Bedford Park, Morris Park, Pelham Bay, City Island e Castle Hill) sono stati individuati come enclave che in momenti diversi nel secolo scorso avevano una maggioranza di abitanti di origini italiane. Queste zone, che si trovano nel nordest del distretto del Bronx, prosperarono fino agli anni Cinquanta, l'epoca in cui quartieri come Morris Park e Pelham Bay venivano anche fortemente caratterizzandosi come italiani. Come molte zone del Bronx, questi quartieri subirono cambiamenti demografici significativi nei primi anni Sessanta, quando molte famiglie cominciarono a trasferirsi per comprare case più grandi in periferia, a nord (Westchester), a est (Long Island) e a ovest (New Jersey), mentre gli afro-americani e i Latino cominciarono ad arrivare nei quartieri che prima erano stati considerati esclusivamente italiani.

## 2. Perché la storia orale?

Perché la storia orale come metodologia? La storia orale comporta un procedimento interdisciplinare e dialogico che unisce la pratica alla teoria (Ritchie 2014, p. 13). La pratica – l'intervista – conduce alla teoria, ovvero all'analisi e interpretazione dell'intervista. Essendo una prassi che fornisce poi un prodotto materiale, la storia orale si contraddistingue dagli altri metodi di ricerca qualitativa. Non si può separare la pratica (l'intervista) dal momento teorico (l'interpretazione di essa), e dunque si rende necessaria un'indagine non solo di «ciò che viene detto, ma anche della maniera in cui lo si dice e del suo significato nel contesto in cui viene raccontato» (Abrams 2016, pp. 1-3).

Di rilevanza particolare per questo progetto sono le radici della storia orale nella tradizione italiana: la cultura orale folclorica, le vite dei santi e la tipologia di racconto che risale alla prima prosa di Boccaccio nel *Decameron*. Luisa Passerini e Alessandro Portelli, due studiosi pionieri della pratica e della teoria della storia orale, provengono dalla tradizione storiografica italiana, che predilige l'analisi dei documenti archivistici. Sia Passerini che Portelli difendono rigorosamente la validità e la pertinenza delle fonti orali, riconoscendo che, anche se esse forniscono una storia diversa e qualche volta contraddittoria – una storia per lo più incentrata sulla memoria e sul significato dei fatti piuttosto che sul fatto stesso –, si tratta comunque di una storia che vale la pena recuperare. Portelli scrive: «La diversità della storia orale consiste nel fatto che le frasi "errate" che vengono pronunciate sono

Libraries and Collections  
Bronx Italian American History Initiative  
About Us  
Support the Initiative  
Contact Us

Visit the Bronx African American History Project

Home / Academics / Research / Libraries and Collections / Bronx Italian American History Initiative

## Bronx Italian American History Initiative

### Capturing the History of Italian Americans in the Bronx

Founded in 2016, the Bronx Italian American History Initiative (BIAHI) is a collaborative oral history research project that studies the history of Italians and Italian Americans in the Bronx in the 20th century.

The BIAHI recovers the personal narratives of Italian and Italian American residents of the Bronx, both past and present, through an archive of catalogued video and audio interviews. Our goal is to document and map the cultural centers in which they settled, lived and worked, and how they interacted with other ethnic and racial groups as their own racial privilege shifted.

Family portrait taken in 1952 at St. Nicholas of Tolentine church



comunque vere psicologicamente, e che questa verità psicologica ha un'importanza tale e quale a quella dell'attendibilità storica» (Portelli 2016, p. 53). Gli studi che Passerini e Portelli hanno pubblicato alla fine degli anni Settanta hanno avuto l'effetto di spostare l'asse del discorso dalla conservazione del documento al documento stesso, cioè alla narrazione e all'analisi di quest'ultimo.

Nell' eseguire le interviste di storia orale, BIAHI indagherà gli aspetti soggettivi e spesso contraddittori dei contesti sociali e del modo in cui vengono filtrati dalla memoria individuale. Si studieranno i codici etici, le convinzioni religiose, il sesso, i ruoli familiari, la razza e le relazioni multi-etniche, ciò che Passerini definisce «le costruzioni immateriali». Non intendiamo produrre la storia dei protagonisti, le cui vite celebri – o comunque degne di nota – vengono raccontate dai romanzi e dai film, ma documentare le storie quotidiane, a volte banali, delle persone che vivevano e lavoravano nei quartieri di cultura italiana nel Bronx. A questo scopo raccoglieremo dati empirici tramite le video-interviste, e, individuando i campioni con i quali gli italo-americani ricostruiscono il proprio passato «razziale/razzializzato» (*racialized*), svolgeremo un'analisi sintomatica.

Le interviste si prestano spesso a una forma di autobiografia narrativa 'imparata a memoria'. A parte le questioni di attendibilità, è anche difficile interrompere i silenzi che si nascondono dietro le versioni codificate del passato. Come l'autrice Louise DeSalvo osserva nel racconto autobiografico *Color: White/Complexion: Dark*, il silenzio è un fenomeno culturale. Infatti la parola "omertà" presuppone un silenzio comune e implicito inteso a salvaguardare il passato di un gruppo di persone. Nell'esaminare le video-interviste, BIAHI riflette sulle componenti orali e visive di questi atti comunicativi (*speech acts*). Studiamo l'atto di raccontare dentro una cornice discorsiva che comprende l'intonazione, il volume, il ritmo e la velocità della voce, qualità che possono arricchire la struttura verbale e che quindi forniscono mezzi per l'analisi dell'espressione emotiva. La componente visiva delle interviste presenterà una risorsa in più, mentre i momenti del silenzio verbale vengono spesso documentati come non espressivi nei testi scritti e nelle registrazioni audio, nel filmato essi rivelano i segnali del linguaggio del corpo.

Registando e conservando le video-interviste in una piattaforma in rete e *open access*, BIAHI riconosce che la storia non ha padrone ma che, al contrario, le esperienze soggettive, quando vengono raccolte, formano un tessuto che nella sua complessità connettiva e anche contraddittoria contribuisce in qualche modo alla conoscenza storica.

Le interviste sono delle performance che possiedono una concretezza corporea, con le quali intervistatori e intervistati partecipano alla creazione di una storia che viene poi resa pubblica. La performance rappresenta in sé un incontro e un dialogo tra chi chiede e chi risponde in cui si rievoca il passato del singolo individuo e della comunità a cui questi appartiene, insieme al passato così come è stato codificato nella conoscenza pubblica e globale (Pollock 2005, p. 3). Dopo l'11 settembre, l'enfasi sul legame tra il trauma e la storia orale – in particolare per le memorie personali degli eventi traumatizzanti – ha condotto molti studiosi a indagare l'aspetto emotivo della memoria e li ha spinti a prestare più attenzione alla percezione sensoriale e alle capacità di ricordare (Cave 2016, p. 94). La studiosa Lynn Abrams osserva come sia chi intervista che chi viene





intervistato adotti uno stile particolare, che sia conscio o inconscio, che viene poi riprodotto nei gesti, nel modo di vestirsi, nei cambiamenti di timbro, nel linguaggio e, infine, nell'accento. Nel caso della BIAHI troviamo il mescolarsi tra l'italiano standard, i dialetti italiani regionali, l'inglese e lo slang del Bronx, elementi che vanno analizzati nel loro insieme: «[È necessario] riconoscere che ogni storia orale è una performance e comprendere che il significato oppure l'interpretazione della fonte sta non meramente nel contenuto di ciò che viene detto ma anche nel modo in cui viene pronunciato» (Abrams 2016, p. 22).

La natura dialogica e performativa della storia orale conduce alla consapevolezza della condizione di soggetto anche di chi intervista e del posizionarsi performativo dei nostri soggetti-intervistati [fig. 2]. La disciplina dei *performance studies* sarà alla base dell'approccio ermeneutico alle interviste: come verranno condotte, le domande che verranno poste, e soprattutto come si interpreterà e si presenterà l'archivio che andrà piano piano prendendo forma. In questo senso, le intervistatrici, le intervistate e gli intervistati sono tutti e tutte attori e attrici nella narrativa performativa che costituirà l'archivio di storia orale.

#### Bibliografia

- L. ABRAMS, *Oral History Theory*, London-New York, Routledge, 2016.
- M. CAVE, 'What Remains: Reflections on Crisis Oral History', in R. PERKS, A. THOMSON (ed. by), *The Oral History Reader*, London-New York, Routledge, 2016, 92-103 (94).
- L. DE SALVO, 'Color: White/Complexion: Dark', in J. GUGLIELMO, S. SALERNO (ed. by), *Are Italian White? How Race Is Made in America*, London-New York, Routledge, 2013, pp. 17-29.
- L. PASSERINI, 'Work Ideology and Consensus under Italian Fascism', *History Workshop* 8, 1979, pp. 82-109.
- D. POLLOCK, 'Introduction: Remembering', in EAD. (ed. by), *Remembering: Oral History Performance*, New York, Palgrave, 2005, 1-18 (3).
- A. PORTELLI, 'What Makes Oral History Different?', in R. PERKS, A. THOMSON (ed. by), *The Oral History Reader*, London-New York, Routledge, 2016, 48-58 (53).
- D. RITCHIE, *Doing Oral History*, Oxford, Oxford University Press, 2014.



#### 4.2. *La ricezione del divismo al femminile a New York, 1945-54*

di Catherine O'Rawe

Nel corso degli ultimi anni, la circolazione del cinema italiano neorealista negli Stati Uniti è stata al centro dell'interesse di diversi studiosi. La fama del neorealismo fu consacrata in parte grazie al successo critico e di botteghino, e con le nomination all'Oscar per *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica. In particolare, il successo clamoroso di *Roma città aperta* di Rossellini, che rimase in programma al World Theater a New York per cento settimane di fila, stimolò l'appetito del pubblico di New York e altrove per i film stranieri, e diede il via nel dopoguerra al movimento degli *arthouse* negli Stati Uniti.

New York era nel dopoguerra una città molto importante per lo spettacolo cinematografico: i film stranieri costituivano fino all'80% delle pellicole proiettate nelle sale *arthouse*, e nel 1958 la metropoli occupava il 60% del mercato nazionale per la cinematografia straniera. Il mutamento di prospettiva teorica nei Film Studies degli ultimi anni verso la storiografia ha comportato una crescita di attenzione verso il pubblico e la ricezione, e insieme l'interesse nei confronti dello studio della distribuzione e dell'esercizio basato sulla ricerca archivistica. La storiografia del cinema, analizzando questo periodo, ha avanzato due ipotesi principali: la prima, che esisteva in quel periodo una distinzione netta tra sale *arthouse* (frequentate dalla 'intelligentsia' urbana) e i cosiddetti 'ethnic theaters', che si trovavano nei quartieri per gli immigrati, e che programmavano film in lingua straniera, spesso senza sottotitoli inglesi. Questa vulgata storica, secondo la quale il cinema d'autore europeo, con in cima il neorealismo italiano, avrebbe offerto al pubblico più esigente un prodotto esclusivo, ci è stata resa familiare da studiosi come Gomery (1992), Wilinsky (2001) e Balio (2010). Le fonti a cui questi hanno attinto sono le riviste specializzate di cinema tipo *Variety*, e le recensioni pubblicate da giornali come *The New York Times*.

La seconda ipotesi, che si collega strettamente alla prima, è che i film stranieri, e il neorealismo in particolare, godevano di una promozione che metteva in rilievo il contenuto fortemente adulto in termini sessuali: la relativa libertà dell'industria cinematografica italiana, e lo stile naturalistico dei film, sovente incentrati su temi sessuali, secondo studiosi quali Betz (2003), Schoonover (2009) e Brennan (2012), esercitavano un forte richiamo: si veda la promozione di *Roma città aperta* da parte dei suoi distributori americani Burstyn e Mayer con lo slogan «Sexier Than Hollywood Ever Dared To Be!».

Questi esempi sembrerebbero confermare il 'marketing quasi-pornografico' del cinema italiano per il pubblico americano; il corpo della star femminile fungerebbe da tramite tra 'sex and naturalism', i due elementi che la rivista *Life* dichiarò essenziali per quel cinema italiano arrivato sugli schermi degli Stati Uniti. Questo nesso tra corpo femminile e naturalismo è in sintonia con quanto affermato da Stephen Gundle nel suo libro *Bellissima* (2007) relativo al rapporto tra corpo divistico femminile e paesaggio nella ricostruzione postbellica della nazione italiana.

Tuttavia, esiste un altro contesto di ricezione, finora trascurato: il circuito delle sale cinematografiche italiane. A New York nel dopoguerra fioriva questa tipologia di sale per soddisfare i gusti del pubblico italo-americano. Questi 'ethnic theaters' (come Il Giglio a Little Italy, istituito da Clemente Giglio con lo slogan «il cinema fondato da un italiano per

gli italiani», il Verdi tra la 8<sup>th</sup> Avenue e la 41<sup>st</sup> Street, e il Tremont nel Bronx) non sono stati studiati, ma un'analisi delle strategie di promozione messe in atto dalla stampa italoфона e dalle stesse sale potrebbe rendere ulteriormente complesso il momento storico in cui si intersecano il divismo, il sesso, il realismo e l'identità nazionale italiana.

*Roma città aperta* godette di un successo strepitoso a New York, sia negli *arthouse* che negli 'ethnic theaters'. Contrariamente alle tattiche utilizzate per la promozione del film per lo spettatore americano, le quali mettevano l'enfasi sulla sensualità femminile, riscontriamo una tattica diversa nella stampa italoфона: nell'aprile del 1946, il giornale populista di centro-destra, *Il Progresso Italo-americano*, pubblicò una pubblicità a piena pagina in italiano per il film. La prima parte della pubblicità ricorre a esortazioni al patriottismo, familiari alla stampa italo-americana dell'epoca: «Italiani! Che sentite scorrere nelle vostre vene il sangue di Dante, Garibaldi... è un appello che facciamo a voi!».

Al contrario, il giornale di sinistra *L'Unità del Popolo* protestò contro la pubblicità quasi pornografica che diffamava un capolavoro: «pubblicità vile, ignominiosa, offende l'eroismo del popolo italiano» (17 agosto 1946). Nello stesso anno, il giornale avvisa i lettori che «è necessario che il pubblico italiano non si lasci sedurre dalle facili illustrazioni del cinema americano, dalle gambe (ahimè bellissime) di Rita Hayworth» (30 marzo 1946). In generale, le pubblicità indirizzate al pubblico italo-americano minimizzano l'importanza del divismo, preferendo mettere in rilievo la qualità dei film, l'uso di paesaggi autentici ed il realismo, benché una diva quale Alida Valli, già famosa negli Stati Uniti, venga a volte definita come l'ambasciatrice patriottica del cinema italiano.

Non sorprenderà inoltre scoprire che Anna Magnani venga fatta oggetto di attenzione per via delle sue doti recitative anziché di quelle fisiche: una pubblicità a piena pagina per una proiezione della pellicola *Avanti a lui tremava tutta Roma* (Carmine Gallone, 1946) a beneficio della campagna per i soccorsi all'Italia, pubblicata sul *Progresso* [Fig. 1], nota che Magnani aveva vinto il premio di Miglior Attrice, in una votazione promossa dal National Board of Motion Picture Review. In modo analogo, nella promozione di *Angelina* (*L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa, 1947), il giornale la descrive come «la più acclamata stella del cinema» (aprile 1947), malgrado l'ansia provocata nel giornale per l'orientamento comunista del film.



Fig. 1 *Il Progresso Italo-americano*, 16 febbraio 1947



Fig. 2 Silvana Mangano



Fig. 3 Diana Baldi visibile nella pubblicità della sua linea di cosmetici



Tuttavia il caso di studio più interessante è senz'altro quello di *Riso amaro*, dato il rilievo acquisito dalla *réclame* della pellicola nella stampa americana: la promozione dai toni deliranti del film si incentrò sul corpo di Silvana Mangano [Fig. 2].

In tal senso uscirono articoli sui giornali che dichiaravano che Mangano era stata votata «Tastiest Rice Dish of the Week» dagli operai della fabbrica di pasta Ronzoni a New York. Il linguaggio delle pubblicità era quasi sempre altamente sessualizzato: si poterono leggere slogan come «XXXIER THAN MAE WEST AND JANE RUSSELL» e inoltre venne lanciata una campagna commerciale in collaborazione con un'azienda produttrice di reggiseni. Questa tendenza è in perfetta sintonia con gli articoli pubblicati su *Life* nel 1951 e 1952, che costruiscono un legame diretto tra la popolarità del film italiano e il sex appeal delle star femminili.

La stampa italo-americana, peraltro, tentò un approccio diverso: nel settembre del 1950 la promozione di *Riso amaro* si concentrò su Silvana ma perseguendo una linea diversa. Un'inserzione pubblicitaria del *Progresso* dichiarò che «La Lux Films di Roma è orgogliosa di far conoscere agli italiani d'America una bellissima e bravissima nuova attrice che già ha conquistato il cuore di tutta Europa». Mangano viene descritta come «una bellezza tipicamente italiana», e, in una maniera più schietta, come «una bellezza prorompente e sensuale». Qui è importante riflettere sul fatto che questo tipo di linguaggio viene usato per la promozione di una proiezione del film al Cinema Giglio; nel 1948 il *Progresso* fornisce una descrizione del Giglio come «il raccolto ritrovo del centro», e nel 1949 commenta la sua ristrutturazione in chiave moderna, che ha creato «un'atmosfera artistica ed elegante». Il cinema cominciò a pubblicare una rivista, *Spettacolo*, la quale valorizzava lo stile signorile e distinto del pubblico che lo frequentava e si indirizzava ai suoi clienti come a un gruppo istruito e con gusti abbastanza raffinati. Non sorprende, allora, che il Giglio attivi una campagna pubblicitaria per un film come *Riso amaro* che si focalizza sulla star femminile promuovendone un'immagine di buon gusto, mentre *Il Progresso* include un articolo sulle riprese del film, mettendo in rilievo l'uso che al suo interno è stato fatto di mondine vere per garantirne un maggiore realismo. È dunque possibile constatare le strategie con cui simili pubblicazioni e le sale cinematografiche facevano appello al pubblico italo-americano come a un gruppo colto e capace di apprezzare film 'difficili' come quelli neorealisti, e in questo modo porsi la domanda: fino a che punto il pubblico *arthouse* e quello *ethnic* si sovrappongono?

Se, nelle *réclame* dell'epoca indirizzate agli spettatori italiani, l'importanza del corpo della star femminile venne minimizzata, essi furono tuttavia stimolati da appelli retorici rivolti al loro patriottismo e al loro senso di nascente cinefilia. Inoltre, è rilevante la presenza di uno sfondo pubblicitario più ampio, sul quale sarebbe opportuno indagare. Ad esempio, le pubblicità dei film si trovano sulla stessa pagina delle pubblicità di altri prodotti: si veda la star della radio italo-americana, Diana Baldi, visibile nella pubblicità della sua linea di cosmetici [Fig. 3]. In questo contesto, è essenziale riconoscere l'esistenza di un'ecologia complessa di divismo al femminile, la quale è costruita su idee di classe, di gusto, e di identità nazionale.

#### Bibliografia

'Sexy Signore', *Life*, 3 settembre 1951, pp. 62-64.

'Italian Film Invasion', *Life*, 20 ottobre 1952, pp. 107-113.

T. BALIO, *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, Madison, University of Wisconsin Press, 2010.



- M. BETZ, 'Art, Exploitation, Underground', in M. JANCOVICH ET AL. (ed. by), *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, Manchester, University of Manchester Press, 2003, pp. 202-222.
- N. BRENNAN, 'Marketing Meaning: Branding Neorealism', in S. GIOVACCHINI, R. SKLAR (ed. by), *Global Neorealism*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, pp. 87-102.
- D. GOMERY, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.
- S. GUNDLE, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven, Yale University Press, 2007; trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- K. SCHOONOVER, 'Neorealism at a Distance', in T. TRIFONOVA (ed. by), *European Film Theory*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 301-318.
- B. WILINSKY, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.



SMARGINATURE |

**VAGHE STELLE**

**ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO**

**5. Le moderne. Stelle del cambiamento**



## 5.1. *La voglia matta di esserci. Attrici, sessualità e ruoli femminili dalla commedia all'italiana al sexy*

di Dalila Missero

«Il femminile viene scelto perché travestito da maschile: questo è il segreto del successo di figure come la vamp, la donna fatale, la donna sessualmente emancipata, aggressiva, moderna» (Passerini 1988, p. 54). Così Luisa Passerini descriveva la repulsione delle giovani donne degli anni Sessanta nei confronti dei modelli di femminilità incarnati dalle madri. Questo rifiuto era legato alle nuove ambizioni con cui le ragazze italiane si affacciavano al mondo, ma era anche sintomo di uno spaesamento. In quegli anni, infatti, il posto delle donne nell'Italia del boom economico era ancora un'incognita e i veicoli di affermazione sociale erano ancora ritagliati a misura maschile. Riconoscimento professionale, scolastico e militanza politica: ognuno di questi ambiti risultava particolarmente insidioso.

Il cinema, sempre saldamente al centro del sistema mediale italiano, non tardò a intercettare a suo modo queste tensioni e a modellare di conseguenza i volti femminili che apparivano sullo schermo. Fu la *commedia all'italiana* a farsi carico di questo 'aggiornamento del femminile'. L'*intelligenza* creativa della commedia era per lo più composta da un gruppo ristretto di registi e sceneggiatori (uomini), mentre le figure divistiche ricoprivano un ruolo promozionale e di richiamo altrettanto importante e complementare. Da questa dualità deriva il carattere essenziale di un cinema medio che doveva negoziare il successo di cassetta con la qualità. Pur attirando un pubblico ampio, questi film erano particolarmente apprezzati dagli spettatori delle prime visioni, che potevano permettersi i biglietti più costosi degli spettacoli serali delle sale dei centri cittadini. Il cosiddetto 'pubblico più evoluto' era quindi ansioso di vedere la modernità sullo schermo, una modernità che coincideva spesso con una giovane figura femminile sessualmente emancipata, aggressiva, vestita all'ultima moda, amante della musica e del ballo. Questo personaggio prese vita in quegli anni grazie alle interpretazioni di due attrici poco più che adolescenti, Catherine Spaak e Stefania Sandrelli. Entrambe debuttarono sul finire degli anni Cinquanta, e seppur non riuscirono a scalzare definitivamente le dive della precedente generazione, come Gina Lollobrigida e Sofia Loren, rivoluzionarono di fatto il modello di femminilità nel cinema italiano. Sia la Spaak che la Sandrelli legarono gran parte delle loro carriere alla commedia, dando vita a personaggi che rimangono ancora oggi iconici, e che nell'immaginario comune rappresentano a pieno titolo i 'favolosi' anni Sessanta. Giovani donne, emotivamente fragili ma sessualmente disinibite, i caratteri delle protagoniste di *Diciottenni al sole* di Camillo Mastrocinque (1962), *La voglia matta* di Luciano Salce (1962), *La bella di Lodi* di Mario Missiroli (1963), *La parmigiana* di Antonio Pietrangeli (1963) e *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi (1963) avevano molti punti in comune con l'immagine pubblica delle loro interpreti. Poco più che adolescenti, le due attrici furono protagoniste di amori problematici, che non mancarono d'interessare i rotocalchi: nel 1961, a soli 15 anni, la Sandrelli si era legata a Gino Paoli [fig. 1], di dodici anni più grande, mentre la Spaak, nemmeno ventenne, lasciò il marito Fabrizio Capucci poco dopo aver avuto una bambina. Non solo la loro vita privata, ma anche i loro corpi tardo-adolescenziali, definiti efebici dai giornalisti, presero il posto delle curve delle *pin up* degli anni Cinquanta. Sui loro fisici ben si posavano i modelli delle sartorie all'ultima moda, che le due indossavano con disinvoltura fuori e sul set. Le commedie da loro interpretate

alimentavano di fatto, in maniera problematica, la corrispondenza tra modernizzazione e libertà sessuale femminile, ovviamente solo per le giovani. La differenza generazionale rispetto al marito e il consumismo improduttivo continuavano ad essere le marche principali dell'indipendenza femminile dei personaggi della Spaak, quando appena ventenne, iniziò a recitare prevalentemente in ruoli da donna sposata (*Adulterio all'italiana*, 1966; *Il marito è mio e l'ammazzo quando mi pare* di Pasquale Festa Campanile, 1967).

I modelli maschili corrispondenti erano generalmente figure dalla mascolinità debole e moralmente incerta. In altre parole, l'uomo veniva confinato alla classica figura dell'«inetto» impreparato nei confronti della giovane consorte, e quindi alla modernità. Tuttavia, la crisi del maschile era solitamente dotata di tridimensionalità psicologica, e garantiva gli *escamotage* comici, mentre le adolescenti-mantidi, immancabilmente immortalate in camicia da notte o alle prese con scatenati twist, iniziavano a garantire una forma di spettacolarità erotica che diventerà il marchio di fabbrica delle commedie successive. Gli interpreti maschili, divi come Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman e Nino Manfredi, oltre ad essere uomini adulti potevano contare su figure divistiche e carriere più articolate, non necessariamente imperniata sulla loro vita privata e sulla loro sessualità.

Queste differenze nei ruoli e nelle immagini divistiche riflettevano evidentemente le dinamiche produttive e creative nell'industria cinematografica dell'epoca e così continuò ad essere negli anni successivi. Con l'ironia che caratterizza la sua scrittura, Patrizia Carrano nel 1977 scriveva: «Vista l'impossibilità di travestire verosimilmente gli uomini con abiti femminili, le attrici sono le uniche lavoratrici presenti nel cinema in modo abbastanza consistente, anche se la loro percentuale non raggiunge certo quella maschile» (Carrano 1977, p. 129). Carrano, nella sua inchiesta sulla donna nel cinema italiano, affermava che le attrici erano soggette a una forma di discriminazione a livello creativo e attivo, che si articolava non solo nel rapporto con gli altri professionisti (in stragrande maggioranza uomini), ma si rifletteva soprattutto nella penuria di ruoli. Insomma, se fino agli anni Cinquanta il melodramma aveva garantito la presenza di «mamme, sorelle, zie, anziane, contadine, attempate signorine», proprio la commedia degli anni Sessanta si è poi resa responsabile del restringimento della gamma dei ruoli femminili disponibili sino al prevalere definitivo di parti accessorie, connesse alla spettacolarità dell'erotismo e alla sessualizzazione della commedia stessa. La generazione di attrici che seguì quella di Sandrelli e Spaak non poté che debuttare in Italia nel cinema erotico, mentre proprio le due ex-adolescenti degli anni del boom non disdegnavano negli stessi anni parti di nudo e ruoli sexy [fig. 2]. Il cinema era dunque cambiato, il pubblico era diminuito, il prezzo del biglietto aumentato. Ornella Muti, Nadia Cassini, Gloria Guida, Edwige Fenech, Eleonora Giorgi e



Fig. 1 Stefania Sandrelli e Gino Paoli negli anni Sessanta



Fig. 2 Catherine Spaak in *Il gatto a nove code* di Dario Argento, 1971



Fig. 3 Daniela Poggi in *L'ultima orgia del III Reich* di Cesare Canevari, 1977



Barbara Bouchet sono solo alcune delle nuove attrici che conobbero l'apice del successo negli anni Settanta grazie alla commedia *sexy*. Eppure, molte di loro, cercarono in qualche modo di 'redimere' la loro credibilità di attrici partecipando a progetti dotati di qualche potenzialità artistica. A garantire questo aspetto era spesso proprio la firma di un autore della commedia degli anni Sessanta, come Luciano Salce, Pasquale Festa Campanile o Dino Risi.

A distanza di decenni, con alle spalle decine di film, ruoli per il teatro e lavori per la televisione, Stefania Sandrelli e Catherine Spaak godono di uno status ormai consolidato di dive del cinema italiano, come protagoniste di una delle sue stagioni migliori. Nonostante entrambe abbiano poi diversificato la loro carriera nello spettacolo e abbiano spesso partecipato a progetti distanti da ambizioni autoriali, la loro figura pubblica è ancora profondamente ancorata ai ruoli trasgressivi, ma rispettabili, dei primi anni e quindi al loro lavoro con alcuni registi (Salce, Pietrangeli). Se questo appare ovvio in un certo senso, dall'altro risulta interessante come tale capitale sociale e professionale venga speso nei confronti delle altre generazioni di attrici, e fornisca al contempo una prospettiva sulla storia del cinema italiano, imperniato su un paradigma della crisi che in controtuce segnala una conflittualità femminile irrisolta dentro l'industria cinematografica di quegli anni.

Nella puntata del 22 luglio 2016 del programma di Rai Tre *Stracult*, ideato dal critico Marco Giusti, sono presenti in studio Catherine Spaak, Daniela Poggi e Ilenia Pastorelli, vincitrice del David di Donatello come migliore attrice per *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabrielle Mainetti (2016). Nel salotto cinefilo, le tre donne rappresentano tre diverse stagioni del cinema italiano. La Spaak naturalmente vanta una carriera più solida e lunga, ed è anche colei che rispetto alle altre può vantare un sodalizio artistico con i 'grandi' del cinema italiano. Al contrario, sia la Poggi che la Pastorelli sono imbarazzate per i loro debutti, rispettivamente il *nazisexploitation L'ultima orgia del terzo Reich* di Cesare Canevari 1(1977) [fig. 3] e al *Grande Fratello*. Interpellata da Giusti sul suo vecchio personaggio di 'giovane ribelle', la Spaak definisce la sua libertà «più mentale che fisica», sminuendo l'audacità delle sue interpretazioni, mentre la Poggi, affrontando il nodo spinoso della nudità, invoca il buon gusto e l'eleganza delle sue parti 'sexy' rivendicando, invece, una libertà fisica («ero elegante anche da nuda»). Il confronto tra queste due donne in qualche modo rispecchia quella tensione prodottasi tra attrici e cinema dagli anni Sessanta e accentuatasi negli anni Settanta. La crisi del cinema italiano, infatti, non farà che aumentare il divario tra professioniste, accesso alla creatività, varietà di copioni e personaggi. I ruoli da loro interpretati negli anni Settanta e la reticenza a parlarne in qualche modo ne sono una spia. Cinzia Bellumori, nel 1972, nel suo pionieristico studio sull'industria cinematografica italiana, ne dava questa lettura: «sembra che la donna sia [...] la rappresentazione di alcuni momenti di crisi del cinema, direttamente collegati alla crisi del sistema. [...] Il cinema, quindi, viene fuori con la maggior parte dei suoi difetti e sempre, comunque, filtrato attraverso la problematica femminile. Il cinema è simile all'uomo che Diogene cercava, è dappertutto e in nessun luogo insieme» (Bellumori 1978, p. 112). specularmente, anche le donne, nel cinema italiano dagli anni Sessanta in poi, sono ovunque e da nessuna parte.

**Bibliografia**

- C. BELLUMORI, 'Le donne del cinema contro questo cinema', *Bianco e Nero*, 11, 1-2, 1972.
- P. CARRANO, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Rimini, Guaraldi, 1977.
- N. FULLWOOD, *Cinema Gender and Everyday Space. Comedy Italian Style*, New York, Palgrave-Macmillan, 2015.
- L. PASSERINI, *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti, 1988.
- J. REICH, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Roma, Bulzoni, 1985.
- "Stracult", Rai Tre, puntata andata in onda il 22/07/2016 disponibile al link <http://www.raiplay.it/video/2016/07/Stracult-del-22072016-fd1fb33d-3858-4886-bd27-499ac82b0d97.html> [accessed 01/09/2017]



## 5.2. La diva divina dell'Orsa Minore: Lucia Bosè

di Simona Busni

*Nel provino Lucia Bosè rivelò un'aria fosca e conturbante, giustissima. E quando [...] cominciammo a metterle addosso abiti di alta sartoria e gioielli veri, si trasformò in uno splendore. [...] Aveva 19 anni, era meravigliosa, non si poteva non innamorarsene.*

Michelangelo Antonioni

*Guarda il cielo. C'è una costellazione che ha nome «Cavaliere»? [...] Anche la congiunzione astrale inganna. Pure, per qualche istante ci rallegrò credere alla figura. Questo basta.*

Rainer Maria Rilke

Mia madre diceva che il giorno in cui venni al mondo ci fu una nevicata così grande che anche i merli erano bianchi. Mi piaceva questo suo racconto perché per tutta la mia vita ho sentito una profonda attrazione per il bianco. [...] Il tatto è il senso che sviluppo maggiormente nei primi giorni di vita. Il fatto è che non aprivo gli occhi. Forse perché presentivo che in seguito li avrei tenuti ben aperti e per molto tempo.

Inizia così, in un giorno 'troppo bianco' per essere vero, la favola della piccola Lucia Borlani, nata in una famiglia contadina di San Giuliano Milanese e destinata a diventare, con il nome di Lucia Bosè, una delle stelle più fulgide nel firmamento del cinema popolare italiano degli anni Cinquanta. Una stella dell'Orsa Minore, a voler essere precisi, tenendo conto della collocazione siderale attribuita a Bosè da Stefano Masi ed Enrico Lancia nella loro personalissima galleria delle dive più importanti del secondo dopoguerra, elaborata sulla base di una semi-seria tassonomia astronomica. Ammesso che abbia senso interrogarsi sui criteri di gusto in base ai quali certe attrici figurano in una determinata costellazione anziché in un'altra – sarebbe un gioco fin troppo lezioso –, l'unica considerazione spendibile potrebbe, forse, riguardare un'evidenza strutturale che rimanda direttamente alla forma degli astri: l'Orsa minore o Piccolo carro ripropone il medesimo schema stellare delineato dall'Orsa maggiore, ma in scala ridotta; si tratta di una costellazione che somiglia ad un'altra, di un'identità che si definisce a partire da un'alterità, di un qualcosa che, allo stesso tempo, 'è e non è'. Ed è proprio questa particolare tensione dinamica tra polarità mobili, tra differenze proporzionali, tra realtà e apparenza, a contraddistinguere il percorso cinematografico (e umano) di Lucia Bosè, per quanto concerne la fase aurorale della sua carriera di attrice, che coincide in definitiva con l'affermazione del suo astro divistico attraverso le collaborazioni con registi come Giuseppe De Santis (*Non c'è pace*

tra gli ulivi, 1950, e *Roma ore 11*, 1952), Luciano Emmer (*Parigi è sempre Parigi*, 1951, e *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952) e Michelangelo Antonioni. È il regista di Ferrara, in particolare, a plasmarne l'immagine cinematografica di «diva divina» (come viene definita dalla sua biografa spagnola, Begoña Aranguren) e a fissarla nell'immaginario iconografico del decennio, affidandole il ruolo della protagonista in due film molto importanti: *Cronaca di un amore* (1950) – il primo lungometraggio di Antonioni – e *La signora senza camelie* (1953). Si deve partire senz'altro da quest'ultimo titolo per iniziare a tratteggiare i contorni di un ideale profilo di Lucia Bosè, perché in esso è racchiusa l'essenza del mistero che ammantava la sua figura di attrice e di donna, mistero che può essere inscritto in un interrogativo tanto banale quanto fondamentale (soprattutto se ci si sta muovendo in un contesto dai richiami evidentemente melodrammatici): cosa significa 'non avere' camelie?

Il personaggio in questione è quello di Clara Manni [fig. 1], un'aspirante attrice molto avvenente ma non dotata di uno spiccato talento recitativo, che muove i suoi primi passi nel sistema cinematografico italiano dell'epoca e finisce stritolata nella morsa di un ingranaggio crudele e asettico, tra produttori rapaci e media impietosi. Clara non potrà disporre di camelie, secondo Antonioni – al contrario di altre eroine melodrammatiche celebri come Margherita Gauthier e Violetta Valery –, eppure della camelia, uno dei topoi più infestanti della retorica melodrammatica, questa giovane donna evoca la fragilità, il suo candore artificiale, quell'eleganza sofisticata e fredda. Non a caso, la camelia è un fiore ornamentale, pieno di petali, eccessivo, senza fragranza, coltivato sotto vetro, per certi versi 'falso' nella sua biologia, come se recitasse il ruolo di fiore senza esserlo del tutto. Marie Duplessis, la vera 'dame aux camélias' a cui si ispirò Alexandre Dumas per il personaggio del romanzo, deve il soprannome alla sua particolare costituzione delicata, a causa della quale non poteva sopportare il profumo di alcun fiore. Le protagoniste delle opere di Flaubert e Balzac indossano camelie sui vestiti e tra i capelli, ma si tratta di fiori che possono essere ugualmente associati alle vergini per il loro candore, come ricorda Emilio Sala in un saggio sull'argomento: «All'artificialità per eccesso della cortigiana (che si concede senza essere innamorata) si passa all'artificialità per difetto della vergine (che ama ma non si concede)».

Ora, intendiamoci, Clara Manni non è Margherita Gauthier, così come Lucia Bosè non è Greta Garbo – che ha interpretato la signora delle camelie in *Margherita Gauthier* (*Camille* di George Cukor, 1936) – ma nel trionfo di doppiopiezza che infesta, nell'ordine, il melodramma in sé come genere (e i suoi personaggi femminili), il cinema di Antonioni, le questioni dell'attorialità e del divismo, emerge



Fig. 1 Lucia Bosè interpreta l'attrice Clara Manni in *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni, 1953



Fig. 2 Clara non riesce a riconoscere la sua immagine da *femme fatale* proiettata sul grande schermo e si perde nel prisma proiettivo dei riflessi fotogenici (*La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni, 1953)



Fig. 3 Clara: «Ho paura ogni volta che mi rivedo sullo schermo... Devo ripetermi dieci volte al minuto: sono io? Io?» (*La signora senza camelie*, di Michelangelo Antonioni, 1953)

come un'atmosfera sottile di consonanze e rimandi, una sorta di velata, muta, certezza secondo cui tutto ciò che riguarda le camelie (l'averne, il non averne, 'l'essere camelia') ha a che fare con Bosè, a partire dal quel 'senso di bianco' che ha segnato il suo fato fin dalla nascita.

Rispetto alle altre attrici apparse nel brodo primordiale del nuovo divismo italiano – le cosiddette 'maggiorate', portentose creature archetipali che ibridano fisici da *pin-up* a una vocazione fisiognomica celebrante il legame tra la donna e la terra, si pensi a Silvana Mangano e al suo 'corpo-paesaggio' – Lucia incarna una controtendenza minoritaria: è nuova, essenziale, delicata, astratta, moderna. Giovanna Grignaffini la descrive come il risultato di un'intertestualità, l'espressione di una certa "koinè sovranazionale": «l'immagine stessa di una mobilità geografica e sociale, che trasforma il soggetto in una stratificazione di provenienze ed appartenenze». Eletta Miss Italia a Stresa nel 1947, in un'edizione ricca di presenze considerevoli (seppure ancora sconosciute al pubblico) come Gina Lollobrigida e Gianna Maria Canale, Bosè si impone proprio grazie alla sua particolare «sottolineatura patetica», come dichiara uno dei giurati del concorso, il giornalista Orio Vergani: «Io "tenevo" per Lucia Bosè [...]. Il concorso di quell'anno non si svolgeva attraverso le selezioni delle feste di ballo: bastava inviare una fotografia. Ne erano arrivate almeno un quintale. In fondo al mucchio, avevo trovato un microscopico "formato Leica", un'istantanea sul sagrato di piazza Duomo, con il viso di una ragazza che era certamente un "tipo"». Quell'aspetto dimesso, da timida Cenerentola di periferia, il suo sembiante malaticcio – Lucia soffre di tubercolosi, tanto per continuare a cavalcare l'onda delle suggestioni melodrammatiche – è solo lo strato più superficiale, la corolla di petali più esterna, di una femminilità inquieta, complessa, doppia. Il giorno successivo all'incoronazione arriva, infatti, il primo scandalo: Lucia viene convinta dai fotografi a farsi immortalare nel letto della sua stanza d'albergo in una posa (neanche tanto) vagamente lasciva, con una sigaretta tra le labbra. La fotografia viene pubblicata sul *Corriere della sera* e solleva un vespaio, come si evince dalla finta lettera – creata ad arte dai redattori del quotidiano – di un lettore che si proclama indignato perché la ragazza appare «seminuda e peggio che nuda, addobbata secondo la moda delle prostitute, le labbra verniciate spudoratamente; e dalle labbra penzola la Lucky Strike e fra le dita il 'lighter' acceso, la fortunata bambina stravolge gli occhioni». Da giovane commessa sconosciuta di una pasticceria di Milano, attraverso questo primo bagno di popolarità, Lucia viene proiettata di colpo verso



Fig. 4 In *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni (1950) Bosè è Paola Fontana, sofisticata signora dell'alta borghesia milanese coinvolta in una torbida relazione extraconiugale con un uomo venuto dal passato



Fig. 5 *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni (1950) è un film sulla metamorfosi di una donna, Paola, che da studentessa di provincia si trasforma in un'elegantissima *femme fatale*. Non a caso chiunque provenga dal suo passato nel rivederla si chiede «Come ha fatto a diventare così?»



Fig. 6 Lucia Bosè in una scena del film *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, 1950



uno stadio di femminilità più artefatto e misterioso, quello che Simone De Beauvoir ne *Il secondo sesso* (1949) cristallizza come polo dell'*Antiphysis* (Società), in contrapposizione a quello della *Physis* (Natura):

Così la donna non è solo *physis*; è anche *antiphysis*. E questo non soltanto nella civiltà della permanente elettrica, della depilazione a cera, dei busti di latex, ma anche nei paesi delle negre, in Cina e dovunque sulla terra. [...] l'uomo vuole che la donna sia bestia e pianta e nello stesso tempo che si nasconda entro un'armatura fittizia; e la ama mentre esce dai flutti e da una casa di moda, la ama nuda e vestita, nuda sotto le vesti, precisamente come la incontra nell'universo umano. L'uomo che vive in città cerca nella donna l'elemento animale; ma il contadino che fa il servizio militare proietta sulla casa di tolleranza tutta la magia della città. La donna è campo e pastura, ma è anche Babilonia.

Questa tendenza, per così dire, anti-naturalistica associata a Bosè viene rafforzata nel passaggio alla carriera cinematografica – dopo un bucolico esordio da contadina con De Santis – dal meticoloso lavoro d'immagine che intellettuali, registi e stilisti operano su di lei. Lucia è come una statua viva nelle mani dei suoi pigmalioni e (ri)vive costantemente nella diegesi filmica il dilemma metamorfico ed esistenziale che il divenire diva comporta: essere, al contempo, riconoscibili e inconfondibili, sé e altro da sé, esposizione e nascondimento, eccesso e difetto, corpo e riflesso, visione e memoria, oggetto dello sguardo e pupilla, voce ed eco, vergine e cortigiana [figg. 2-3]. Alla sua silhouette originaria si sovrappongono negli anni tanti gusci identitari più o meno intercambiabili: l'icona glamour, la borghese rampante, l'*upper class woman*, la mannequin, l'emblema della modernità femminile sudeuropea [figg. 4-5]. Strato dopo strato, diventa praticamente impossibile distinguere la donna dall'attrice, il personaggio pubblico dal ruolo interpretato, come se si trattasse dei singoli petali di un unico fiore, una bianca enigmatica vaporosa camelia [fig. 6].

#### Bibliografia

- B. ARANGUREN, *Lucia Bosè. Diva, divina*, Barcellona, Planeta Singular, 2003.
- S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive nel cinema italiano dal '45 al '68*, Roma, Gre-mese, 1989, pp. 27-30.
- A. LEVANTESI, 'Lucia Bosè, metamorfosi di una donna', in *Cronaca di un amore – Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, a cura di T. Kezich, A. Levantesi, Torino, Lindau, 2004, pp. 73-83.
- E. MOSCONI, 'Lucia Bosè: cronaca di una diva cosmopolita', *Quaderni del CSCI*, 11 (2015), pp. 58-63.
- V. CAMPORESI, 'Lucia Bosè. A Star Across Borders', *Cinéma&Cie*, 7 (2005), pp. 142-157.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, trad. it. di M. Pelaia, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- R. BUCKLEY, 'Glamour and the Italian female film stars of the 1950s', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 3 (2008), pp. 267-289.



### 5.3. *L'attrice e il torero: storia di Lucia, in arte Bosè*

di Anna Masecchia

#### 1. *Venere in bikini*

Lucia Borloni ha solo sedici anni quando, nel 1947, vince Miss Italia. Il 'racconto' di Lucia, che muta di lì a poco il cognome in Bosè, è quello della 'stella che nasce': notata da Luchino Visconti nella pasticceria Galli in pieno centro a Milano, il concorso di bellezza la espone agli sguardi degli italiani e delle italiane della Ricostruzione. Cresciuta in una fattoria fuori Milano, con un corpo che esibisce curve mediterranee ma che si muove con l'eleganza di una sofisticata *mannequin*, Lucia viene considerata la giusta interprete di una Italia in transizione, alla ricerca di una nuova identità ancora fluttuante tra tradizione e modernità. La giovanissima italiana si trova infatti ad incarnare un nuovo corso di rinascita economico-sociale insieme ad una rinnovata immagine della nazione che passa, come tante volte nella nostra storia, attraverso la rappresentazione della donna e del suo corpo. Proprio in quell'anno, si registra un passaggio dall'attenzione per la bellezza del volto a quella per le grazie del corpo: nel '47 il concorso per eleggere la più bella delle italiane si americanizza e le misure di seni e fianchi acquisiscono maggiore importanza, scalzando la centralità avuta l'anno precedente da un viso intenso ma acqua e sapone, indice di modestia e purezza. Insieme alle altre concorrenti, Lucia viene ammirata con indosso un costume a due pezzi e viene fotografata in questa tenuta a più riprese [fig. 1]. Alla premiazione accorre tutta la stampa nazionale, a testimonianza della repentina esposizione mediatica di cui è oggetto la sedicenne. Un fotografo la ritrae in una posa molto provocante che finisce sui giornali provocando scalpore [fig. 2]. Sul *Corriere della sera* appare la lettera di un lettore indignato, in realtà scritta da Leonardo Borgese, per come Lucia è ritratta «seminuda e peggio che nuda, addobbata secondo la moda delle prostitute, le labbra verniciate spudoratamente; e dalle labbra penzola la Lucky-Strike e fra le dita il "lighter" acceso [...]» (Villani 1957, p. 94). La «bambina stravolge gli occhioni»: se Lucia viene rapidamente etichettata come moderna, incarna anche una lolita sexy, conturbante e scandalosa.

Sfogliando la stampa periodica ci si accorge che se la forma degli occhi e delle labbra, la bellezza complessiva del suo volto, vengono associate a quelle delle Madonne rinascimentali, il corpo di Lucia è però 'contemporaneo', adatto a indossare la moda nostrana, la «figura ideale che i sarti sognano», come leggiamo in *Hollywood* nell'aprile del '48. Lucia, che inizia ad essere una celebrità, vuole però entrare nel firmamento cinematografico e diventare attrice, non accontentandosi di essere, sfruttando la sua straordinaria bellezza, una *pin up*. Così, dopo la delusione di non aver partecipato a *La terra trema* di Luchino Visconti (1948) e dopo aver perso l'occasione di debuttare in *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (1948), svestirà i panni *glamour* dei sarti milanesi per indossare quelli umili di una contadina in *Non c'è pace tra gli ulivi* di Giuseppe De Santis (1950) pur di dimostrare ai registi e al pubblico le sue intenzioni e le sue capacità artistiche. In un trafiletto di *La Settimana Incom illustrata* del febbraio del 1950 si dice che la sua fortuna cinematografica, iniziata proprio quell'anno con il film di De Santis, è stata tardiva. Il parallelo è con

altre bellezze nostrane, il cui passaggio dalla passerella allo statuto di dive è stato più rapido. E in effetti il vero successo arriva per Lucia con *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, film che esce nelle sale alla fine del 1950. Lucia compie così il passo da generica celebrità a stella del cinema e incarna sempre di più le due anime dell'Italia di allora: due immagini pubblicate, tra l'aprile e il giugno del 1951, in riviste popolari come *La Settimana Incom illustrata* e *Oggi*, la mostrano, da un lato, in tenuta regionale alla Fiera Campionaria di Milano, ammirata dal Presidente Luigi Einaudi; dall'altro, in tenuta sportiva, con berretto da baseball all'americana, allo Stadio dei Marmi a Roma.

Nel frattempo l'attrice incrocia un cinema italiano che dà molto spazio ai personaggi femminili. Nel 1974 (e la cosa non appare casuale) Vittorio Spinazzola ha chiaramente indicato la centralità di personaggi femminili 'in azione' nel cinema del periodo e, nel corso dei decenni, le ricerche in tal senso sono state proficue. Quella raccontata dal cinema italiano è una donna che si fa corpo pulsante delle tante contraddizioni interne alla società italiana della Ricostruzione. Dalla rubrica di impronta zavattiniana *L'Italia domanda* presente sulla neonata *Epoca* ai servizi presenti nella edizione Rusconi di *Oggi* a partire dal luglio del 1945, il destino e il ruolo della donna italiana del Dopoguerra sembrano essere una preoccupazione condivisa, che ritroviamo all'interno dei film.

Con Luciano Emmer, ad esempio, Lucia ha l'occasione di interpretare altri ruoli interessanti, anche se diversi da quelli proposti da De Santis e Antonioni. La Minì di *Parigi è sempre Parigi* (1951) e la Marisa di *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1951) si muovono tra mondo piccolo-borghese e mondo operaio e confermano come la natura divistica di Lucia Bosè, frutto di una intermedialità e di una intertestualità complesse, sia «l'immagine stessa di una mobilità geografica e sociale che trasforma il soggetto in una stratificazione di provenienze e appartenenze. Una stratificazione particolarmente connessa all'equazione bellezza-lavoro [...]» che enfatizza l'appartenenza a mondi, come quelli della moda e del cinema, fondati «sull'uso dell'immagine e del corpo» (Grignaffini 1996, p. 381). Bosè incarna un soggetto femminile estremamente mobile e che fa fatica a sottrarsi al desiderio di quella merce di cui sembra essere costretto a farsi corpo, come accade quando l'ormai diva interpreta il ruolo di Clara Manni, la "signora senza camelie" che resta pericolosamente in bilico tra realtà e finzione, so-



Fig. 1 Lucia Bosè in bikini nel 1947



Fig. 2 Lucia Bosè in una foto del 1947

Fig. 3 Lucia Bosè e Walter Chiari su *Oggi*, 11 febbraio 1954

spesa tra la formazione di un nuovo soggetto femminile e la costruzione di un'immagine divistica che si avvale di sistemi mediatici sempre più complessi. Tutto ciò nel contesto di un'Italia che sembra iniziare a tirare in barca i remi della corsa ad una modernità civile e dei diritti, che dunque non si traduca solo nell'avanzamento del benessere e del consumo neocapitalistico, proprio quando, nel 1953, la meta star Clara Manni appare sullo schermo, poco prima che Lucia abdichi al ruolo stellato e in qualche modo eversivo della Bosè per assumere quello ben più canonico della Signora Dominguí.

## 2. Lucia Dominguí

L'11 giugno del 1952 appare nel rotocalco *Settimo giorno* una intervista alla madre di Lucia Bosè. Ancora incredula quando vede sullo schermo la sua bambina, afferma:

Mi sembra un sogno. Dal giorno in cui Lucia ha vinto il concorso di Miss Italia, è successo una specie di terremoto in casa nostra. Pensi, il nome della mia bambina, io la considero ancora tale, ripetuto a caratteri di scatola su tutti i muri della città. Eppure mi pare ancora di vederla uscire col suo vestitino dal portone di Via Ampola 20. Se non avesse aderito all'invito di presentarsi al concorso di Stresa, la mia Lucia sarebbe ancora commessa di negozio e forse non avrebbe neppure un fidanzato. Sarebbe stato forse meglio? Chi lo sa, almeno avrebbe avuto una vita più tranquilla. Comunque non mi lamento. Il sogno mio e di mio marito però resta quello di diventare presto nonni.

Quando viene pubblicata l'intervista la 'bambina' forma con Walter Chiari la coppia degli «eterni fidanzati del cinema» [fig. 3], e i due 'convivono' a Milano da quando Lucia è diventata vicina di casa dell'attore (*Oggi*, 11 febbraio 1954). Alla fine del 1954, a successo ormai raggiunto, l'attrice sembra avverare il desiderio materno perché conosce e poi sposa Luís Miguel Dominguí, *machissimo* torero la cui celebrità è internazionale. Lo spoglio di una rivista popolare come *Oggi* mostra come, anche in questa fase di passaggio da un ruolo pubblico all'altro, l'immagine di Lucia appaia in transizione. Il primo incontro con Dominguí è raccontato tutto dal punto di vista di Lucia, che ha 23 anni: moderna e anticonformista decide di partire per la Spagna per lavorare con Bardem contro il parere della famiglia e dell'allora fidanzato Walter Chiari; sola a Madrid, frequenta il bel mondo e si guadagna subito la fama di essere un po' pazza perché fuori dagli



Fig. 4 Lucia Bosè in un servizio fotografico a Villa Paz



Fig. 5 Un articolo dedicato alla coppia Bosè-Dominguí



Fig. 6 Lucia Bosè nella copertina di *Oggi*, 5 dicembre 1957



Fig. 7 Lucia Bosè ritratta in una articolo di *Oggi*, 5 dicembre 1957



schemi; si sposeranno negli Stati Uniti ma Lucia sogna il rito religioso in una piccola e intima chiesetta spagnola (*Oggi*, 03 marzo 1955). Celebrazione che si terrà qualche mese dopo e che verrà opportunamente documentata da *Oggi* (27 ottobre 1955).

I primi tempi di questo matrimonio italo-spagnolo vengono raccontati nel segno di Cenerentola: il servizio a Villa Paz [fig. 4], dimora dei coniugi, mostra una residenza principesca, documentata da un ricchissimo corredo fotografico (*Oggi*, 08 dicembre 1955). Alla fine del decennio le voci di una crisi sono state già molteplici. Il sodalizio tra l'attrice e il torero – come pare si chiamassero tra loro marito e moglie – ha inevitabilmente inciso sull'immagine divistica di Bosè, anche perché il marito avrebbe preteso la rinuncia alla carriera di attrice [fig. 5]. Il 'racconto' dell'attrice proposto da rotocalchi e interviste oscilla [figg. 6-7] tra il cedimento alla richiesta del torero e la scelta di una sposa modello di dedicarsi esclusivamente all'uomo che ama e ai figli (*Oggi*, 10 gennaio 1957; *Oggi*, 05-dicembre 1957). Oscilla, ancora, tra una rinuncia imposta e a senso unico e una scelta paritaria, visto che anche l'uomo non avrebbe più toreato per assecondare un desiderio della moglie. Sta di fatto che, tra rinunce alla libertà di lei, relazioni continue di lui con altre donne, che richiamano l'attenzione della stampa internazionale (la più nota è quella con Lauren Bacall), il 'matrimonio' infelice tra lo stile di vita moderno e anticonformista ricercato da Bosè e la rigidità del sistema patriarcale e cattolico spagnolo appare come lo specchio domestico delle contraddizioni di una fase di assestamento e rilancio delicatissima per l'Europa intera. L'immagine e la storia di Lucia Bosé sono esemplari di quel cortocircuito tra liberalizzazione dei costumi e dibattito sul ruolo della donna nella società che interessa il difficile cammino verso la modernità proprio degli anni Cinquanta.

#### Bibliografia

- S. BELLASSAI, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci 2006.
- L. CARDONE, «Noi donne» e il cinema. *Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Pisa, ETS, 2009.
- G. GRIGNAFFINI, 'Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita', in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Franco Angeli, 1996, pp. 357-387.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* [2007], trad. it. di M. Pelaia, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- D. VILLANI, *Come sono nate undici Miss Italia*, Milano, Editoriale Domus, 1957.



#### 5.4. Franca Valeri: io e le altre.

*Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un'antidiva anni Cinquanta*  
di Eva Marinai

Raccontare le donne, in letteratura, in pittura, come in qualunque altro tipo di espressione artistica, sino almeno a buona parte del Novecento, è stato troppo spesso appannaggio degli uomini e quando qualche donna ha trovato le condizioni e il coraggio per raccontarsi e raccontare (cosa che per fortuna è accaduta) lo ha fatto perlopiù con una vena tragica o malinconica, esprimendo con toni drammatici i propri sentimenti a lungo soffocati. Lo ha raccontato anche Virginia Woolf, inventandosi il personaggio di Judith, la sorella di Shakespeare. D'altro canto, a partire dall'età moderna, il mondo del teatro ha avuto la particolarità di annoverare tra le schiere delle proprie artiste anche spiriti energici e ironici, capaci di giocare con le maschere del proprio sé e di sperimentare, con l'ausilio della finzione scenica, una qualche forma di libertà sociale e sessuale, travalicando (non solo con ruoli *en travesti*) i confini che separano i generi. Ecco che, per restare in ambito italiano, comiche dell'arte, come la ben nota Isabella Andreini, sono alla base della costruzione dell'identità scenica contemporanea, prefigurata dalle caratteristiche del teatro dei ruoli ottocentesco (soprattutto all'interno del repertorio shakespeariano e goldoniano), sino ad arrivare alle sperimentatrici di nuove forme comico-popolaresche e dialettali come Dina Galli, Titina De Filippo, Ave Ninchi. Ma raramente queste attrici sono state anche autrici, scrittrici, registe, insomma autonome sia nella creazione del proprio stile recitativo sia nella costruzione delle storie e nella definizione del quadro poetico ed estetico entro cui collocarle. Naturalmente l'ultima nata tra le arti visive ha potuto contare su un numero maggiore di artiste consapevoli del proprio ruolo, non più soltanto mere interpreti, muse ispiratrici di registi affermati o volti 'che bucano lo schermo', ma colte esegete della realtà, 'poetesse' della visione o ancora, col passare del tempo, esperte di ripresa e montaggio, dunque artefici di un processo e di un prodotto audiovisivo che 'inquadra' il mondo femminile con un occhio diverso, da una nuova prospettiva.

Quando nel 1962, agli albori di una *nouvelle vague* cinematografica italiana, una delle attrici-autrici più eccentriche della storia dello spettacolo, Franca Valeri (*nom del plume* di Franca Maria Norsa) incide con la casa discografica Emi l'album *Le donne*, Natalia Ginzburg non ha ancora pubblicato la sua prima commedia *Ti ho sposato per allegria* (1965), scritta per «Adriana Asti e il suo sorriso ironico» (come poi accadrà per l'ultima commedia, *L'intervista*, composta per un'altra grande attrice capace di toccare le corde comiche: Giulia Lazzarini), e nessun'altra artista prima di lei ha dato voce con tanto acume, capacità di penetrazione psicologica e raffinata ironia, alle italiane. *In primis* donne colte del Nord, borghesi di buona famiglia o appartenenti al mondo dell'arte, impegnate politicamente oppure 'in carriera', e che rappresentano senza dubbio dei suoi *alter ego*. Ma c'è spazio anche per la sarta romana (antecedente della Sora Cecioni) e per la domestica di famiglia: figure che Valeri ha conosciuto di persona e che ha iniziato a imitare nei salotti milanesi nei quali la madre si intratteneva, portando con sé (come più volte è emerso dalle interviste) quella figlia dall'acuto spirito di osservazione e dal raro talento artistico. Nello specifico, si tratta di quattordici brevi quadri sonori dai titoli esplicativi: *La diva intervistata*, *La domestica tuttofare*, *Una sarta romana*, *La famiglia*, *La madre egoista*, *La ragazza ricca che lavora*, *Piccola posta*, *De gustibus*, *L'attrice e la mamma*, *Repertorio d'u-*

na attrice di prosa, Mitzi la coreografa, Il salotto letterario, L'amica egoista, Lina e la Rivoluzione. A questi ritratti ne seguiranno altri creando nel tempo un ampio repertorio di voci femminili che attraversa i dialetti dello Stivale, finendo per rappresentare una sorta di atlante delle donne nell'Italia post-bellica ma anche sessantottina. Alcuni di questi ritratti prendono spunto da personaggi già ideati e interpretati da Franca Valeri in teatro con la compagnia dei Gobbi (Valeri, Bonucci, Caprioli), o al cinema.

L'attrice, infatti, dimostra di possedere uno straordinario talento nell'appropriarsi del vocabolario e della musicalità di dialetti molto lontani tra loro, in anni in cui (mentre la televisione sta muovendo i primi passi) il dialetto mantiene ancora intatto il suo valore di lingua ufficiale e quindi di veicolo privilegiato di comunicazione. I suoi ritratti femminili nascono pertanto da un'interpretazione mai ideologica, ma comunque profondamente attenta alle condizioni delle donne nella società, in un quadro che rispecchia, trasfigurandoli artisticamente con una impareggiabile *vis* comica, i mutamenti sociali, economici e politico-culturali del Paese.

L'originalità del fraseggio, l'ironia graffiante della scrittura drammaturgica (che Valeri dichiara attinta da Courteline) e le qualità attoriali (che non si limitano al ruolo di 'caratterista') ne fanno una straordinaria interprete della modernità, con tutte le sue insensatezze e distorsioni. Da narratrice di storie al femminile si cimenta in modo *crossmediale* con i più diversi strumenti artistici e comunicativi: dal teatro al cinema, dalla radio al libro, sino alla fonografia e al fumetto.

Ecco che accanto alle cosiddette 'maggiorate' (oggi diremmo *sex symbol*), tra cui Sophia Loren, Lucia Bosè, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, astri nascenti dai concorsi di Miss Italia dei primi anni Cinquanta e pupille dei registi neorealisti, la figura di Valeri spicca per audacia e anticonformismo. Divina/antidiva, piccola e svelta, intelligente e stravagante, spesso consapevole di essere superiore per cultura e ironica agli uomini che incontra (e perciò costretta a occultare una spiccata personalità dietro una maschera da 'svampita', come in alcuni episodi del film *Piccola posta* di Steno, 1955 - **fig. 1**), Valeri incarna sulla scena e sullo schermo l'opposto delle protagoniste dei concorsi di bellezza. Quelle stesse competizioni che saranno rievocate e parodiate nel sesto episodio del film *Villa borghese* di De Sica e Franciolini (1953) [**fig. 2**], dove Valeri si cimenta nel ruolo di una donna 'di vita' senza riscatto, anticipando il personaggio di Delia Nesti, prostituta/aspirante Cenerentola in *Parigi o cara* di Caprioli (1962) [**fig. 3**].



Fig. 1 Franca Valeri in *Piccola posta* di Steno, 1955



Fig. 2 Franca Valeri in *Villa Borghese - episodio Concorso di bellezza* di De Sica, Franciolini, 1953



Fig. 3 Franca Valeri in *Parigi o cara* di Vittorio Caprioli, 1962



Fig. 4 Franca Valeri in *Radio* 1949

‘Signorina dello 04’ (Franciolini, 1955) per lavoro e ‘Snob’ per vocazione (il personaggio della Signorina Snob nasce ai microfoni della radio già a partire dal 1949 - **figg. 4-5**), Valeri si colloca come un’artista *sui generis* nello spettacolo contemporaneo, divenendo inoltre fonte di ispirazione per intere generazioni di attrici comiche, che giungono sino ai nostri giorni. Molto apprezzata da Flaiano, Gadda, Barrault, la sua maschera tragicomica è costruita a partire da una sapiente combinazione di mimica e *phonè*, a cui si aggiunge l’uso dell’inseparabile telefono (oggetto reale sullo schermo, evocato dalla partitura gestuale sulla scena), che richiama eco proustiane sulla mitologia delle centraliniste. Attraverso il telefono l’attrice fa parlare un ventaglio di ‘donne sole’ (altro suo celebre titolo) su tematiche complesse, quali il divorzio o l’adulterio. E lo fa con grande stile e consapevolezza del potere di sublimazione dell’arte, non facendo mai trasparire posizioni politiche o opinioni personali (come, da un altro versante, farà di lì a poco Franca Rame), ma limitandosi a mostrare allo spettatore uno spaccato vivo di realtà, così come appare: contraddittorio, feroce, incoerente, rivelatore di verità spicchiole e spesso atroci. Tale ‘smascheramento’ avviene, come si è detto, attraverso una sorprendente *vis comica*, che attinge in egual misura a generi minori come il cabaret o il varietà, e a generi maggiori come la letteratura francese otto-novecentesca o il teatro dell’assurdo. Valeri può essere considerata senz’altro una delle prime artiste italiane in grado di far parlare, attraverso la sua voce e il suo corpo d’attrice, altre donne, altre storie oltre la propria. In tal modo diviene mediatrice di un complesso portato narrativo e psicologico che altrimenti non avrebbe trovato voce, o l’avrebbe trovata soltanto nella forma ‘documentaria’ di lì a poco sviluppata dalla televisione. E infatti proprio in televisione Valeri sperimenterà alcune delle sue prime e ultime creazioni (dalla Signorina Snob, poi declinata in altre forme come quella di Cesira la manicure, alla Signora Cecioni) accanto ad altre ‘comiche’ al telefono: una per tutte Bice Valori, che però non è autrice dei propri testi.

Valeri, che invece è sempre autrice dei propri testi, anche nel cinema – a cominciare dal rifacimento della Signorina Snob per *Totò a colori* (Steno, 1952), fino ad arrivare alla Cesira di *Il segno di Venere* (Risi, 1955 - **fig. 6**) o alla donna d'affari del *Vedovo* (Risi, 1959 - **fig. 7**) dove costruisce un’ideale coppia comica con Alberto Sordi – dimostra una grande capacità di anticipare i tempi, prefigurando l’emancipazione femminile con tutte le conquiste e le problematiche ad essa correlate; e inoltre preannunciando le figure *borderline* del cinema di Almodovar, il postmoderno e il post-femminismo, l’estetica e la cultura *camp*, il tutto tramite atteggiamenti e abbigliamenti che satirizzano ‘le bellone’, o le stelle del cinema italiano e americano, prima fra tutte Audrey Hepburn.



Fig. 5 Franca Valeri “Signorina Snob” in *Carnet de notes* dei Gobbi (Valeri, Bonucci, Caprioli), 1951



Fig. 6 Franca Valeri in *Il segno di Venere* di Dino Risi, 1955



Fig. 7 Franca Valeri in *Il vedovo* di Dino Risi, 1959



I suoi contributi senz'altro fanno riflettere sulla questione del *mood* tecnologico e 'tecnocratico' negli anni del miracolo economico (sul quale la compagnia dei Gobbi, di cui Valeri fa parte nei primi anni Cinquanta, sin da subito manifesta delle riserve), con l'annessa responsabilità politica dei gestori dei mezzi di comunicazione di massa: queste 'donne confuse' (altro titolo) di Valeri testimoniano l'evidente sproporzione tra il diffondersi di nuovi strumenti del comunicare e la crescente incomunicabilità tra gli esseri umani.

### Bibliografia

- A. EMI, *Franca Valeri l'opera e il mito*, prefazione di M. Fusillo, introduzione di F. Valeri, Canteraio (RM), Aracne, 2007.
- P. BOSISIO, 'L'aristocrazia del comico: Franca Valeri tra drammaturgia e palcoscenico', in E. MARINAI ET ALII (a cura di), Pisa, ETS, 2005, pp. 107-122.
- G. CANOVA, 'Modelli, strategie e migrazioni medianiche: la nascita della «commedia all'italiana»', in *Storia del cinema italiano, vol. VIII 1949/1954*, a cura di L. De Giusti, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 252-267.
- L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015.
- L. CARDONE, M. FANCHI, 'Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano', *Comunicazioni sociali*, 2, maggio-agosto 2007.
- Carnet de notes. Spettacolo in due tempi* di A. Bonucci, V. Caprioli, F. Valeri, copione dattiloscritta con visti di censura (1952-53), Roma, Biblioteca, SIAE del Burcardo, coll. C 76.
- E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS, 2006.
- E. MARINAI, 'Vieni avanti, intellettuale! La 'rivista da camera' dei Gobbi: Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci, Franca Valeri', *Polittico*, 4, dicembre 2005, pp. 121-142.
- E. MARTINI (a cura di), *Franca Valeri. Una Signora molto Snob*, Torino, Lindau, 2000.
- L. MICCICHÈ (a cura di), *Una vita difficile. Risate amare nel lungo dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2000.
- L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- F. VALERI, *Il diario della signorina snob*, illustrato da Colette Roselli, Torino, Lindau, 2003 [prima edizione Milano, Mondadori, 1951].
- F. VALERI, *Le donne*, Milano, Longanesi, 1961.
- F. VALERI, *Toh, quante donne!*, prefazione di Rita Cirio, Milano, Mondadori, 1992.
- F. VALERI, *Tragedie da ridere: dalla Signorina snob alla Vedova Socrate*, a cura di P. Zappa Mulas, Milano, La Tartaruga, 2003.



## 5.5. *Il corpo cangiante. La recitazione di Stefania Sandrelli tra desiderio e mutevolezza*

di Chiara Tognolotti

### 1. *Che cos'è recitare?*

Uno dei rischi che si corrono quando si cerca di esplorare il territorio vastissimo, e forse non ancora del tutto cartografato, della recitazione di Stefania Sandrelli è quello di parlare di lei più come di un simbolo che come di un'attrice: di vederla solo come icona di costume, segno di un tempo nuovo che cerca con fatica di abbandonare modi e usi di un'Italia che va scomparendo, e così di lasciarne in sottofondo il lavoro sottile e multiforme di interprete.

Quello di Sandrelli attrice è un terreno impervio, dunque, se lo si pensa alla luce dell'immagine divistica che Stefania costruisce in pochi anni (esordisce nel 1961, con *Gioventù di notte* di Mario Sequi e poi con *Il federale* di Luciano Salce, a quindici anni). Sandrelli incarna prima di tutto il mito della ragazza della porta accanto che, scoperta per caso, diviene una stella del cinema – celebre la foto che la ritrae a Viareggio, la gonna scozzese e il golfino blu elettrico, ragazzina perbene e maliziosa insieme [fig. 1]: un miscuglio di ingenuità e seduzione che segna fin da subito la sua *star persona* e che esplose poi nei due film di Germi, *Divorzio all'italiana* (1962) e *Sedotta e abbandonata* (1964).

Sandrelli diva, dunque. Da un lato è l'emblema della naturalezza, del fascino spontaneo che non deve far altro che abbandonarsi al regista per costruire una performance che non ha bisogno di scuole di recitazione, ma che gioca su uno charme innato che si affida a uno sguardo registico che dirige una giovane donna disposta a lasciarsi guidare – in uno dei pregiudizi tipici, il *received acting*, con cui sovente si guarda alla recitazione cinematografica –. Dall'altro Sandrelli rappresenta il segno di una femminilità inquieta, indecisa tra modernità e tradizione, aderenza e ribellione ai modelli tradizionali; se, come ha scritto Veronica Pravadelli, Loren è «l'umanità della donna del popolo e l'immagine di un'Italia arretrata» e Vitti rappresenta «l'immagine della modernità», Sandrelli rimane come a metà tra le due lungo tutta la sua carriera perché è stata adolescente spensierata, vittima e seduttrice nei Sessanta, compagna ideale o moglie piccolo borghese, sottomessa o ribelle nei Settanta (qualche titolo per tutti: *C'eravamo tanto amati* e *Il conformista*, senza dimenticare *Io sono mia*), amante libera e vitale negli Ottanta (*La chiave*), madre altruista e generosa a partire dai Novanta (da *Mignon è partita* a *La prima cosa bella*) – detto di passaggio, Sandrelli è una delle poche attrici italiane, con Virna Lisi e Alida Valli, ad avere avuto una carriera che non si è fermata alle soglie delle rughe e della maturità, anche grazie alla televisione (*Il maresciallo Rocca*).

E ancora: l'immagine di Sandrelli è segnata dall'aderenza tra personaggi interpretati sullo schermo e vita privata, a cominciare dallo scandalo della relazione con Gino Paoli e della figlia Amanda, che nasce nel '64, quando Stefania ha diciott'anni e il cantautore un'altra moglie. Tutte queste immagini, storie, mitologie si accavallano nella memoria per depositarsi sul volto dell'attrice come una serie di maschere, o meglio, di mascherate della femminilità – e qui sta una chiave di lettura importante sulla quale tornerò. Ma dove è in tutto questo la recitazione di Sandrelli?

Come insegnano Cristina Jandelli e Mariapaola Pierini, il discorso sull'attore è vischioso e sfuggente perché la recitazione scivola liquida tra scelte di regia, costumi, luci, sce-

neggiatura, fotografia e non è cosa facile – e molto probabilmente inutile – tentare di distillare le qualità dell'interprete da tutto ciò che ad esse si mescola. In particolare, è noto – lo ha indagato proprio Pierini – quanto la direzione di Pietrangeli fosse tesa tra l'attitudine del demiurgo e l'inclinazione maieutica, tra la tendenza a dirigere e orchestrare ogni gesto e ogni movimento e la capacità di lasciare comunque spazio alle attrici: ma quanto spazio, e dove, come?

Una risposta definitiva è con tutta probabilità impossibile; ma un rilancio mi pare che stia, per Sandrelli, nel fatto che quella performance ha un 'corpo visibile', nel senso duplice sia di corpo esibito nella sua bellezza sfrontata, e direi scanzonata, che di lineamenti e gesti capaci di divenire carichi di ambiguità e mistero. Ed è dentro e su quel corpo 'cangiante' che possiamo cercare non la sintesi, ma l'accumularsi di quegli elementi (immagine divistica, ruoli recitati, e poi gesti, intonazioni, smorfie, posture, insieme alle scelte di regia) che compongono il lavoro dell'attrice di Stefania Sandrelli; un accumularsi che eccede, senza cancellarle, le immagini iconiche di lei, ma gioca su di esse e le rilancia per moltiplicarle, scomporle e ricomporle, precisamente attraverso il lavoro di attrice. Un solo esempio: il film di Antonio Pietrangeli *Io la conoscevo bene* del 1965.

## 2. Corpo come desiderio

Il corpo di Adriana Astorelli, la protagonista del film cui dà vita una Stefania poco meno che ventenne, si muove lungo la corrente del desiderio; un desiderio che la sospinge e che lei sospinge lungo la rete di sguardi che la avvolge e di cui si fa portatrice mentre guarda e si fa guardare, seduce ed è sedotta. La sequenza iniziale del film dà il segno di questa dinamica. La camera esplora una spiaggia deserta per poi scorrere lungo la figura dell'attrice, distesa al sole, costume a pois e schiena nuda, grandi occhiali da sole e uno sbaffo di crema sul naso, una radio accanto che la risveglia e la fa correre al suo lavoro di parrucchiera, nelle strade sonnolente di una città deserta per le vacanze [fig. 2]. La camera segue Adriana camminare rapida per la via assolata del litorale romano, l'asciugamano arrotolato in vita, la schiena scoperta; è un venditore ambulante a sistemarle il reggiseno sganciato mentre uno stradino la rinfresca con un idrante [figg. 3-4].

A livello narrativo e visivo, Adriana/Sandrelli offre il corpo con una naturalezza perfino eccessiva, quasi come se quel corpo non le appartenesse, o come se apparte-



Fig. 1 Stefania Sandrelli in copertina - *Le Ore*



Fig. 2 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 3 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 4 Un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



nesse già all'immaginario di tutti; e del resto è la sua immagine divistica che Pietrangeli mette in scena – difficile credere che per questo *incipit* il regista non avesse in mente le atmosfere della canzone *Sapore di sale*, uscita due anni prima e com'è noto dedicata proprio a lei.

Ma il movimento del corpo del desiderio per eccellenza è quello del ballo. Adriana danza sempre: da sola in casa, il piede che sblocca il giradischi che s'inceppa; alle feste, nei locali, sulla spiaggia; sembra non poter resistere al richiamo di quei ritmi che punteggiano le sue notti e i giorni oziosi. In una sequenza, quando lei si prepara per l'ennesimo appuntamento, la camera inquadra solo le gambe che si muovono cadenzate seguendo la melodia, come se quel movimento andasse al di là della sua volontà e la portasse dove, forse, non vuole andare. E qui, come in una sequenza successiva, vicina al finale, l'idea di movimento disarticolato emerge ancora di più nel lavoro dell'inquadratura, che esalta la postura e ritaglia i movimenti scattanti di lei come a sottolinearne l'artificio, la natura di messa in scena [fig. 5].

### 3. Corpo come mutevolezza

Infine, un corpo cangiante, mutevole: quello di Adriana/Sandrelli è un corpo che cambia forma continuamente, alla ricerca di un'identità sempre nuova.

Ogni incontro mancato, ogni delusione si traducono per Adriana in un cambio di acconciatura, di taglio e colore di capelli, di abiti; come a cercare ogni volta di creare una nuova se stessa che si adatti di più a quello che la circonda. È la mascherata della femminilità quella che l'attrice mette in scena; una serie di figure di donna scorrono sullo schermo proprio come maschere, che l'attrice osserva per indossarle un attimo e dismetterle subito, come in un provino; quelle figure sono dei ruoli – troppi ruoli. Una mascherata che si chiude con un primissimo piano che la esalta e insieme la fa esplodere: Adriana/Stefania si guarda allo specchio, prova a cambiarsi la pettinatura, poi non è soddisfatta, mette negli occhi delle lacrime artificiali e poi guarda in macchina, il volto rigato dal nero del rimmel che le scorre sulla guancia: come ha scritto ancora Pierini, «le sue sono lacrime finte e lei lo sa. Ma non per questo sono meno dolorose, anzi, sono più dolorose proprio perché finte» [fig. 6].

Il lavoro dell'attrice mi sembra apparire nel modo più evidente in una sequenza che, vicina alla prima metà del film, vede Adriana/Stefania ascoltare silenziosa la celebre canzone di Sergio Endrigo *Mani bucate*. I gesti sono piccoli, appena accennati all'inizio: le palpebre battono, il

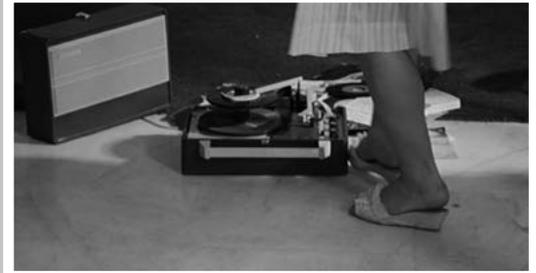


Fig. 5 Un fotogramma di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 6 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 7 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 8 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



volto si gira di profilo, poi si rechina verso la spalla, in una postura malinconica che fa eco alle parole struggenti della canzone; la giovane donna si alza, si avvicina alla finestra, ancora guarda fuori, il braccio reclinato a sostenere la testa [fig. 7]. Poi il ritmo cambia quasi all'improvviso; se con un dito accarezza sognante la maniglia della portafinestra, quasi subito sembra scorgervi una macchia e allora i gesti diventano prima più mirati, meno languidi, e poi rapidi e addirittura frenetici: Adriana/Sandrelli prende uno straccio e strofina vigorosamente la maniglia, contraendo il volto, spalancando le labbra [fig. 8]. L'armonia del viso si spezza in una serie di smorfie e di contratture che smarginano il personaggio (ma certo quella di Sandrelli è una personaggia) rompendone l'omogeneità. Il cambio di ritmo segna uno stacco forte nella sequenza, tutta affidata alla capacità dell'attrice di mescolare due stati d'animo, di far convivere la tenerezza e un afflato si direbbe come da casalinga che allude, narrativamente, alla tensione sottile e terribile che tornerà nel finale drammatico.

#### 4. Personaggia

E dunque, la recitazione di Sandrelli lavora su diversi piani che costruiscono una performance che porta il personaggio femminile a farsi personaggia. Il piano dell'immagine divistica evocato all'inizio (gioventù, bellezza, desiderio) si rifrange e moltiplica nel piano narrativo (niente rassegnazione, niente assicurazione, niente nostalgia del matrimonio, ma il rischio seducente della libertà), in quello visivo (le panoramiche rapide che confondono lo sguardo, il mutare repentino dei punti di vista, l'uso del dettaglio) e in quello recitativo, che sa passare dalla mascherata alla fissità, dalla frenesia dei balli alla postura ripiegata e ferma degli sguardi. E alla fine a restare nella memoria sono la voce e i gesti di lei: il ritmo incalzante della frase senza senso ripetuta al corso di recitazione («lettera affettuosa di scherno con bistecca»), lo strascicare leggero delle «ci» toscane, il ticchettio ripetuto degli zoccoli di legno sul selciato, i piedi nelle pantofole che sembrano voler schiacciare una piccola pozza d'acqua, i gesti ossessivi con cui lucida la maniglia della porta finestra; sono tutte eco sottili e penetranti della raffinatezza del lavoro di un'attrice che ha saputo accogliere sul suo volto e sul suo corpo la complessità cangiante di un femminile che cerca, non senza incertezze ma anche senza esitazioni, un nuovo spazio nel mondo.

#### Bibliografia

- L. CARDONE, 'Donne imprevedute. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta', *Cinergie*, 5, 2014, pp. 23-33.
- L. CARDONE, 'Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata (Pietro Germi, 1961, 1964)', in *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D. Brogi, Pisa, ETS, 2016, pp. 53-58.
- R. EUGENI, 'Nuovi volti/corpi attoriali', in *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, a cura di A. Canova, Venezia-Roma, Edizioni Marsilio-Bianco e Nero, 2002, pp. 180-183.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- M. PIERINI, «Una invincibile pietà»: Antonio Pietrangeli e gli attori- «Invincibile Compassion»: working with actors', in *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, a cura di P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia-Istituto Luce- Edizioni Sabinae, 2015, pp. 39-47.
- M. PIERINI, 'Professione attrice', in *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D.



Brogi, Pisa, ETS, 2016, pp. 21-29.

F. PIREDDA, 'Vite stonate: le donne di Antonio Pietrangeli', in L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire: le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 64-70.

V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

C. TOGNOLOTTI, 'Moderne', in L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire: le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 266-270.

C. TOGNOLOTTI, «Io la conoscevo bene» (Antonio Pietrangeli, 1965)', in *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D. Brogi, ETS, Pisa, 2016, pp. 59-66.



## 5.6. *Potentissima signora dei rotocalchi.*

### *Le maschere di Laura Betti*

di Stefania Rimini

*«Sono comunque un'attrice ed ho una necessità fisica di perdersi nel profondo degli intricati corridoi dove si inciampa tra le bave depositate da alieni, tele di ragno luminose e mani, mani che ti spingono verso i buchi neri screziati da lampi di colore, infiniti, dove sbattono qua e là le mie pulsioni forse dimenticate da sempre oppure taciute... per poi ritrovare l'odore della superficie e rituffarmi nel sole dei proiettori, nuova, altra».*

Laura Betti

Laura Betti ha attraversato con «ferocia felina» (Risset 2006, p. 9) la storia culturale del secondo dopoguerra, disegnando una parabola per certi aspetti inedita, scandita da un invincibile fuoco espressivo (si pensi all'epiteto bretoniano «Laura calamitante») e da un dirompente *gioco a nascondere*. L'unicità del suo stile si misura a partire dalla capacità di intrecciare generi e linguaggi – cabaret, canzone, teatro, cinema, rivista – secondo un disegno anarchico che si preciserà via via grazie soprattutto all'incontro con Pier Paolo Pasolini («Fino ad allora, la mia vita non era stata altro che un'abitudine. Lui è diventato la mia vita»), di cui nel tempo diventerà musa e custode.

La fibra passionale del suo temperamento e la scelta di ruoli e codici spesso ibridi, fuori dai canoni, hanno reso problematico l'inquadramento di Betti dentro i binari del divismo italiano e soprattutto hanno condizionato l'indagine sul suo alfabeto d'attrice: pur essendoci diversi dossier a lei dedicati, manca uno studio sistematico del suo «idioletto» (Naremore 1990) e spesso la lettura dei suoi «segni di performance» (Dyer 2009) rimane schiacciata da ipoteche biografiche o aneddotiche.

Questa prima incursione nel controverso orizzonte di Betti mira a rintracciare alcune pose della sua vita da stella: si tratta naturalmente di appunti *in progress*, distanti dalla completezza di un ritratto, ma forse utili alla riapertura del 'caso'.

Io sono già famosa. Voglio dire nel senso che il mio nome sta sui giornali con anche delle fotografie. Per avere però queste fotografie bisogna buttarsi dentro le fontane, andar sempre a via Veneto di notte che se poi si ha sonno si va a letto alle otto poi si mette la sveglia a mezzanotte, si prende il caffè, ci si trucca, ci si veste e ci si mette in moto e via. Quando si è a via Veneto bisogna farsi schiaffeggiare da Thomas Milián o tirare un gelato in faccia all'Olghina o sedersi sulle ginocchia di una delle tante Rock Hudson e sempre buttarsi contro il paparazzo urlando «No! No! No!» altrimenti non le pubblicano. Insomma ci vuole pazienza, però loro dicono che quando c'è il nome e la fotografia sul giornale poi viene anche il lavoro (Betti 1979, p. 54).

Con il suo proverbiale piglio (auto)ironico Laura Betti descrive in queste righe le gioie e i patimenti della celebrità, condensando in pochi tratti le smanie e i vezzi dell'ambiente romano, votato spesso a forme di divismo 'urlato'. Il gusto per l'eccesso è senza dubbio l'ingrediente primo della sua scrittura del sé, come dimostrano molte pagine di *Teta vele-*



ta, opera prismatica, inafferrabile, in cui si distende la «crudele affabulazione del proprio "io", sfilacciato, colorito dalle paillettes d'attrice» (Betti 1979). La vena autobiografica si colora di tinte da romanzo, a tratti deborda verso una sorta di «libro-spettacolo», o meglio «libro-film» (così si legge nella quarta di copertina), ma è il senso della provocazione a scandire le quattro parti del testo, lasciando emergere in filigrana episodi, luoghi e figure care a un certo côté intellettuale e mondano. Non serve decrittare le vere identità della Blu-dipinta-di blu o di Ceppo, di Aduca Jovinelli o Agra-coda-mozza per apprezzare il gioco di travestimenti e di finzioni messo in atto da Betti: il 'sugo della storia' sta nel continuo oscillare fra il piano del reale e l'incanto dell'immaginazione, nel far deragliare le consuete categorie della novellizzazione.

Le avventure di Madame, maschera dietro cui si cela la stessa Betti, scorrono «come in un film di Godard», fra riti della villeggiatura e trasferte festivaliere, in un denso stratificarsi di esperienze e incontri. Il motivo della celebrità, la temperatura emotiva del suo status di attrice-diva tornano a più riprese all'interno di questo «farandolico cangiare di ruoli», sempre in un'accezione ambigua e spassosa; sono diversi, infatti, i passi in cui Betti si diverte a fare a pezzi i giudizi pubblicati in rivista, quasi a voler frantumare la sua immagine pubblica per ricomporre all'infinito il cristallo della sua identità.

«... "Dove finisce la finzione e dove comincia la realtà? La maschera e il volto. Cantante della Dolce Vita, va bene; ma dove testimone e dove complice? È un problema che c'incuriosisce, ma questa, direbbe Kipling, è un'altra storia". "Il Giorno". di M.M.» (Betti 1979, p. 160).

La tensione incendiaria di questi collage traduce l'insofferenza di Betti per alcune pose di critici e giornalisti, ma è facile cogliere, fra le righe, un tocco di malizioso autocompiacimento, o ancora una punta di orgoglio di fronte a un mare di ritagli che dimostrano che «di lei si parla molto» (ivi, p. 58). I commenti re-citati dalla 'narratrice' racchiudono la cifra del suo stile d'artista, si pensi alla radicale dialettica fra «maschera» e «volto» cui si fa cenno nel brano sopra riportato, rilanciando la forte tensione metamorfica della personaggio.

«Pare non avere ossa sotto la pelle liscia come quella di una bambola di cera, oppure di una donna di Bali. Ma sono grandi occhi aperti senza stupore quelli che guardano attorno e fanno proprio tutto quello che vedono... si direbbe una delle più arrabbiate creature di Osborne o un personaggio uscito da un romanzo di Kerouac. Ma poi è come se qualcuno le desse una carica misteriosa e la pallida bambola allora si anima, incomincia a muo-



Fig. 1 Laura Betti in un fotogramma de *La passione di Laura* di Paolo Petrucci, 2011



Fig. 2 Laura Betti sul set di *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini, 1967 © Angelo Novi



Fig. 3 Laura Betti in un disegno di Pasolini, 1967 © Archivio Pasolini

versi, piano, poi gesticola, protesta, prega, ride e piange; ma senza lacrime e senza mostrare i denti”... questa è troppo lunga e mi stanca, il giornale è “Vita”, di ignoto» (Betti 1979, pp. 160-161).

Sul carattere ‘orfico’ della recitazione di Betti si tornerà in un’altra occasione, intanto è chiaro come la sua *star persona* tragga nuova linfa dalle lusinghe dei media: «fare notizia» (Betti 1979, p. 58) è più un vezzo che una condanna. La girandola di dissimulazioni presente in *Teta veleta* è allora lo scherzo frivolo di una dama da palcoscenico, pronta a intercettare le sirene delle cronache mondane.

La dimestichezza di Betti con i riti del *jet set* non è però solo il frutto della sua immaginazione romanzesca, o della strombazzante epica dei rotocalchi; la forza del suo anticonformismo risuona anche nel ricordo di quanti la conobbero e la frequentarono nel vorticoso giro dell’intelligenza capitolina.

Correva già la svolta degli anni Sessanta. Laura Betti era sui rotocalchi «la giaguara»: caschetto di capelli platino, gli occhi tirati dal trucco come due virgole verso le tempie. Era famosa per le liti violente con chiunque, e improvvisi trasporti amorosi. La sua scena era non solo il teatro, ma anche la strada: sua, come una regina, via del Babuino, dove abitava. [...]

Aveva inventato un nuovo tipo di *glamour*: un modo diverso di essere prima donna, facendo uso d’una tecnica shock per attirare su di sé l’attenzione dei cronisti: la lusinga e l’insulto. Questo era il suo volto in pubblico; in privato, l’autoironia non le consentiva una coatta fedeltà al proprio cliché. Amava organizzare cene un po’ baraccone e confuse in casa [...]. Quella mista concertazione di rapporti era il segno di una vita di società che cambiava: una vita che tendeva a legittimare più di una effrazione al vecchio codice mondano (Siciliano 1995, p. 271).

Enzo Siciliano coglie con grande precisione il carattere ‘eccedente’ della ‘giaguara’ [figg. 1-2], intuisce come per lei essere una prima donna significasse abbandonare pose corrive e facili compromessi, farsi guidare dall’istinto, da quell’«innocenza animalesca» (Nacache 2012, p. 61) che avrebbe segnato il suo modo di recitare. La continua oscillazione fra l’intimità degli affetti e l’effervescenza delle esternazioni pubbliche marca a fondo il suo anomalo profilo di stella, giungendo alla codificazione paradossale di un ‘tipo’ solo apparentemente monolitico, in realtà votato a una prismatica variazione di toni ed espressioni. Il personaggio glamour esibito nei riti della società dello spettacolo, spesso per dissimulare



Fig. 4 Laura Betti in posa nella sua casa in via del Babuino © Mario Dondero



Fig. 5 Laura Betti in un fotogramma de *La dolce vita* di Federico Fellini, 1960



Fig. 6 Laura Betti in un fotogramma de *La dolce vita* di Federico Fellini, 1960



fragilità ed emozioni private («allora l'avevo inventato per non dare al pubblico, alla gente, alla stampa, *niente di mio*» - Betti 2004), è solo una delle tante maschere indossate da Betti, come lascia intendere Pasolini nel finto coccodrillo in omaggio all'amica [figg. 3-4]:

Laura Betti non era ambigua, anzi, era tutta d'un pezzo: inarticolata come un fossile. Ella ha aderito alla sua qualità reale di fossile, e infatti si è messa sul volto una maschera inalterabile di pupattola bionda; (ma: «*attenti, dietro la pupattola che ammetto di essere con la mia maschera, c'è una tragica Marlene, una vera Garbo*»). Nel momento stesso però in cui concretava la sua fossilizzazione infantile adottandone la maschera, eccola contraddire tutto questo recitando la parte di una molteplicità di personaggi diversi fra loro, *la cui caratteristica è sempre stata quella di essere uno opposto all'altro* (Pasolini 1971).

L'immagine divistica di Betti si costruisce dunque secondo un fecondo principio di contraddizione, che fa sì che lei sia contemporaneamente «una» che adora e «un'altra» che sputa sull'oggetto adorato; «una» che mitizza e «un'altra» che riduce» (*ibidem*). Pasolini forgia l'idolo biondo della sua vita attraverso l'ossimorica declinazione di una personalità mutante e identica a sé stessa, che sintetizza senza soluzione di continuità i principii di «maschera ieratica» e di naturalezza formulati da Morin a proposito della recitazione cinematografica. In lei il dissidio vita/forma, di ascendenza pirandelliana, trova declinazioni inedite e tende a riconfigurare le dinamiche fra persona, attrice e personaggio.

A confermare l'anomalia di Betti ci pensa poi Fabio Mauri, che le dedica una canzone che fa corpo con lei, nella reciprocità fra cronaca salottiera e mondo dell'arte.

Son attrice sciantosa  
donna maschio mondana  
santa, zia, generosa,  
buona, pura, un po' strana.  
Sono un piano inclinato  
dolce, bianca, svanita,  
l'occhio azzurro insensato,  
sono un bar: Dolce vita!  
(Mauri 1960)

Il tono scanzonato di questa strofa offre un indizio importante per risalire alla cifra poetica della giaguara: l'epifania di Betti nella lunga notte de *La dolce vita* (Fellini, 1960) è infatti il luogo di fondazione del suo idioletto d'attrice, perché salda la postura espressiva alla persona, generando la scintilla che la porterà a indagare e a contraddire il rapporto fra verità e finzione [figg. 5-6].

Tanto i soldi ce li hanno solo quelli famosi che fanno il cinema che è ricco per conto suo e l'intellettuale può lavorarci solo se sa recitare se stesso, ma in genere non lo sa per via di Freud e quindi non può. Per fortuna che Fellini lo sapeva benissimo chi sono io così mi ha fatto fare la Dolce Vita e quindi vuol dire che quella che è lì sul telone sono io e basta (Betti 1979, p. 58).

Se nel cinema «non bisogna studiare, bisogna arrivare senza sapere» (Betti 1987) allora è facile capire come lo schermo diventi via via il banco di prova della sua versatilità, lo spazio di rifondazione del proprio io in rapporto a un estenuante gioco delle parti: «*Hai sempre recitato il ruolo senza mediazioni? Non solo senza mediazioni: io ero il ruolo*» (Betti 2002).



### **Bibliografia**

*Giro a vuoto. Canzoni per Laura Betti*, Milano, Scheiwiller, 1960.

*Potentissima signora. Canzoni e dialoghi per Laura Betti*, Milano, Longanesi, 1965.

'Laura Betti, illuminata di nero', a cura di R. Chiesi, *Cineteca: mensile di informazione cinematografica*, Bologna, 2005.

L. BETTI, *Teta veleta*, Milano, Garzanti, 1979.

L. BETTI, Intervista radiofonica a cura di C. Liccoccia, 2002, <<http://www.radio2.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-e9e5db74-11c9-40b2-bc8f-91b82bdf6f76.html>>.

R. CHIESI, «Bisogna nuotare nel forse». Intervista a Laura Betti', *Cineforum*, 437, agosto-settembre 2004.

R. DYER, *Star* [1979], trad. it. di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, Torino, Kaplan, 2009.

J. NAREMORE, *Acting in the cinema*, University of California Press, 1990.

J. NACACHE, *L'attore cinematografico* [2003], Mantova, Negretto Editore, 2012.

P.P. PASOLINI, 'Necrologio di P.P. Pasolini per una certa Laura Betti', *Vogue*, 11 aprile 1971.

J. RISSET, 'Ricordo di Laura Betti', in *Prove di drammaturgia*, XII, 1, luglio 2006, pp. 9-11.

E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995.



## 5.7. *L'antidiva Gabriella Ferri*

di Lorenza Fruci

Nota principalmente come cantante, Gabriella Ferri era invece un'artista completa. Donna intensa, irrequieta, profondamente sensibile esprime il suo talento soprattutto nell'interpretazione di canzoni e di *sketch* brillanti.

Capitolina di nascita (1942), deve al quartiere Testaccio la sua romanità che le darà l'identità artistica. «Il dialetto è la mia lingua» diceva spesso, e difatti non l'abbandonerà mai, rendendolo l'insegna della sua autenticità.

Scopre le canzoni popolari grazie al padre, al quale era profondamente legata, e riesce a dare forma alla sua passione per gli stornelli e la musica folk quando incontra Luisa De Santis, figlia di Giuseppe (regista di *Riso Amaro*). Insieme danno vita al duo Luisa e Gabriella e vanno a cercare fortuna a Milano dove vengono ribattezzate le 'romanine'. La fortuna le trova e nel 1964 fanno il loro esordio televisivo nella trasmissione *La fiera dei sogni* presentata da Mike Bongiorno, cantando *La società dei magnaccioni*. Nei giorni seguenti all'apparizione televisiva il 45 giri del brano venderà un milione e settecentomila copie. «Non mi piace parlare della mia carriera. È nata per caso e continua per caso», scriverà anni dopo la Ferri. Punto di vista che nel racconto della sua carriera rispettiamo e facciamo nostro, tranne che nell'accendere dei fari sugli incontri tra questa casualità e gli 'schermi'.

Il primo è il piccolo schermo che, grazie alla suddetta trasmissione di Bongiorno, le dà subito grandissima visibilità. È un mezzo che a malapena ha dieci anni, trasmette le immagini in bianco e nero, ma soprattutto è una vetrina attenta ai giovani.

Successivamente, nel 1965, è ancora uno schermo a dare grande popolarità al duo Luisa e Gabriella. Stavolta però è il grande schermo cinematografico con il 'musicariello' *008 Operazione Ritmo*, del regista e produttore Tullio Piacentini. Il film, che è una sorta di parodia di quelli dell'agente 007 interpretati da Sean Connery, anticipa i videoclip. Propone un susseguirsi di 'canzoni sceneggiate' di cantanti molto noti e non, tra cui le due 'romanine', intervallate da vignette umoristiche. A differenza della TV il cinema era a colori, così nel 'musicariello' la Ferri si mostra per la prima volta con la sua pelle bianca, i capelli biondi, gli occhi chiarissimi, conquistando il pubblico, oltre che per la sua voce, anche per la sua bellezza.

Il duo continua a riscuotere successo ma Luisa è troppo timida per il grande pubblico e, dopo aver inciso altri 45 giri con canzoni popolari, si separa da Gabriella la quale, animata dal fuoco sacro dell'arte, prosegue da solista. Nel 1966 edita il suo primo album, torna a Roma e diventa la cantante ufficiale del Bagaglino, una compagnia di varietà (che darà i natali a molti comici romani di successo) fondata a Roma nel 1965 da Pier Francesco Pingitore e Mario Castellacci. Per Ferri il palco del Bagaglino sarà una grande palestra dove manifesterà il suo talento, affinerà le sue capacità attoriali e imparerà a gestire la sua naturale presenza scenica.

Nello stesso periodo è anche tra i protagonisti che animano la vita notturna dei locali *underground* della capitale, soprattutto il Piper Club. Lì conosce e stringe amicizia con Patty Pravo, spirito libero che come lei non conosceva convenzioni e amava divertirsi.

Sempre in quegli anni spensierati Ferri è la prima persona che Renzo Arbore incontra a Piazza del Popolo, appena trasferitosi da Napoli a Roma con la sua FIAT Cinquecento.

Tra i due è subito *love story* e, mentre lui la avvia al repertorio napoletano, lei lo introduce alla romanità e al giro degli artisti della capitale come una moderna 'Cicerona'. Gabriella è giovane, bella, piena di energia, amata da scrittori, poeti e attori.

Ma ecco che torna il piccolo schermo a segnare la casualità della sua carriera: nel 1969, dopo aver firmato un contratto discografico con la RCA, Ferri partecipa al Festival di Sanremo in coppia con Stevie Wonder. Presentano il brano *Se tu ragazzo mio* dalle sonorità beat e rhythm and blues, scritto da lei insieme al padre Vittorio e a Piero Pintucci. Della sua canzone dirà che «ha un testo abbastanza ingenuo» e forse per questo verrà eliminata al primo turno, ma non dimenticata dal pubblico, grazie anche alla sua voce e al suo look moderno: capelli corti biondissimi, vestitino con minigonna e stivaloni di pelle nera alti fino al ginocchio. La sua interpretazione e la sua immagine segnano il suo personaggio.

La partecipazione a Sanremo sancisce la nascita della 'stellina' Gabriella Ferri secondo la teoria del filosofo francese Edgar Morin (espressa nel saggio *Le Star*, 1995): «La stellina è a metà strada tra la pin-up e la star. Una stellina è quindi una ragazza carina capace di mettersi in evidenza e di imporre il suo nome. La stellina è alla ricerca degli attributi della sua personalità». La personalità della Ferri, infatti, verrà fuori successivamente, prima con l'incisione di altri album e poi grazie ad una grande popolarità ottenuta all'estero. Ed è proprio fuori dall'Italia che da stellina si trasforma in 'star', inducendo conseguentemente la Rai a dedicarle dei programmi TV.

Nel 1971 la sua carriera torna così a imbattersi nel piccolo schermo con la serata speciale *Questa sera... Gabriella Ferri*, e poi nel 1973 con un varietà del sabato sera che prende il titolo dalla canzone *Dove sta Zazà*, che la stessa Ferri aveva rilanciato in modo del tutto personale. Il programma prevede quattro puntate con la regia di Antonello Falqui, autore insieme a Mario Castellacci e Pier Francesco Pingitore. Quest'ultimo raccontò anni dopo: «La Rai ci propose di fare una serie di puntate intorno alla Ferri perché aveva un grande successo in America Latina che aveva fatto scoprire, anche a quelli di casa nostra, che c'era un'artista che meritava». In questo programma cucito sulla sua personalità ormai granitica, Gabriella può esprimere tutti i suoi talenti di cantante, interprete, attrice e intrattenitrice. Il carisma, la mimica, l'ironia le permettono di giocare anche sull'identità di genere, tanto che metterà da parte la sua femminilità per indossare i panni di uno Charlot [figg. 1-3]. Introdurrà il programma in rima come un vero maestro di cerimonie e lo chiuderà

Fig. 1 Gabriella Ferri nella sigla di *Dove sta Zazà*, 1973Fig. 2 Gabriella Ferri nella sigla di *Dove sta Zazà*, 1973Fig. 3 Gabriella Ferri nella sigla di *Dove sta Zazà*, 1973Fig. 4 Gabriella Ferri in un momento di *Dove sta Zazà*, 1973Fig. 5 Gabriella Ferri in un momento di *Dove sta Zazà*, 1973



come un folletto, con la bombetta, il *papillon*, i pantaloni corti alle caviglie ma soprattutto con delle gote tonde, rosse rosse su un viso bianco bianco. Sono entrate nella storia della televisione le sigle del programma in cui Ferri interpreta *Dove sta Zazà* e *Sempre*. E anche quando sveste i panni da Charlot, rappresenta una femminilità nuova, dominante, forte, di carattere [fig. 4]. Indimenticabile il numero con Enrico Montesano in cui i due attori mettono in scena la famosa canzone *La cammesella*, dove Gabriella, desiderosa di lui, gli chiede insistentemente di spogliarsi. Un ribaltamento di ruoli che rispecchia la sua reale personalità e che porta nel piccolo schermo un modello di donna emancipata. Lo stesso accade quando duetta con Claudio Villa con il quale si sfida al canto a stornello, una sorta di battaglia a suon di battute 'rimpallate'. Mentre lui le canta a mo' di dispetto «quanto sei brutta e racchia», lei gli risponde a tono, facendogli le mosse, «ma non lo vedi quanto sei tappo, tu madre non ce s'è sprecata troppo».

Con *Dove sta Zazà* Ferri ottiene un grandissimo successo anche in Italia e assurge allo *status* di diva, tanto che nel 1975 viene riconfermata dalla Rai come protagonista di un altro programma scritto per lei [fig. 5]. Si tratta di *Mazzabubù*, in cui si presenta di nuovo come un maestro di cerimonie in abiti clowneschi. E anche qui canta, recita, intrattiene, incanta con la sua voce e interpreta duetti comici con Pippo Franco e Enrico Montesano.

Federico Fellini l'apostrofa «pagliaccio di razza», mentre in virtù della sua romanità viene soprannominata 'Mamma Roma', giacché molti rivedono in lei il piglio di Anna Magnani. Ferri, infatti, incarna la diva che unisce «elementi eccezionali con tratti ordinari, quotidiani», come sottolinea Veronica Pravadelli nel numero "Divismo/Antidivismo" della rivista *Agalma*. In lei il pubblico si identifica, anche perché negli anni Sessanta e Settanta il divismo non riguarda più solo il cinema, ma anche la TV, la musica, lo sport e la moda. Lo spiega bene Carlo Sartori nel suo libro *La fabbrica delle stelle*, quando scrive che la TV ha determinato «un passaggio dallo 'star system' cinematografico al 'personality system' televisivo... Mentre le star si comportano sempre in modo da enfatizzare la loro identità di stelle come dei ruoli che esse interpretano, le personalità televisive 'interpretano se stesse'; esattamente come Gabriella Ferri.

Ma essere una diva in quegli anni voleva dire anche assecondare le leggi dello *star system* che nel frattempo era diventato *celebrity system*, cioè sistema basato sull'intreccio tra l'industria culturale e la produzione di beni di largo consumo. Spiega sempre Sartori: «Cambia in primo luogo la natura stessa dei protagonisti, le 'star'. Si porta infatti a compimento la loro trasformazione in prodotti perfetti della società dei consumi». Ma Ferri non era artista capace di farsi prodotto. La sua arte non nasceva a tavolino, era una necessità dell'anima e in quanto tale non poteva sottostare a nessuna regola se non quella del sentire intensamente la vita, soprattutto nel dolore. La morte del padre, durante l'ultima puntata di *Mazzabubù*, la segna per sempre. La perdita di quell'uomo che l'aveva iniziata al folk e con il quale condivideva tanto, la fa smarrire. Questa sofferenza diverrà un solco indelebile, che minerà la sua emotività e amplificherà le paure celate fino al quel momento, tanto da non farle trovare sollievo nemmeno nella musica. Ferri diventa vittima di una sensibilità sempre più ingestibile e il piccolo schermo televisivo non sarà più il posto giusto per accogliere la sua arte autentica. Gli anni Ottanta segnano un mutamento della TV che sostituisce al talento la visibilità fine a se stessa, rendendo famosi dei personaggi privi di preparazione artistica, capaci solo di creare empatia con il pubblico. Scrive Sartori:

Le star oggi, degradate a *celebrities* dai loro legami a filo doppio con la società dei consumi, giocano tutte sullo stesso piano, nello stesso, grande 'stadio' multinazionale dei mass media senza altra differenza e possibilità di gerarchizzazione che non sia



quella del successo, della permanenza alla ribalta: la quale è ormai peraltro condizionata non tanto dalle loro personali qualità interpretative o divistiche quanto dal 'valore aggiunto' che esse sanno procacciare ai settori economici cui sono collegate (Sartori 1983).

Ferri non si lascerà manipolare e inglobare da questo sistema; saltano quindi tutti i presupposti per un ulteriore proficuo incontro con il mezzo che più di tutti l'aveva resa diva, la televisione. Poche altre apparizioni sul piccolo schermo la mostreranno al suo pubblico, prima che la depressione la risucchi nel silenzio dell'oblio e poi della morte.

#### *Bibliografia*

'Divismo e antidivismo', *Ágalma*, 22, 2011.

C. SARTORI, *La fabbrica delle stelle*, Milano, Mondadori, 1983.

C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.

E. MORIN, *Le Star*, a cura di E. Ghezzi, trad. it. di T. Guiducci, Milano, Edizioni Olivares, 1995.

P. STRABIOLI, *Gabriella Ferri sempre*, Roma, Iacobelli editore, 2009.

V. MUSUMECI, *Divi a perdere*, Milano, Lupetti, 2010.



### 5.8. Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione

di Giulia Fanara

Gli anni Cinquanta, come scrive De Tassis, erano stati quelli della ‘mutazione’ per un cinema italiano che non si accontentava più delle maggiorate e del fisico ‘fiammeggiante’ di Lollobrigida, Loren o Pampanini. Lucia Bosé, una nuova Mangano ed Elsa Martinelli ne erano state le protagoniste, fino ai ruoli antonioniani e non solo di Monica Vitti. I corpi delle donne affiorano in primo piano come i loro desideri, invadendo gli spazi della piccola posta, le copertine dei rotocalchi, le pagine della cronaca. Ma saranno le ragazze nate nel decennio successivo a trovare nelle coetanee Jacqueline Sassard e Catherine Spaak (le ‘straniere’ alle quali era più facile affidare ruoli scomodi e sregolati) le figure in cui specchiarsi o grazie alle quali concepire il sogno, che non sarà solo tale, di un possibile e radicale cambiamento. Le loro ‘personagge’ metteranno in scena, tra la fine degli anni Cinquanta e per tutti i Sessanta, quelle aspirazioni e nuove immagini di sé, che cominciano a emergere in forte contrasto con una società che nella sua corsa verso la modernizzazione pretende di non scalfire i valori patriarcali.

«Catherine Spaak - Paola Pitagora. Due ‘belle’ a confronto», recita la copertina di *Bolero Film* nell’agosto del 1967, giustapponendo i primi piani delle giovani attrici. Nate entrambe nella prima metà degli anni Quaranta, parte della ‘prima generazione’ per la quale l’età, come scrive Capussotti, assumerà una «funzione nuova nella configurazione identitaria» (Capussotti 2004) agendo da elemento di rottura, hanno dato inizio alle loro carriere alla vigilia dei Sessanta seguendo percorsi diversi ma con vari punti di convergenza, dal loro impegno di cantautrici alla presenza in televisione. Le ‘personagge’ di Pitagora non sono spregiudicate e disinvolte come quelle di Spaak in *I dolci inganni*, *Il sorpasso*, *La voglia matta*, *La calda vita*, *La noia* o *La Parmigiana*; o in commedie balneari come *Diciottenni al sole*, in cui il fatto che Nicole sia una turista francese giustifica il bikini, il twist e i bagni integrali. Piuttosto, i ruoli di Pitagora occupano uno spazio ‘tra tradizione e contestazione’, come titolava una rassegna recentemente dedicata all’attrice italiana. Ma è davvero così? L’appellativo di ‘fidanzata d’Italia’ che le viene assegnato per il ruolo di Lucia Mondella in *I promessi sposi* di Sandro Bolchi del 1967 [fig. 1], quello uno degli sceneggiati di maggiore successo (oltre diciotto milioni di spettatori), non ha forse condizionato questo giudizio?

«Non sono una Lucia sexy», titola *TV Sorrisi e Canzoni* nelle pagine dedicate allo sceneggiato che sta per andare in onda. Mentre *Epoca* pubblica un’intervista di Grazia Livi, che presenta un ritratto dell’attrice adatto al pubblico del rotocalco: «Nei ritagli di tempo cerca di leggere con intelligenza, ma a casaccio, Boris Vian, Thomas Mann, Dylan Thomas, oppure si occupa un po’ di pittura, in particolare dei pittori-pop, formidabili, oppure di Fontana, i cui quadri con i tagli la fanno addirittura ‘impazzire’». «Ha dato un colpo di timone alla sua vita» scrive invece *Grand Hotel* nel marzo 1969, che pubblica in Galleria una foto di Paola firmata e racconta di come l’attrice sia finalmente riuscita a scrollarsi di dosso, respingendo non poche proposte, il ruolo «della vittima innocente della perfidia degli uomini e delle cose» conferitole dallo sceneggiato; ruolo che non sembra appartenere del tutto: «Chi non ricorda infatti il lampo di malvagità e di follia che illuminava i suoi occhi in *I pugni in tasca?*».

In seguito Paola sarà Cinzia nel nuovo film di Comencini che le varrà un nastro d'argento, *Senza sapere niente di lei* (1969); un giallo, lo definisce il regista, che non intende però «perdere quei toni romantici» a lui tanto cari. Con una sceneggiatura firmata anche da Suso Cecchi d'Amico, più che un giallo potrebbe essere un noir all'italiana, e il personaggio di Cinzia la sua donna fatale. «Ha un carattere fiero, ribelle, al punto che per disdoro dei familiari, soprattutto dei cognati benpensanti, è apparsa nuda su una delle riviste cosiddette 'per uomini'», leggiamo sul *Corriere della sera* del 14 dicembre 1968, e proseguendo: «come è lontana, questa cruda e moderna Cinzia dalla dolce e passiva Lucia dei televisivi *Promessi sposi*. "C'è soltanto un punto di contatto tra loro, osserva l'attrice, la volontà di non piegarsi a mezze misure"».

Abbiamo già esaminato in un altro scritto la figura di Giulia di *I pugni in tasca*, film che consacra Pitagora come attrice coprotagonista in un'opera destinata a segnare, nei difficili anni che vanno dalla congiuntura al Sessantotto, una cesura all'interno del cinema italiano, mostrando il suo essere figura embrionale rispetto alle 'personagge' dei successivi film bellocchiani. Difatti già qui Pitagora sprigiona una potenza femminile, antagonista e fatale rispetto al mondo della Legge, tutta riconducibile al materno. Quello che Agosti, montatore del film, interpreta come un dono da parte della sorella, lasciare morire Ale sancendo così la sua definitiva liberazione, appare piuttosto come l'esito di un'incapacità a sottrarsi dall'ombra della madre, una madre alla quale, come scrive Sartori, non si può che ritornare attratti, con le parole di Muraro, dalla sua «magica forza». Novella Elettra, l'inquietata, instabile, immatura, sensuale, incestuosa Giulia diviene, nel film di Comencini e nelle parole dei critici, strana, nevrotica, complessa, contraddittoria, tormentata, viva, espressiva, 'uccellino' smarrito dal tenero mezzobusto: «Una contestatrice senza ideologia e senza consapevolezza, e quindi ancora più indifesa e sguarnita» (Pezzotta 2007); «Uno dei corpi più malleabili e instabili» del regista, «capace di passare dalla stasi alla frenesia, dall'apatia alle lacrime» (Scandola 2007).

Se le parole «non farai mai più una cosa così bella» con cui Bellocchio la congeda alla fine delle riprese, delle quali Paola traccia un piccolo diario nel suo *Fiato d'artista*, hanno il sapore di una profezia (l'attrice infatti non lavorerà più con il regista, e resterà ai margini del cinema d'autore), la sua presenza nel cinema popolare, dalla commedia al poliziesco, a volte anche con piccoli ruoli disegna figure femminili moderne, generose, incerte o ribelli. La commedia del periodo del boom economico ha



Fig. 1 Paola Pitagora ne *I promessi sposi* di Sandro Bolchi, 1967



Fig. 2 Paola Pitagora in *Senza sapere niente di lei* di Luigi Comencini, 1969



Fig. 3 Paola Pitagora in *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio, 1965



fig. 4 Paola Pitagora in *Bersaglio mobile* di Sergio Corbucci, 1967



esplorato in modo esemplare il divario tra richiesta di cambiamento e permanere delle norme patriarcali, tra discorso ufficiale sulla sessualità e i comportamenti di molti italiani; quella del dopo boom invece, come afferma Giacobelli, esplora la necessità dell'italiano medio «di adeguare anche la vita privata alle nuove posizioni politico-sociali raggiunte». Vivere liberamente la propria sessualità o avere la possibilità di divorziare appaiono ormai traguardi improrogabili, in una società permeata da nuovi modi di vivere e modelli di consumo. In *Scusi, lei è favorevole o contrario?*, regia di Alberto Sordi, spesso criticata per il protagonista adultero ma contrario al divorzio, Pitagora, una dei suoi figli, è una ragazza dedita al lavoro e prossima a un matrimonio che rischia di naufragare quando il futuro sposo, giornalista di sinistra, viene assunto da un giornale di destra. Sarà il commendatore padre a risolvere la faccenda, che è solo uno dei capitoli di un'opera che comunque evidenzia, certo sfiorando il grottesco, quanto il benessere possa pervadere ogni tipo di relazione e, quanto la libertà sessuale perfino tra soggetti del medesimo sesso sia ormai, malgrado le apparenze, un dato di fatto. Anche se solo negli anni Settanta arriveranno le leggi sul divorzio e sull'aborto (Paola Pitagora sarà protagonista di uno dei fotoromanzi di De Marchi sulla contraccezione: *Il Segreto*, 1975), sono gli anni Sessanta ad avviare i cambiamenti sociali e culturali che apriranno la strada alle riforme. Nella seconda metà del decennio e in quello successivo, da *Policeman* di Sergio Rossi a *Bersaglio mobile* di Corbucci, a film più dichiaratamente critici come *Fermate il mondo... Voglio scendere* fino a serie televisive quali *A come Andromeda* (tentativo della Rai di introdurre la fantascienza sugli schermi italiani) [figg. 4-5], le diverse 'personagge' di Pitagora conserveranno quella qualità da lei stessa evidenziata in Lucia Mondella, cioè il non cedere mai alle mezze misure.

### Bibliografia

- A. FULVIO, *Roma vista controvento*, Milano, Bompiani, 2015.
- E. CAPUSSOTTI, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.
- A. GRASSO, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano, Garzanti, 2004.
- A. PEZZOTTA, 'Senza sapere niente di lei', in *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 175-176.
- S. PICCONE STELLA, *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico*, Milano, Franco Angeli, 1993.
- P. PITAGORA, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo, Sellerio, 2001.
- D. SARTORI GHIRARDINI, 'Con lo spirito materno', in *L'ombra della madre*, a cura di Diotima, Napoli, Liguori, 2007, pp. 33-46.
- A. SCANDOLA, 'Della sottrazione. Il lavoro di Comencini con le attrici', in *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, pp. 76-89.



fig. 5 Paola Pitagora in *Fermate il mondo... Voglio scendere* di Giancarlo Cobelli, 1970



### 5.9. *Monica Vitti: un corpo imprevisto*

di Lucia Cardone

Stella brillante di alterne intermittenze, capace di orbitare dall'algido bianco e nero dei film antonioniani alle sgargianti cromie della commedia, Monica Vitti irradia nello scenario del cinema italiano luci e significati differenti, che aprono a riflessioni continue. Parto dunque da lei e dai film dalla cosiddetta tetralogia dei sentimenti (e in particolare mi soffermerò su *L'eclisse*, 1962) anzi tutto perché questo corpus offre inesauste occasioni di produrre pensiero (cfr. Cuccu 1997, p. 11), ed anche perché, a mio parere, queste prime interpretazioni di Vitti si offrono come performance profetiche e politiche, testimoniando, in un certo senso sotto pelle, il lavoro e il rovello interiore che ha portato molte donne, per vie oblique, negli anni immediatamente successivi, alla pratica del femminismo.

Intendo il termine 'politica' in una accezione precisa, che ha a che fare non con partiti, elezioni, logica dello scambio, ma con l'autenticità delle relazioni fra donne e con la capacità di affermare e insieme accogliere la differenza, l'altro da sé. Intendo politica nel suo senso primo, che non significa meramente cercare soluzioni ma porre gli interrogativi

su cui le donne devono pronunciarsi per partire da certezze proprie. Questa è la via per costruire una cultura diversa, che non sia un'appendice dell'altra [ovvero una appendice della cultura maschile]. Un'identità vera crea rapporti nuovi, una sua cultura per affermarsi: è già politica (M. Chinese, C. Lonzi, M. Lonzi, A. Jaquinta 1977).

In altre parole, vuol dire guardare al potenziale rivoluzionario del pensiero femminista, fare i conti con la sua radicalità, che sta altrove rispetto alle battaglie della militanza. Mi riferisco in particolare alle elaborazioni del gruppo di Rivolta Femminile, fondato nei primi anni Settanta da Carla Lonzi, che pone, scandalosamente, i corpi al centro del discorso politico. A portarne il segno spiazzante sugli schermi italiani è, secondo me, la Monica Vitti della tetralogia dei sentimenti; è lei a incarnare il Soggetto imprevisto di cui scrive Lonzi nel celebre *Sputiamo su Hegel*. È un soggetto che nasce da un doppio movimento: dalla decostruzione puntuale del «momento più alto raggiunto dall'uomo (con l'arte, la religione, la filosofia, esattamente in senso hegeliano)» (Lonzi 1978, p. 40); e dalla riflessione autocoscienziale che mette primariamente a tema la sessualità, luogo sorgivo della colonizzazione maschile che, se pure a caro prezzo, può tramutarsi in uno spazio di libertà per le donne, attraverso lo smascheramento del mito della complementarità della coppia. Dall'interrogarsi su di sé, sul godimento femminile e sulle sue infinite rifrazioni sociali ed esistenziali nasce la «donna clitoridea», che ha coscienza della propria e autonoma sessualità e che osa pensare l'impensato, abbandonando le sponde sicure ma anguste della femminilità consentita, e scommettendo, senza alcuna certezza di riuscita, su inauditi modi di esistenza. Questa soggettività nuova non ha niente a che fare con la donna emancipata, che invero conferma, con una rammodernata disponibilità, l'ordine patriarcale, rendendosi ancor più disponibile al desiderio maschile e rimuovendo il proprio.

Al contrario, il Soggetto imprevisto, a partire da sé e dalla propria esperienza, mette al centro i rapporti umani, la difficoltà e sovente l'impossibilità delle relazioni, ne sonda e ne esige l'autenticità. È sul terreno del rapporto di coppia, appunto, che le donne chiama-

no gli uomini, giacché autonomia non coincide con rifiuto. E lì, nello spazio misterioso e impervio delle relazioni, cercano i fondamenti di una loro cultura autonoma, non schematicamente contrapposta a quella maschile (difatti, come è noto, *Sputiamo su Hegel* mira soprattutto a scardinare la necessità della dialettica servo/padrone), ma semplicemente posta da un'altra parte, nel buio della Storia, nell'insensata gratuità di quei gesti «fatti nell'aria, gesti fatti d'aria come quelli degli equilibristi» (Lonzi 1978, p. 767), gesti nei quali si sono spese, nel tempo lungo dei secoli, le esistenze femminili.

La vicinanza con il cinema di Antonioni e Vitti mi pare che emerga con forza, a partire proprio dalle relazioni e dalla loro segreta midolla, dall'enigma di individualità incapaci di comunicare e comunicarsi. Con questa stessa materia fluttuante, a tratti bruciante e spigolosa come il ghiaccio, si misurano le personagge della tetralogia (e di lì a poco saranno le donne dei gruppi di autocoscienza a misurarvisi).

Prima di addentrarmi, brevemente, nell'analisi della sequenza iniziale di *L'eclisse*, vorrei sottolineare una questione che, seppure segnata dai caratteri dell'evidenza, viene sovente rimossa o sminuita. Mi riferisco al contributo di Vitti ai film della tetralogia, film che propriamente sono nati dallo sguardo di Antonioni e insieme dal corpo e dalla soggettività di Vitti. Gli studi hanno fatalmente valorizzato il primo tralasciando la seconda, tenendo nell'ombra la presenza dell'attrice e finanche relegandola all'insignificanza di un oggetto inerte, perduto nella sua immanenza. Fra chi ha saputo guardare diversamente, vorrei citare Oriana Fallaci e un suo articolo pubblicato su *L'Europeo* nel 1961, proprio mentre si stava girando *L'eclisse*:

Il fatto che lavorino insieme e questo lavoro nasca dalla loro vita in comune mantiene salda un'intesa che non è amore né collaborazione ma complicità. [...] Se è vero che Antonioni scrive con la macchina da presa, è anche vero che Monica gli fornisce ogni giorno il materiale da scrivere (Fallaci 2017, p. 157).

E vorrei ricordare anche *Sette sottane*, la autobiografia involontaria, come recita il sottotitolo, di Monica Vitti, dove l'attrice scrive di come è nata *L'avventura*, di quanto le personagge 'inventate' da Antonioni avessero a che fare con la sua vita, con quello di sé stessa che gli raccontava, nella cornice di una narrazione intima, sospesa fra seduzione e fascinazione: «Michelangelo mi faceva molte



Fig. 1 Lo sguardo di Vittoria, *L'eclisse* (1962)



Fig. 2 Il congedo, *L'eclisse* (1962)



Fig. 3 Vittoria tocca e dispone gli oggetti, *L'eclisse* (1962)



Fig. 4 Vittoria tocca e dispone gli oggetti, *L'eclisse* (1962)



Fig. 4 Vittoria cammina per le strade dell'Eur, *L'eclisse* (1962)



domande ed io mi divertivo a rispondere. Capivo di stupirlo. Era incuriosito da quello che facevo e dicevo. Forse venivo guardata con attenzione per la prima volta» (Vitti 1993, p. 179).

Senza dubbio quello di Antonioni è un cinema «declinato sulla forma filmica dell'attenzione» (Cuccu 1973, p. 184), calibrato su un esercizio di sguardo che sa cogliere i movimenti esterni, i sintomi visibili della soggettività nuova di cui ho scritto poco sopra, registrando i moti di Monica Vitti, del suo corpo così peculiare e diverso, capace di incarnare la differenza femminile in azione sullo schermo. A partire dai tratti del volto, da quel naso lungo e sottile, e dalla silhouette, ondeggiante e spigolosa, Vitti appare subito come una figura diversa, mutante, quasi indecifrabile nel panorama del cinema italiano di quegli anni [fig. 1]. Lei stessa, ancora in *Sette sottane*, ricorda il suo essere palesemente differente dalle altre attrici. Il suo è un corpo fuori dai canoni, fuori misura: «troppo magra, troppo alta, troppo bionda» (Vitti 1993, p. 188). Un corpo marcato dall'eccesso.

Questo vago e splendente senso di dismisura, prodotto almeno in parte dal corpo in sé, si ispessisce nella performance attoriale di Vitti. Il suo è un agire fatto di minuzie, di 'sfumature', di gesti impenetrabili, vuoti. In *L'eclisse*, cosa fa Vittoria lungo tutto il racconto? A ben vedere, pensando ancora a Lonzi, i suoi sono «gesti fatti d'aria, come quelli degli equilibristi», gesti che appaiono senza senso. Da qui vorrei proporre una lettura del celebre incipit di *L'eclisse*, concentrando l'attenzione sulle azioni della personaggio, sul suo dispiegarsi e forzare i bordi dello schermo.

La sequenza del congedo e del definitivo allontanamento di Vittoria da Riccardo (Francisco Rabal) è composta da tre sottosequenze: nella prima si consuma l'oscuro chiarimento nella casa di lui [fig. 2]; nella seconda si dipana la passeggiata della donna prima (e poi della coppia) nella livida mattina dell'Eur; e nella terza si compie l'addio definitivo sulla soglia della casa di lei. La sequenza ha una durata di 16 minuti e 40 ed è composta da 70 inquadrature. A marcarne l'andamento è l'attività della macchina da presa: poco importa quello che si dicono i personaggi, giacché tutto è già accaduto e tutto è già stato detto nella notte precedente. Le parole sono smozzicate, suonano cupamente sibilline. Ciò che si vede sullo schermo, ciò che più di tutto si palesa, è la perfetta e armoniosa composizione ordita dallo sguardo di Antonioni. Dentro quello sguardo si muove la protagonista, ed è a lei, a quello che fa, che vorrei guardare. E dunque: cosa fa Vittoria in questo magnifico incipit e, invero, nell'intero film? Lei è il «personaggio-guida» (Cuccu 1997, p. 35), quello al quale l'autore affida il senso più riposto del racconto. E cosa fa, in definitiva? Fa poco, pochissimo, quasi niente. Si misura con lo spazio della casa, si appoggia alle pareti, sembra saggiarne la sostanza, la solidità; tocca e sposta gli oggetti, costruisce nature morte, o meglio composizioni di oggetti inerti, apre le tende, spegne e accende la luce [figg. 3-4]. Si muove con piccoli passi che disegnano nello spazio domestico traiettorie desuete e ritornanti, che promettono il suo modo di muoversi nello spazio, anche in quello aperto ed ampio della città, destinato ad accogliere il suo nomadismo, il suo vagare [fig. 5], guardare, il suo spostarsi senza meta (cfr. Bruno 2012, pp. 87-91). Riccardo cerca di ricondurla ad uno schema di presunta ragionevolezza: le



Fig. 6 Vittoria congeda definitivamente Riccardo, *L'eclisse* (1962)



chiede se abbia un altro, le chiede il perché di quell'addio per lui inspiegato e straziante. Ma Vittoria rifugge le convenzioni relazionali e si sottrae ai cliché della passionalità, del tradimento, attraverso il silenzio e attraverso l'inesausto movimento – che è un muoversi fuori luogo, opaco, ripiegato su se stesso – del suo corpo. La personaggio amplifica e insieme disperde il pathos dell'abbandono in una miriade di sguardi, di gesti, di piccoli passi osservati impassibilmente dalla camera, che moltiplica e sfalda il tempo, venendo meno alle consuetudini dell'efficacia drammatica. L'irrequietudine conduce la donna a lasciare Riccardo, a mandare a monte il matrimonio – previsto, imminente e caldeggiato dalla madre di lei – dal momento che si scopre scontenta, pervasa da spinosi dubbi e insoddisfatta del rapporto con l'uomo [fig. 6]. Non ha nessuno che la aspetti, e non ha alcun progetto concreto per sé, per la sua vita: dopo la rottura con Riccardo comincia, di fatto, a perdere tempo. O meglio a lavorare sul tempo, a 'prendersi' il tempo. I suoi spostamenti e le sue azioni si dilatano, perseguono fini imperscrutabili, e si sostanziano di un fare minuto, che scivola nella contemplazione: Vittoria si muove nello spazio del film e nel mondo, di fatto, perdendo tempo. L'equivalenza fra tempo e denaro, impersonata da Piero (Alain Delon), il giovane broker col quale intreccia una ondivaga relazione d'amore, le è estranea, al pari della convenzionalità dei rapporti di coppia che continuano a deluderla, a immalinconirla. Vittoria non riesce a pacificarsi, a trovare il suo posto in un mondo che non le corrisponde, regolato come è dal denaro e dalla sua oscura potenza, pervaso da relazioni inautentiche, che sperperano la gioia dell'incontro. Da qui, da questa mancata corrispondenza si origina la sua personale ricerca, che assume i tratti di una tenace interrogazione e che la avvicina al profilo spiazzante del Soggetto Imprevisto.

In questo senso il corpo di Vitti – così diverso, così enigmatico, così fuori luogo – è già ed è ancora un corpo politico.

#### Bibliografia

- G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012.
- M. CHINESE, C. LONZI, M. LONZI, A. JAQUINTA, *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1977.
- L. CUCCU, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973.
- L. CUCCU, *Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da Blow up a Identificazione di una donna*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- O. FALLACI, 'Antonioni e "L'eclisse" dei sentimenti', *L'Europeo*, 6 agosto 1961, ora in EADEM, *L'Italia della dolce vita*, Milano, Rizzoli, 2017.
- C. LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1970.
- C. LONZI, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.
- M. VITTI, *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.



SMARGINATURE |

**VAGHE STELLE**

**ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO**

**6. Vicinanze siderali.  
Verso il contemporaneo**



## 6.1. *Alba Rohrwacher: la libertà del corpo*

di Bernadette Luciano

È grazie a Matteo Garrone che Alba Rohrwacher nel film *Il racconto dei racconti* (2015) realizza il suo sogno di lavorare in un circo, di portare sul set «i miei vecchi trampoli». Da bambina Rohrwacher praticava la ginnastica artistica con il sogno di diventare acrobata. Ed è proprio questa passione per l'acrobazia, provocata da un istinto verso la libertà del corpo, che l'ha avvicinata al mestiere di attrice.

Per Rohrwacher liberarsi dal corpo significa spingersi oltre i limiti della propria esteriorità, allontanarsi dalla sua apparente fragilità. Fondamentale per la sua formazione artistica è stato l'insegnamento di Emma Dante e il suo metodo che nasce dal principio di Pirandello così come è espresso in *I giganti della montagna*: «Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede». In effetti nella motivazione per il premio Cabiria al Torino Film Festival del 2016, l'approccio alla recitazione dell'attrice viene definito una «irruzione gentile sulla scena cinematografica», mettendo in evidenza quella fragilità «solo apparente» di un'attrice «sensibile, dotata e versatile» che si cala nei personaggi con grande coraggio e generosità. Non fermandosi mai alla superficie dei personaggi che interpreta, Rohrwacher scava fino in fondo svelando figure spesso in bilico o intrappolate tra ribellione e ostacoli, tra amore e ossessioni; personaggi complessi, con aspetti spesso contraddittori o ambigui, mobili e transitori, alla ricerca della propria identità e soggettività.

Nei due film esplorati in questo saggio, *Vergine giurata* di Laura Bispuri (2015) e *Hungry Hearts* di Saverio Costanzo (2014) vediamo Rohrwacher operare in contesti cinematografici multilinguistici e multiculturali, proponendo personaggi sovversivi e resistenti alla ricerca della propria libertà e identità. Le idee di Judith Butler sulla performatività del genere, di Rosi Braidotti su nomadismo e trasposizione, di Adriana Cavarero sull'ambivalenza materna e di Chris Wahl sul film multilinguistico offrono le chiavi di lettura di questi due film.

### 1. *Vergine giurata: un'acrobazia tra genere e culture*

*Vergine giurata* è un film che fa riflettere (nella prospettiva di Judith Butler) sulla costruzione del genere e sulla ricerca dell'identità sessuale. Le tematiche del film si rispecchiano nel racconto e nelle immagini di un viaggio che attraversa confini insieme geo-politici, temporali e linguistici. Il film alterna il passato in Albania al presente in Italia per raccontare la storia di due sorelle alla ricerca della libertà, ovvero dei diritti che la società patriarcale dalla quale provengono nega loro. Le scelte sono due: fuggire dal paese e da un matrimonio combinato come fa Lila, oppure – ed è la scelta della 'sorella', Hana – giurare castità eterna di fronte alla comunità maschile del villaggio. Questo giuramento implica un'operazione performativa di travestimento, di assunzione di aspetti esteriori e comportamenti che definiscono il genere come identità agita che opera attraverso la ripetizione degli atti (Butler 1990), paragonabile al *dressage* descritta da Foucault. In questo modo Hana diventa Mark e accede all'agognata libertà, altrimenti prerogativa degli uomini, resa tramite una macchina da presa che riprende il muoversi continuo e irrefrenabile di Mark attraverso gli spazi delle montagne albanesi. Le immagini però rivelano

una libertà parziale e superficiale, segnata dalla solitudine del protagonista [fig. 1] e dal corpo bendato, sofferente o nascosto, svelato negli interni della casa [fig. 2].

La performatività di Mark e la sua sessualità ambigua sono intuite subito da Jonide, la figlia della 'sorella' italiana che Mark incontra quando arriva a casa di Lila in Italia. L'Italia rappresenta per Mark uno spazio di possibilità per sperimentare quell'identità sessuale che gli è stata negata. Il processo di graduale avvicinamento a se stessa (tramite le tantissime inquadrature in cui si guarda allo specchio) e alla cultura italiana è letto attraverso la prospettiva dell'alterità (Mark è riconosciuto come albanese per il dialetto che parla e al quale non rinuncia mai) e per il tramite della performatività di genere nel contesto italiano che, anch'esso, pone dei limiti alla libertà. Seguendo lo sguardo curioso di Mark sulla materialità dell'essere donne, ci troviamo di fronte a manichini femminili che espongono reggiseni che non sono altro che un'alternativa più elegante alle bende di Mark [fig. 3]. La corsa del gruppo di giovani donne imprigionate in vestiti da sera e tacchi a spillo tutti uguali (in un'eco di quella che Butler chiama «ripetizione») è anch'essa lontana dall'ideale di libertà rappresentato dall'immagine della corsa sfrenata delle due 'sorelle' attraverso la foresta albanese che vediamo all'inizio del film.

Infine, è il luogo per eccellenza della parte italiana del film, la piscina pubblica, dove il corpo vestito di Mark si contrappone ai corpi in libertà, di ogni genere, età e corporatura. In confronto ai corpi liberi che frequentano la piscina, i corpi della giovane Jonide e delle sue compagne che praticano il nuoto sincronizzato sono esempi di corpi performativi imprigionati, corpi allenati e atletici che faticano sott'acqua per poi emergere e offrire l'immagine di perfetta femminilità desiderata dai giudici e dagli spettatori. Alle confidenze della giovane Jonide, che gli rivela la frustrazione che lo sport le provoca, Mark/Hana risponde spiegandole il concetto del corpo in libertà: «Liberi di non essere per forza qualcosa», suggerendo così un discorso universale sui limiti della libertà femminile.

La regista si allontana da qualsiasi giudizio, culturale e sessuale, proponendo invece il concetto di identità come nozione fluida e in transito. Il film trova la sua conclusione in un terzo spazio, multi-culturale e multi-linguistico: il bar dei migranti dove Lila, trasformatasi in italiana, va regolarmente a cantare in albanese. Non a caso le protagoniste nomadi del film, Hana, Lila e Jonide, occupano spazi culturali ibridi, parlano lingue e abitano in culture diverse ma riescono comunque a comunicare: Mark/Hana capisce l'italiano ma parla solo l'albanese e Jonide, cresciuta in Italia da genitori albanesi, capisce la lingua ma-



Fig. 1 Un fotogramma da *Vergine giurata* di Laura Bispuri, 2015



Fig. 2 Un fotogramma da *Vergine giurata* di Laura Bispuri, 2015



Fig. 3 Un fotogramma da *Vergine giurata* di Laura Bispuri, 2015



Fig. 4 Un fotogramma da *Vergine giurata* di Laura Bispuri, 2015



terna ma parla quasi solo l'italiano. Lila invece passa da una lingua all'altra, è la figura transculturale del film, che accompagna e assiste Mark nel suo incontro con la cultura italiana e nel suo riavvicinarsi all'identità di Hana [Fig. 4]. Il film mette in evidenza la performatività culturale e sessuale e lavora su identità fluide e in transito. In questo modo propone, seguendo la nozione di trasposizione teorizzata da Rosi Braidotti (2006), una visione nomadica della soggettività, secondo la quale i soggetti fisicamente e simbolicamente mobili si oppongono al pensiero e alla rappresentazione tradizionali e offrono in tal modo modelli di resistenza.

## 2. *Hungry Hearts: l'amore materno e l'alterità*

La scena d'apertura vede i due protagonisti del film bloccati nel piccolo bagno di un ristorante cinese a New York. La fragile Alba/Mina (diplomata presso il consolato italiano di New York), che indossa un vestitino elegante color canarino, non sopporta la puzza provocata dall'imbarazzato futuro amante/marito, Jude, un ingegnere americano. Da questa scena bizzarra e intima insieme nasce una storia d'amore; Mina rimane incinta, rinuncia alla carriera diplomatica, i due si sposano, e da qui tutto cambia. La trasformazione in genitrice fa della figura di Alba una madre ossessiva, legata pericolosamente a una serie di convinzioni fortissime che mettono a rischio il bambino.

Recentemente il cinema italiano, attraverso alcune registe come Alina Marazzi e Cristina Comencini, sta proponendo realtà materne alternative attraverso film che affrontano il tema che psicologi e studiosi definiscono «ambivalenza materna», ovvero quella «esperienza condivisa a diversi livelli da quelle madri che provano allo stesso tempo sentimenti di amore e di odio per i propri figli» (Parker 1995, 1). *Hungry Hearts*, invece, ci propone un'altra 'perversione' dell'amore materno che invece di trasformarsi in un sentimento negativo di odio diventa un amore ossessivo che a sua volta mette a rischio il neonato. Secondo la nozione di «inclinazione materna» proposta dalla filosofa Adriana Cavarero, il problema principale sta proprio «nel costringere l'io, orgogliosamente incapsulato nella sua verticalità, a rinunciare alle sue pretese di autonomia e indipendenza» (Cavarero 2013, pp. 141-142). La figura apparentemente fragile di Alba/Mina cela un carattere forte: secondo l'attrice «vive una



Fig. 5 Un fotogramma da *Hungry Hearts* di Saverio Costanzo, 2014



Fig. 6 Un fotogramma da *Hungry Hearts* di Saverio Costanzo, 2014



Fig. 7 Un fotogramma da *Hungry Hearts* di Saverio Costanzo, 2014

verità tutta sua, che cerca di imporre agli altri, mettendo addirittura in pericolo la vita di un neonato». Non per odio, in questo caso, ma per un amore eccessivo che si trasforma in un'ideologia cieca, la madre vuole proteggere il bambino dagli ambienti inquinati, anticipati nella scena d'apertura e in seguito in una scena in cui Mina, incinta, si muove sul terrazzo del grattacielo newyorchese, circondato da una selva di antenne satellitari. Se in un primo tempo il marito sostiene le decisioni prese da Mina per il nutrimento e la cura del bambino, quando il piccolo sembra non crescere inizia a mettere in dubbio la capacità di lei di svolgere il ruolo di madre. Questa visione di Mina come madre imperfetta viene sostenuta dal punto di vista del film che fa riferimento esplicito a un corpo femminile imperfetto – incapace di nutrirsi, di partorire in modo naturale, di allattare, e dunque di fare scelte adeguate –. La costruzione di Mina in quanto madre il cui comportamento sbagliato porta a mettere a rischio la vita del bambino viene rafforzata da scene raccontate attraverso l'uso di obiettivi grandangolari (effetto *fish-eye*) che trasmettono la sofferenza, la tensione emotiva e la mancanza di comunicazione tra i due personaggi rinchiusi nell'appartamento e isolati dal mondo esterno.

La crescente mancanza di comunicazione e la disintegrazione della relazione tra i due protagonisti deriva anche dalla costruzione di Mina come 'altra'. Tra Jude e Mina esiste anche una differenza culturale, che lui sembra voler superare quando al matrimonio le canta con molto sforzo, in un italiano storpiato, *Tu si' 'na cosa grande pe' me*. Questa scena romantica e strappalacrime che esprime una vicinanza culturale mette in evidenza un'attrazione che al contrario si basa sulla differenza e l'esotismo di Mina, marcato dal suo seducente accento italiano (questo aspetto si percepisce solo nel film in versione originale). Ma l'amore iniziale tra i due, riflesso nelle scene in cui li vediamo attraversare le vie di New York [fig. 5] o scambiarsi sguardi affettuosi, in inquadrature a due di corpi e anime in sintonia, si trasforma presto in incomprensione e mancanza di comunicazione. Mina e Jude parlano poco e si allontanano sempre di più a causa di incomprensioni ideologiche e linguistiche [fig. 6]. Mina non si fida dei dottori, della città in cui vive, delle istituzioni; le stesse istituzioni cui Jude si rivolge per cercare di 'salvare' il bambino. Sempre di più, il punto di vista del film assume quello di Jude e sostiene la sua assunzione del ruolo materno. Il film nelle sue scelte estetiche abbandona Mina, 'inclinandosi' verso Jude e la sua 'inclinazione' verso il bambino [fig. 7], che nutre di nascosto (in chiesa, simbolicamente) e che poi finirà per sottrarre alla madre. Il film sostiene il punto di vista del padre, perdonandogli il tradimento (non a caso si chiama Jude), l'aggressione fisica e l'abbandono della moglie, caratterizzata come figura incontrollabile e irrazionale. Le due persone sulle quali Mina avrebbe dovuto poter contare, il marito e padre del bambino e la suocera (sospetta fin dal primo incontro, quando si offre di adottare il bambino), finiscono invece per lasciarla sola in una città e in una cultura che non le appartengono. In un finale senza via di uscita, la madre, che non rinuncia facilmente alla sua maternità e che riesce temporaneamente a riconquistare il figlio, è poi eliminata dall'altra madre disperata, affidando in questo modo la maternità al padre, genitore buono e razionale.

Queste due opere transculturali offrono due visioni diverse del mondo: mentre *Vergine giurata* propone spazi di apertura e di nuove possibilità, *Hungry Hearts* preclude ogni spazio a una donna pericolosamente trasgressiva, con il film che si chiude su una scena che rinforza la rigidità sociale e il patriarcato.



### 3. Conclusione

La ricca filmografia di Alba Rohrwacher include produzioni e co-produzioni nazionali e internazionali, dalla commedia al film drammatico al thriller, in cui l'attrice recita in italiano ma anche in francese, tedesco, inglese, albanese. Come si è visto nei casi esplorati qui, nei suoi film Rohrwacher propone nuovi spazi per figure femminili contemporanee, lontane dalle figurazioni tradizionali di madre, moglie, figlia che hanno popolato il cinema italiano. I personaggi interpretati da Rohrwacher in questi due film sono esempi di personaggi sovversivi, trasgressivi, resistenti, forti – corpi che resistono alle regole culturali e istituzionali. Nei suoi ruoli, Rohrwacher si mette in relazione con se stessa e con l'altro, trasformandosi fisicamente e accettando la sfida della difficoltà linguistica, attraversando frontiere di genere e di culture, ribellandosi e resistendo in una continua esplorazione di altri modi di stare al mondo. Infine, si può dire che il lavoro di Alba sul corpo rappresenta quello che Susan Knobloch (1999) definisce «resistance through artistry», resistere attraverso il lavoro artistico. Né troppo controllata né vulnerabile, l'attrice usa il suo corpo in modo sovversivo per segnalare le motivazioni interne dei suoi personaggi.

### Bibliografia

- H. BHABHA, 'The Third Space: Interview with Homi Bhabha', in J. RUTHERFORD (ed. by), *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 207-221.
- R. BRAIDOTTI, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge, Polity Press, 2006.
- J. BUTLER, 'The Pleasures of Repetition', in R.A. GLICK, S. BONE (ed. by), *Pleasure beyond the Pleasure Principle: The Role of Affect in Motivation, Development, and Adaptation*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- A. CAVARERO, *Inclinazioni: critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.
- S. KNOBLOCH, 'Helen Shaver: Resistance through Artistry', in A. LOVELL, P. KRÄMER (ed. by), *Screen Acting*, London, Routledge, 1999, pp. 106-125.
- R. PARKER, *Mother Love/Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence*, New York, Harper-Collins, 1995.
- C. WAHL, 'Discovering a Genre: The Polyglot Film', *Cinemascope-Independent Film Journal*, 1, 2005, pp. 1-8.



## 6.2. «Cosa conta». *Le attrici della Generazione X nei film di formazione italiani degli anni Novanta*

di Maria Teresa Soldani

*Pietra dura se sei cosa che cura  
libera me dal male e dalla mia paura  
pietra dura tu sai cos'è che cura  
insegnami a capire aiutami a vedere  
cosa conta davvero  
che cos'è che conta davvero*

Üstmamò, «Cosa conta»

### 1. Il «cinema della transizione»

Nel volume dedicato al cinema degli anni Novanta della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro il curatore, Vito Zagarrìo, definisce i film prodotti in questo decennio come «cinema della transizione» (2000). Zagarrìo suggerisce inoltre un modo diverso per codificare questa produzione partendo da un punto di vista essenziale: parlare di film e non di cinema, poiché queste produzioni non sono più realizzate da un'industria ma da entità distinte in modalità alternative, non riconducibili solo a prassi e strategie del duopolio RAI/Medusa. Secondo Zagarrìo in questi film avviene definitivamente il «ricambio generazionale» di autori e registi in una «ricomposizione del cinema per aree geografiche», che porta alla «creazione di un nuovo immaginario collettivo legato alla provincia italiana o a paesaggi urbani inconsueti rispetto alla tradizione» (ivi, p. 14). Sono film che attingono a piene mani dalla letteratura e che sono influenzati dalla televisione, rivendicando l'esistenza di «una generazione “nuovissima” (formatasi col computer e col videogame senza punti di riferimento ideologici o politici), che popola gli schermi e che propone/impone i suoi romanzi di formazione» (ivi, p. 17). Nei film avviene quella «irruzione della Storia» (*ibid.*) che, nello stesso volume, Mino Argentièri identifica con l'essere «[in connessione] a uno scenario sociale» (p. 75) in cui di rado si realizzano «incursioni nel passato remoto e prossimo» (p. 77).

Questi aspetti fondanti le produzioni cinematografiche italiane degli anni Novanta forniscono le coordinate per inquadrare quei film che diventano il trampolino di lancio per attrici e attori oggi ampiamente affermati come Violante Placido e Stefano Accorsi. Nel caso specifico – e in linea con gli elementi di novità rilevati da Zagarrìo – si tratta di una serie di 'film di formazione' dove esordisce un gruppo di attrici coetanee tra loro e degli attori principali con cui recitano. Sono film che raccontano il passaggio dall'adolescenza all'età adulta nell'attualità sociale e culturale dell'Italia del nord, del centro e del sud, avulsi dalle note rappresentazioni di Roma o Milano. Film di culto come *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enza Negroni (1996), *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario (1997), *Ovosodo* di Paolo Virzì (1997), *La guerra degli Antò* di Riccardo Milani (1999) e *Viola bacia tutti* di Giovanni Veronesi (1999) diventano specchio di quella generazione



‘nuovissima’ [figg. 1-7] in parte già raccontata dalla televisione nella celebre serie *I ragazzi del muretto* (1991-1996) di Rai2, ma ancora invisibile ai più e ‘senza rappresentanza’ sul grande schermo.

## 2. Essere e interpretare la Generazione X

«Generazione X» è un termine che definisce la cosiddetta *post-baby boomers generation*, quella generazione nata tra il 1966 e il 1985 dai figli del Dopoguerra (Markert 2004). Si tratta di due generazioni che non hanno conosciuto i traumi delle due guerre mondiali e sono cresciute nella prosperità del boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta. «Generazione X» assume poi connotati disomogenei sia sul piano sociologico sia su quello mass-mediale, diventando un’etichetta con la quale definire una serie di produzioni con tematiche e stili comuni che diventano cardini della cultura popolare di quegli anni: la musica *grunge* di band come i Nirvana, il romanzo *Generazione X* (Douglas Coupland 1991), così come *Slacker* di Richard Linklater (1991), *Giovani, carini e disoccupati* di Ben Stiller (1994) e *Clerks-Commessi* di Kevin Smith (1994), film raggruppati indistintamente in «Cinema of Generation X» (Hanson, 2002). Queste produzioni tracciano parabole trasversali e condivise nel rappresentare e interpretare la «Generazione X» da parte di autrici, autori, attrici e attori che mettono in scena il loro essere soggetti in divenire nel presente.

Nel cinema italiano della ‘transizione’, in cui autori come Nanni Moretti, Davide Ferrario, Guido Chiesa, Gianni Zanasi e Paolo Virzì realizzano le prime opere, una inedita generazione di attrici diventa protagonista: le giovanissime Violante Placido, Anita Caprioli, Claudia Pandolfi, Regina Orioli e, la non più esordiente, Asia Argento. Sono accomunate non solo dal periodo di nascita, ma soprattutto dalla condivisione di media, spazi, pratiche e prodotti culturali (cfr. definizione di «generazione» in Mannheim 1928). Negli anni Novanta ricoprono ruoli primari in film ‘di formazione’ declinati al maschile, insieme ad attori come Stefano Accorsi e Valerio Mastandrea, diventando emblemi della nostra «Generazione X». Il modello di riferimento al quale questi film guardano è il cinema indipendente americano, con i suoi caratteri d’intertestualità che lo lega specialmente alla musica, al linguaggio del videoclip e agli stilemi della televisione. Le canzoni della band Üstmamò – come quelle di CCCP/CSI, Disciplinatha, Umberto Palazzo e il Santo Niente, Marlene



Fig. 1 Un fotogramma da *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enza Negroni, 1996



Fig. 2 Un fotogramma da *La guerra degli Antò* di Riccardo Milani, 1999



Fig. 3 Un fotogramma da *Ovosodo* di Paolo Virzì, 1997



Fig. 4 Un fotogramma da *Ovosodo* di Paolo Virzì, 1997



Kuntz – raccontano parimenti la crisi e le incertezze in essere in questi film, assumendo un ruolo privilegiato rispetto alle altre componenti extra-cinematografiche. Nel pieno stile del cinema No Wave newyorchese, la stessa leader della band, Mara Redegheri, recita in *Tutti giù per terra* con altri musicisti che realizzano la colonna sonora come membro della commissione di esame di Walter (Mastandrea), il protagonista, rimandandolo nuovamente all'appello successivo.

### 3. Viste coi 'loro' occhi

La maggiore discriminante tra i film americani e quelli italiani degli anni Novanta riguarda il ruolo che assumono i personaggi femminili e che influenza le attrici sia sul set, sia fuori dalla scena. A parità di nucleo tematico, i film indipendenti americani raccontano storie di conflitti generazionali critici ed emancipazioni di *age* e *gender* dolorose, in cui i personaggi femminili assumono spesso ruoli primari in cui mettono in discussione l'ordine pre-costituito, denunciando contesti familiari e scolastici dove sono diffusi gli abusi e ampliando la riflessione sulla 'poetica della violenza'. I film italiani che raccontano la stessa età sono invece principalmente odissee di personaggi maschili che da adolescenti cercano in maniera incerta e goffa di farsi adulti grazie alla presenza dei personaggi femminili (la figura materna, il primo amore, l'iniziatrice al sesso...). Sono film che rimuovono la violenza e stemperano la crisi col sarcasmo e l'ironia, lasciando traccia della perdita solo come tappa obbligata per accedere all'età adulta (la morte prematura del compagno di scuola Martino in *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, il suicidio della professoressa Giovanna in *Ovosodo*, la morte improvvisa della zia Caterina in *Tutti giù per terra*). Questi film sono prima di tutto storie di formazione narrate da una voce fuori campo che normalizza il processo di crisi dell'uscita dall'adolescenza: quella del protagonista (*Tutti giù per terra*, *Ovosodo*), quella corale degli amici (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*), quella della ragazza che osserva l'universo maschile come gruppo (*La guerra degli Antò*) e quella dei ragazzi che esplorano l'universo femminile come entità unica (*Viola bacia tutti*). La ragazza appare come una selva di segni misteriosi che i ragazzi devono attraversare per portare a compimento quel 'rito di passaggio' che dovrebbero trasformarli in uomini. Si tratta di film influenzati dal *teen-movie* e dalla commedia italiana, che difficilmente sviluppano letture alternative o contrappositive sul piano ideologico e culturale, come suggeriscono invece oltreoceano *Slacker* o *Kids* di Larry Clark (1995). Se nel *Deserto di laramie* di Allison Anders (1992) Trudi (Ione Skye), un'adolescente che ha perso la verginità in uno stupro di gruppo, decide di lasciare le superiori,



Fig. 5 Un fotogramma da *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario, 1997



Fig. 6 Un fotogramma da *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario, 1997



Fig. 7 Un fotogramma da *Viola bacia tutti* di Giovanni Veronesi, 1998



portare a termine una gravidanza e vivere autonomamente lontana dalla famiglia, in *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* Adelaide (Placido) si concede ad Alex (Accorsi) solo la notte prima di lasciare Bologna per andare a studiare negli Stati Uniti, timorosa dalla partenza e della lontananza.

In questo quadro emergono attrici quali Placido, Caprioli e Orioli che metteranno in scena più volte i medesimi codici in ruoli ascrivibili a questa prima campionatura, come in *Ora o mai più* di Lucio Pellegrini (2003) e *Santa Maradona* di Marco Ponti (2001). Il ruolo di comprimarie e non di protagoniste nei film-emblema della «Generazione X» – nemmeno la Viola dell'Argento riesce davvero a ricoprire questo ruolo – porta a una difficile emancipazione attoriale che definisce queste attrici per assenza di profondità, iscrivendo questi film nell'idea di un cinema degli anni Novanta dall'immagine piatta e opaca tutto da analizzare e capire (Zagarrio, 2000 & 2002). Le uniche attrici a spiccare nel gruppo ed assurgere a un certo (sopravvissuto) *star-system* saranno le 'figlie d'arte' Placido e Argento, che si distinguono in questi film per una recitazione che enfatizza nel primo caso un carattere ingenuo e inesperto e nel secondo un atteggiamento eccessivo ed iperbolico, che diventeranno matrice della recitazione di entrambe le attrici.

#### Bibliografia

P. HANSON, *The Cinema of Generation X: a Critical Study of Films and Directors*, Jefferson-NC, McFarland & Co., 2002.

C. JANDELLI, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.

K. MANNHEIM, 'Das Problem der Generationen', *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie*, 7, 1928.

J. MARKERT, 'Demographics of Age: Generational and Cohort Confusion', *Journal of Current Issues and Research in Advertising*, 26, 2, autunno 2004.

M.T. SOLDANI, 'The Performance of the Austin Indie Scene in 'Slacker': From the Body of a Scene to the Body of a Generation', *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies / Revue d'études interculturelles de l'image*, n. 7/2, 2017 <<http://imagination.csj.ualberta.ca/?p=9161>> [accessed 14 luglio 2017].

V. ZAGARRIO (a cura di), *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 2000.

V. ZAGARRIO, *Il cinema italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio, 2002.



### 6.3. Valeria Bruni Tedeschi, quali ruoli per una donna moderna?

di Tiphaine Martin

Valeria Bruni Tedeschi, la cui carriera di sceneggiatrice, attrice e regista è ormai trentennale, è molto conosciuta e pubblicizzata in Francia come in Italia. In questo intervento vorremmo studiare il personaggio dell'attrice in quattro film, due italiani (*La seconda volta* di Mimmo Calopresti, 1995, e *La pazza gioia* di Paolo Virzì, 2016) e due francesi (*La Vie ne me fait pas peur* di Noémie Lvovsky, 1999, e *Crustacés et coquillages* di Olivier Ducastel, 2005), nei quali i ruoli interpretati dall'attrice variano dalla severa attivista politica alla figura di donna esuberante e luminosa. In che modo Valeria Bruni Tedeschi rappresenta la figura dell'eccentricità femminile? E come possiamo collegare l'eccentricità ad altre rappresentazioni del femminile da lei incarnate, come ad esempio il ruolo della madre, della pazza, della moglie? In primo luogo, metteremo in discussione la figura della 'eccentricità', che la si declini al femminile o al maschile, per poi analizzare il modo in cui Bruni Tedeschi interpreta i ruoli di madre e moglie e quali figure di donne moderne siano disegnate dal lavoro dell'attrice.

L'eccentricità è sovente collegata al dandismo, ovvero a un modo di vivere lontano da quello della gente comune, il *vulgum pecus*. L'eccentrico disprezza la morale ipocrita borghese e ne irride la seriosità e la compostezza. Di solito l'eccentricità è riservata agli uomini: alle donne non è consentito andare al di là del buon gusto tradizionale, e se lo fanno sono descritte come isteriche, pazze che devono essere rinchiusi in ospedale e curate con metodi cruenti, dalla doccia fredda all'elettrochoc. Il mondo femminile rimane quello ristretto e frustrante dell'orizzonte domestico, con il corsetto al posto del sigaro e il volto sempre sorridente al posto dell'espressione malinconica o del sorrisetto ironico. Quando è declinata al femminile, l'eccentricità vede la donna caratterizzata da una deformazione ridicola del dandismo: la parlata troppo rapida, i gesti marcati, la femminilità affettata mescolata a una buona dose di isteria. Anche al cinema l'eccentricità è pensata spesso come una prerogativa maschile. Ad esempio Raymond Chirat e Olivier Barrot nel loro libro *Les Excentriques du cinéma français* finiscono per dare più spazio agli attori che alle attrici; e queste ultime sarebbero, a loro dire, caratterizzate da sbalzi di umore, dall'incapacità di finire le frasi: ovvero da quelle caratteristiche che designano le donne come incapaci di portare a termine alcunché, discorsi, gesti, azioni, pensieri.

Nei film che analizzeremo i personaggi interpretati da Valeria Bruni Tedeschi pertengono a un'identità che per molti aspetti si avvicina all'eccentricità: sono donne 'pazze', 'isteriche', 'anormali', 'da rinchiodere'. Lisa di *La seconda volta*, la madre di Émilie in *La Vie ne me fait pas peur*, Béatrix in *Crustacés et coquillages* e Beatrice di *La pazza gioia* sono quattro donne che si ribellano ai ruoli femminili tradizionali di casalinga, madre, sposa o ragazza da marito, con un'insistenza sulla loro sessualità, che appare – ovviamente – quasi impossibile da controllare. Sono tutte donne che devono essere incasellate e riportate, anche con la forza, alla 'normalità' della società [figg. 1-3].

In effetti la recitazione di Bruni Tedeschi gioca con molta finezza sul registro dell'esagerazione e riesce così a portare alla luce il non detto e il rimosso di una società che respinge chi si azzarda a contestare il modello soffocante del capitalismo borghese. Il suo volto è molto mobile, simile a quello di un clown; ma, fino a pochissimo tempo fa, i clown erano solo maschi. Ci scontriamo qui una volta di più con gli stereotipi di genere, che ri-



troviamo nelle tipologie di ruoli che vengono poi proposti alle attrici. Bruni Tedeschi ha saputo giocare con abilità con l'orizzonte di attese del pubblico, scegliendo ruoli in cui le è stato possibile esprimere una diversa dimensione sociale della femminilità. Ruoli ai quali si aggiunge una *star persona* estroversa, caratterizzata da una forte gestualità, da un'accentuata mobilità del volto che passa agilmente dal sorriso largo alle lacrime, la timidezza appena dissimulata dal trucco, abiti eleganti di taglio 'maschile' (tailleur pantalone, camicia stropicciata, pullover sulle spalle) o 'femminile' (abiti neri lunghi e scollati, abiti bianchi, di alta moda), come vediamo nelle interviste e cerimonie ufficiali, senza contare ciò che le riviste scandalistiche raccontano della sua vita privata – il legame familiare con Carla Bruni, la relazione sentimentale con Louis Garrel –.

I ruoli interpretati da Bruni Tedeschi nei quattro film scelti mostrano le contraddizioni e l'evoluzione della condizione femminile anche nei suoi risvolti politici, tradizionale bastione maschile. Sono personaggi che vengono definiti prima di tutto rispetto alla loro vita sessuale, come sempre accade per le donne, al cinema e nella realtà: madri e spose (i due film francesi), designate come tali nei *cast & credits* in Internet: «madre di Émilie» in *La Vie ne me fait pas peur*, «Béatrix, la sposa» per *Crustacés et coquillages* – anche se dobbiamo notare che lo stesso trattamento è riservato ai personaggi maschili. Entrambi i film sono costruiti su stereotipi. Nel film di Noémie Lvovsky l'attenzione si concentra sulle ragazzine, le quattro 'moschettiere' Émilie, Stella, Marion e Inès, adolescenti parigine della fine degli anni Settanta. Seguiamo le loro vite dagli anni delle scuole medie fino alla maturità, nelle loro relazioni con genitori, professori e ragazzi. Bruni Tedeschi appare subito nel film: è la piccola, bionda e paffuta madre di Émilie. Nella commedia di boulevard *Crustacés et coquillages* Bruni Tedeschi canta la canzone che dà il titolo al film e appare alla finestra della casa di vacanza con il marito, interpretato dal sex-symbol Gilbert Melki, al primo minuto del film. Nei film italiani, invece, il rapporto con la sessualità di Lisa (*La seconda volta*) e di Beatrice (*La pazza gioia*) è mostrato in relazione agli altri personaggi: la compagna di cella per Lisa, ex brigatista rossa in semilibertà, le compagne dell' 'ospedale psichiatrico a cielo aperto' per Beatrice, donna altoborghese che ha portato la propria famiglia alla rovina con speculazioni immobiliari avventate e che ha un'alta opinione del «povero presidente» (Berlusconi), un «caro amico» e «uomo squisito» con cui ha fatto un bella crociera in Sardegna. I personaggi italiani sono definiti dunque anche in relazione alla politica: Lisa è un ex brigatista e Beatrice, al contrario, è una donna razzista e di destra.

Anche in un film sulla politica come *La seconda volta* la sessualità e le relazioni donne-uomini sono i temi che vengono subito in primo piano sia nei dialoghi tra i personaggi che nella rappresentazione. Quando Alberto



Fig. 1 Valeria Bruni Tedeschi



Fig. 2 Valeria Bruni Tedeschi



Fig. 3 Valeria Bruni Tedeschi



(Nanni Moretti) segue Lisa, pensiamo subito a una storia d'amore, perché Alberto è stato presentato come un uomo introverso a cui la sorella cerca di restituire il gusto della vita facendogli conoscere donne sempre nuove. Lisa reagisce alle allusioni sessuali con fastidio, rifiutandosi di ascoltare. La sua responsabile, Adele, le chiede se ha notato l'anello al dito di Alberto (che si fa chiamare Giovanni per nascondere la sua vera identità a Lisa; e, dato che Nanni è il diminutivo di Giovanni, siamo di fronte a una *mise an abîme* che tende a fare di Alberto il portavoce dell'attore/produttore del film; difficile non pensare all'impegno politico a sinistra di Moretti). Lisa le fa cenno di no, così come non reagisce quando la compagna di cella le annuncia, disperata, che il suo amante, sposato e padre di famiglia, la ha lasciata. Lisa non sembra interessata alla sessualità; rifiuta di chiamare Giovanni per ringraziarlo dei fiori che le ha mandato e quando lui la segue con insistenza sull'autobus 63 gli spiega, infastidita, che c'è qualcun altro nella sua vita. L'atteggiamento di Giovanni è comprensibile e giustificato agli occhi dello spettatore, che sa che l'uomo è stato ferito da una pallottola sparata da Lisa e che la segue per cercare di trovare una spiegazione per quel gesto. Ma, dal punto di vista di Lisa, che non ricorda il volto dell'uomo che ha cercato di uccidere, si tratta di una molestia sessuale contro cui non sa difendersi. Così, a due terzi del film, alla stazione di Torino, quando Giovanni prende d'autorità il bagaglio di Lisa, che è in viaggio per Bologna (città simbolo degli anni di piombo) per raggiungere la famiglia, la donna resta passiva davanti alle accuse dell'uomo, che le rivela la sua vera identità; e allo stesso modo subisce senza fiatare l'aggressività di Alberto, quando finalmente parlano a cuore aperto, ma senza arrivare a capirsi, lei del suo passato e lui del fallimento degli ideali armati delle Brigate Rosse, che non hanno fatto altro che rafforzare il capitalismo selvaggio. Quest'incontro porta a un dialogo bizzarro tra la sorella di Alberto e il marito, che immaginano una possibile relazione sentimentale tra l'assassina e la sua vittima di un tempo, come se, nel 1994, la violenza politica potesse risolversi e dissolversi nel sesso. Possiamo vedere qui un'anticipazione della totale dissoluzione dell'impegno politico in una televisione e in una società altamente sessualizzate, nell'era Berlusconi? Lisa non fa altro che fuggire, ancora e sempre. Nel finale preferisce la prigionia al reinserimento e rifiuta di parlare di nuovo con Alberto. Le resta la musica, quella del walkman che la compagna di cella, rimessa in libertà, le lascia in regalo. La società dei consumi come modo di scaldare il corpo al posto di una sessualità ormai sfiorita.

È una scappatoia che, più di vent'anni dopo, Beatrice rifiuta. È irritata dalla disinvoltura di Donatella, che si rifugia nel suo iPod ascoltando in continuazione la canzone che il padre ha scritto per lei – o almeno così pare – quando era piccola, rifiutando in questo modo di comunicare con Beatrice. L'autobus 63 (un'allusione a *La seconda volta?*), che le allontana dalla città, è sinonimo di libertà ma anche, per Beatrice, di nuovi incontri, più o meno riusciti, con la sessualità. La donna va a letto con l'ex marito, che la desidera ancora nonostante abbia una nuova compagna, più giovane di lui, e due figli. L'attrice domina la scena, il partner è un giocattolo per lei. La follia della donna permette, come spesso accade, di rivelare i disturbi altrui. Qui vengono alla luce la mancanza di carattere e i disturbi sessuali del marito di Beatrice. Quando la donna fa visita al vecchio amante, un pregiudicato agli arresti domiciliari, subito dopo aver visto il marito, il suo personaggio diviene pateticamente sublime. È una scena che avrebbe potuto cadere con facilità nel sordido e nella volgarità gratuita: una donna matura che offre dei soldi a un uomo un po' più giovane di lei, lo supplica di tornare da lei e si umilia davanti a lui e alla nuova e giovane compagna, e che viene salvata solo dall'intervento di un uomo del popolo (l'autista del taxi). Ci sono tutti i luoghi comuni per un pubblico di sinistra: decadenza di una bor-



ghesia connivente con la criminalità, situazione tipica dell'era berlusconiana, debolezza femminile, virilità salvifica che viene dal popolo. Manca solo una musica extradiegetica sul genere della canzone *T'appartengo*, successo del 1995 della cantante Ambra, per cadere in un fotoromanzo per ragazzine. Ma l'interpretazione di Valeria Bruni Tedeschi alza il livello della scena. Il suo volto, che implora e sorride meccanicamente, e la sua presenza fisica danno forza e intensità alle sue suppliche. Come lei stessa ha dichiarato in un'intervista a Mick LaSalle: «Per molti anni ho combattuto contro il glamour [...]. Non so perché. Forse era per una sorta di contrapposizione con mia sorella, ma penso ci sia qualcosa di più. Sentivo – in modo inconscio – di dover entrare dentro le emozioni, il dolore» (Lasalle 2012, 55). Anche quando il suo ex amante le urina addosso, lei conserva la propria dignità. Quella prova di virilità diviene ridicola e volgare: Beatrice appare intoccabile, perlomeno fisicamente. Non ridiamo di lei perché il regista ci ha messi accanto all'attrice. Beatrice è ripresa dall'alto quanto si china verso il marito addormentato, dal basso quando offre dei soldi all'ex amante. Sfortunatamente il film non le offre nessuna opportunità sessuale, e per questo la donna riversa tutto il suo affetto sublimato su Donatella.

La madre di Émilie possiede già, in potenza, il disgusto per la volgarità proprio di Beatrice. La scena in cui il marito canta canzoni da osteria e le tocca il sedere rivela il profondo malessere di lei, che ride nervosa, poi piange, mentre il marito le mette un imbuto sulla testa, come fosse una pazza da baraccone. L'angoscia di lei nei confronti della sessualità non viene mai resa esplicita, ma percorre tutto il film. È la prima donna/madre ad apparire sullo schermo ed è su di lei che il regista indugia più a lungo.

Béatrix, dal nome balzacchiano (il romanzo omonimo è del 1839), è una donna sensuale, ma questa passione per il sesso non è presentata come qualcosa di bizzarro tipico di una ninfomane. Non viene mai giudicata, né dagli altri personaggi, né dalla camera o da noi, anche se è vero che la sua sessualità multipla (marito e amante) è spiegata fin dall'inizio del film con la sua origine olandese, dunque con l'appartenenza a una società più permissiva di quella mediterranea da cui proviene il marito, imprigionato in un'omofobia e un'omosessualità/bisessualità di cui si vergogna. Il corpo dell'attrice è valorizzato dai colori caldi degli abiti, di taglio aderente e scollati. Il rosso (il costume da bagno, l'abito da sera) esprime la fiamma sensuale che ha dentro. L'assenza d'inibizioni e il desiderio di non complicarsi la vita le fanno rifiutare la proposta di matrimonio, molto convenzionale, dell'amante Mathieu. Precede la conclusione del film un breve dialogo tra Béatrix e Marc (due nomi che iniziano per «m» per i due uomini della sua vita, il che è molto pratico), che si chiude così: Béatrix: «La verità è che ti amo. A modo mio, ma ti amo». Marc: «Anch'io ti amo». Appare poi la didascalia «l'estate successiva», che ci mostra la felicità di tutti: Mathieu e Béatrix, Marc e Didier (l'idraulico, amante di Marc), Laura (la figlia di Béatrix e Marc) e il compagno, Charly (figlio di Béatrix e Marc) che aspetta la fidanzata Julie, nella stessa casa dalle persiane verdi. Didier chiede a tutti di cercare cosa sia cambiato in casa: è lo scaldabagno, elemento comico centrale della commedia. La famiglia biologica si è allargata, con il sorriso e senza drammi.

Altro dato importante è la maternità. Come ricordano Yvonne Knibiehler e Martine Sagaert, «Il mito della buona madre ha sempre nascosto una realtà sconcertante: ciò che chiamiamo maternità comporta una serie di sequenze che non sono necessariamente conseguenti tra loro e che le donne possono condividere tra loro» (Knibiehler e Sagaert 2013, 837). Così le quattro donne sono definite dal loro rapporto con la maternità, che fa di nuovo parte dell'identità femminile dopo la reazione negativa degli anni Ottanta. In teoria Lisa sarebbe esclusa dal gruppo, ma la vediamo acquistare un giocattolo al supermercato. In quel momento del film lo spettatore, che non sa ancora nulla del suo passato,



è dalla sua parte. Sotto i portici di una via di Torino Lisa si volta a guardare una bambina accompagnata dal padre. Il suo desiderio di maternità si legge in filigrana e rassicura lo spettatore sulla «normalità» dell'ex terrorista.

Allo stesso modo Béatrix ci viene presentata come madre: ha un figlio, una figlia e un marito, nella tipica famiglia mononucleare, di quelle che si vedono nei telefilm e film per famiglie. Si occupa della casa, da buona casalinga degli anni 2000. Del resto non sappiamo quale sia la sua professione, e se ne abbia una. Discute regolarmente con il marito a causa dei figli; prende garbatamente in giro Marc, che non sopporta il ragazzo della figlia, ricordandogli che la ragazza ha ormai una sua vita sessuale. La donna si stupisce dei pregiudizi del marito, che nega l'omosessualità del figlio «perché gioca a calcio». La stolidità di Marc si sgretola lungo il film, fino a fargli raggiungere la tolleranza e l'apertura della moglie: riesce a riconciliarsi felicemente con la sua omosessualità pur continuando ad amare la moglie. Béatrix non deve più sopportare di essere stata amata, e di esserlo ancora, come «madre dei figli di Marc»; ma rifiuta comunque di dover pensare a tutto e si arrabbia con Charly, che reclama una volta di più la sua attenzione e il suo ascolto. La donna sottolinea, con i gesti e con il tono di voce esasperati, che una madre non può essere sempre a disposizione, sorridente e gentile.

La madre di Émilie è presentata come *borderline*, isterica, ma da dove nasce questo malessere? Ama la figlia, le costruisce delle marionette con le sue mani; poi, nella scena successiva, in sala da pranzo, prende la bambola della figlia, la fa mangiare, poi la prende in braccio dicendole «la mamma ti vuole troppo bene», poi piange. Il malessere viene subito a galla: il peso dell'amore diviene una minaccia per Émilie e per la madre, profondamente a disagio nel ruolo materno.

Beatrice si comporta come una madre per Donatella stando al parere della psichiatra della villa, che afferma che si tratta di una sorta di «bombing love» (un attaccamento possessivo e nocivo), ma benefico, poiché Donatella si apre di nuovo alla vita e ritrova la fiducia in se stessa. Beatrice fa da contrappeso all'influenza negativa che sulla giovane donna ha avuto la madre biologica, interessata solo ai soldi, al benessere e alle apparenze. Beatrice incoraggia Donatella a guarire e a essere una madre. Alla fine del film, quando Donatella esce dall'ospedale, Beatrice la aspetta, inquieta, fumando davanti alla finestra. È una scena che ricorda la fine di *Il capitale umano* (Paolo Virzì, 2014), ancora con Bruni Tedeschi, quando l'altoborghese Carla (!) osserva gli invitati del marito, rilassati e felici di aver guadagnato molti milioni alle spalle degli Italiani. Ma *La pazza gioia* si chiude su una nota di speranza: Beatrice e Donatella sono di nuovo insieme e hanno imparato ad apprezzarsi, mentre a Carla resta solo il collier di perle, dato che il figlio l'ha delusa e il marito si è rivelato un essere odioso.

Dunque questi ruoli disegnano la donna moderna come presa in molte trappole che, sebbene non si notino a prima vista, vengono alla luce proprio grazie al carattere eccentrico dei personaggi femminili.

Prendiamo in prestito il termine 'personagge' per discutere i ruoli delle donne moderne - e della modernità - interpretati da Valeria Bruni Tedeschi nei quattro film in questione. Nadia Setti definisce così il neologismo: «La personaggia (...) femminile è sostenuta dalla forza di una parola e di un corpo liberati dalla paura, dalla rimozione e dall'autocensura». Per quel che riguarda Lisa e la madre di Émilie, la loro parola non riesce a liberarsi del tutto, soltanto a tratti. È piuttosto una parola estirpata, sporadica, troncata bruscamente dalla fuga. Lisa va a trovare Alberto a casa di lui, dove vent'anni prima aveva cercato di ucciderlo. Prima fanno una passeggiata, poi cenano insieme. Lisa racconta la sua storia.



Aveva conosciuto un ragazzo durante una manifestazione in cui la polizia uccise uno studente. Ha tenuto il revolver del suo ragazzo, poi è passata alla clandestinità. Alberto le dice che si tratta di una scusa, ma lei nega: sarebbe comunque passata alla clandestinità, avrebbe agito contro lo Stato fascista, anche se non avesse conosciuto quel ragazzo. Il peso della storia d'amore nella scelta del terrorismo da parte di Lisa è minimizzato, cosa che va contro il luogo comune della donna sempre pronta a seguire ciecamente l'uomo in politica, senza avere convinzioni personali. Alberto non mette in discussione la versione di Lisa ma critica aspramente gli slogan ideologici delle Brigate Rosse, in particolare «colpire uno per educarne cento». Accusa Lisa e i suoi compagni di lotta di aver peggiorato la situazione economica e sociale, ma lei, ferma nelle sue convinzioni, non reagisce. Liberare la sua parola dall'autocensura che si è imposta da anni non le è servito a niente, dato che torna definitivamente in prigione. La madre di Émilie sa liberare solo emozioni del corpo – pianti, grida, pacche delle mani – che finiscono per portarla all'ospedale psichiatrico. Ci vorrà tutto il film, dunque diversi anni, perché sua figlia possa emanciparsi a sua volta da una madre troppo invadente, passando per due tentativi di suicidio, un'esperienza teatrale abortita, un sogno di successi scolastici (ispirato al film *La favolosa storia di Pelle d'asino* di Jacques Demy, in cui la madre recita il ruolo della madre del principe), diverse trasformazioni fisiche (piercing, capelli colorati, gioielli e borchie in stile punk) e, infine, l'incontro con il compagno, sul set di un film in costume, per finire in abito da sposa sullo sfondo di un cielo azzurro mentre risuona la canzone *À toi* di Joe Dassin. È la figlia a realizzare la vita felice che avrebbe dovuto essere di sua madre, sempre rinchiusa, dopo aver trasformato e deformato il suo corpo, ed essere amata malamente o non amata del tutto dalla madre. Émilie è riuscita a liberarsi del senso di colpa legato alla follia materna.

Béatrix e Beatrice sono simili per la loro mancanza di autocensura. Le due personaggi devono tutto all'interprete che, secondo Mick LaSalle, «sembra avere la corporatura di un cavallo, ma il suo modo di esprimere le emozioni, intenso e saturo di sentimenti, la porta a disegnare sensazioni delicate» (p. 50). È questa mescolanza di corpo e anima che fa esplodere i codici della decenza e della buona educazione al femminile. Entrambe hanno un corpo che esiste e che non si lascia ignorare, per gli abiti e per la postura. Non torneremo sugli abiti, simboli della classe media (Béatrix) e borghese (Beatrice) e insieme del desiderio sessuale che le due donne portano dentro di loro e che mostrano agli altri. Sono femminili nel senso classico del termine, ovvero seguono i canoni della moda degli inizi del ventunesimo secolo: trucco, smalto, accessori (sciarpina, foulard, scialle, ombrello, ventaglio, gioielli), depilazione impeccabile. Né l'una né l'altra hanno i peli sotto le ascelle di Donatella, per riprendere il rimprovero sessista che Beatrice rivolge all'amica. Lo scollo è appariscente se non profondo, le gambe, abbronzate, sono esibite: un corpo seducente nella sua piena maturità. Il pubblico ne è affascinato al pari degli altri personaggi. L'attrice, allora, può giocare con finezza su tutta la gamma dei sentimenti. Esprime risentimento con il variare di profondità dello sguardo, la bocca che si solleva, si stira o si piega per un momento. La voce rauca toglie la parola a un molestatore, risolve una situazione o consola marito, amante, figlio, figlia putativa (Donatella), spiega il mondo, filosofeggia sulla definizione di felicità (*La pazza gioia*). Bruni Tedeschi appare in quasi tutte le inquadrature, è il filo conduttore del film e la sua ragion d'essere: senza di lei, cosa farebbero gli altri personaggi? Come e di che cosa vivrebbero? Di altre cose, ma così noiose e tristi...

A colpire in tutti i film è poi la volontà di controllo delle donne, del loro corpo e dei loro movimenti. Certo non è una novità, ma si potrebbe pensare che i movimenti femministi degli anni Settanta avessero creato spazi realmente condivisi. Ora, le nostre quattro eroine non possono muoversi liberamente, tranne Béatrix; se non fosse che quest'ultima non



va oltre un perimetro ben delimitato e non sembra pensare mai ad abbandonare tutto (famiglia e amante) per vivere da sola. E il suo amante non la lascia partire da sola in bicicletta, dopo la loro conversazione sul matrimonio e sulle convenzioni sociali. Se cammina da sola o va in bicicletta è sempre allo scopo di ritrovare un uomo, che sia il marito o l'amante. La madre di Émilie attraversa gli anni Settanta e Ottanta rimanendo sempre imprigionata: prima dal marito, poi dall'istituzione psichiatrica, come Beatrice negli anni Duemila. Solo quest'ultima, come Lisa, ha la possibilità di cambiare spazio, restando nel quadro della legalità: Beatrice lavorerà come giardiniera, Lisa in fabbrica.

La Legge patriarcale rinchiude le donne in strutture carcerarie per poter domare il loro desiderio d'indipendenza, rifiutando così di dar loro un posto nella società che non sia quello di angelo del focolare. Non stiamo dicendo che la madre di Émilie, Lisa o Beatrice non siano responsabili dei gesti gravi che hanno commesso, ma ci interroghiamo sulla sorte riservata a queste donne, una di estrema sinistra (Lisa), l'altra di destra (Beatrice) e la terza senza una chiara opinione politica (la madre di Émilie). Non siamo lontani dalla reclusione imposta a Camille Claudel e a tutte le altre 'isteriche' di cui abbiamo parlato nella prima parte, tutte donne che sfidavano più o meno coraggiosamente la società. L'universo francese e italiano respinge senza pietà le donne che vogliono vivere al di fuori della cornice dettata dalle regole. Ma non tutto è perduto, perché nei film italiani appare una certa sorellanza. Una psichiatra e una religiosa prendono le difese di Beatrice, la direttrice della fabbrica dove Lisa lavora e la sua compagna di cella la apprezzano e la aiutano. Se il mondo non cambia più di tanto, almeno le donne si sostengono tra loro.

L'eccentricità al femminile resta ancora poco percettibile, se non in relazione all'eccentricità maschile. Valeria Bruni Tedeschi la rappresenta in quanto recita delle personagge fuori norma rispetto al femminile tradizionale, dolce, gentile e passivo. Valeria seduce facendo esplodere i confini della misura e del buongusto. Il suo aspetto spesso sexy riporta i personaggi maschili ai desideri primari e richiama l'attenzione del pubblico sull'aspetto carnale della nostra umanità, primitivo e finanche pericoloso perché portatore di conseguenze imprevedibili e sconvolgimenti interiori. La mobilità dell'attrice ricorda che le donne sono state a lungo costrette a restare immobili, vicino al focolare.

I tentativi delle sue personagge di cambiare il mondo si scontrano con un patriarcato implacabile e immutabile, che cambia solo superficialmente: la libertà sessuale esiste, per le donne, solo sul piano eterosessuale e nella coppia marito/amante (Beatrice), oppure vengono private della sessualità (la madre di Émilie), gli ideali vengono abbattuti senza pietà e la repressione capitalista è resa più forte anche nei suoi eccessi (Lisa e Beatrice). La constatazione amara di Alberto in *La seconda volta* è visibile soprattutto in *La pazza gioia*, dove solo i *clochard* hanno una visione lucida della decadenza della nostra società. La sessualità finisce per diventare un rifugio e un fine in se stessa (Béatrix e Beatrice), in un mondo individualista e centrato sui valori tradizionali: matrimonio, maternità, destini già scritti per le donne.

Valeria Bruni Tedeschi, con la sua recitazione e con un impegno a sinistra ben noto allo spettatore interpellata quest'ultimo sulla società contemporanea e i suoi tabù, le sue regressioni, i pochi progressi e le molte costanti. L'attrice riesce a coinvolgere chi guarda i film e, indirettamente, a rivolgergli delle domande sulla sua stessa esistenza. L'interesse per l'eccentricità di Bruni Tedeschi sta nel suo riuscire a far esplodere il bon ton, a far esultare il corpo e, infine, a far trionfare un senso di felicità, nonostante i tempi bui.

**Bibliografia**

S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso* [1949], trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Milano, Il Saggiatore, 1961.

N.T. BINH, C. RIHOIT, F. SOJCHER, *L'Art du scénario*, Paris, Archimbaud/Klincksieck, 2012.

R. Chirat, O. Barrot, *Les Excentriques du cinéma français*, Paris, Henri Veyrier, 1983.

Y. KNIBIEHLER, M. SAGAERT, *Les Mots des mères*, Paris, Robert Laffont, 2016.

M. LASALLE, *The Beauty of the Real*, Stanford, Stanford U.P., 2012.

N. SETTI, 'Personaggia, personagge', *Società italiana delle letterate*, 12, novembre 2014, pp. 204-213.

V.M. TESSITORE, 'L'invenzione della personaggia', *Società italiana delle letterate*, 12, novembre 2014, pp. 214-219.

L. ZANARDO, *Il corpo delle donne*, Milano, Feltrinelli, 2010.



SMARGINATURE

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

7. Fuori orbita.

Recitare la non fiction



## 7.1. *Donne, attrici che interpretano se stesse.* *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*

di Cristina Casero

Dalla metà degli anni Settanta anche in Italia, in linea con quanto stava accadendo in tutta Europa e soprattutto negli Stati Uniti, quasi in risposta alla domanda che a inizio decennio aveva posto Linda Nochlin dalle pagine di *Art News* (Nochlin 1971, p. 122), sono molte le donne che calcano la scena artistica, operando attraverso inedite modalità espressive, in molti casi specificatamente legate al loro genere. Artiste e donne. Sebbene tale atteggiamento, che coniuga consapevolezza linguistica ed esigenze espressive profonde, venga declinato da ciascuna delle protagoniste di questo contesto in maniera personale, ci sono alcuni elementi che risultano ricorrenti nelle loro ricerche le quali, pur inserendosi per molti aspetti nelle trame del tessuto artistico dell'epoca, affondano le loro radici proprio nelle istanze legate al femminismo e pongono in primo luogo la complessa questione della ricerca di una (non schematizzabile) identità altra, diversa rispetto a quella maschile, che si iscrive nel quadro di una più complessa e articolata contestazione di tutta la storia culturale. Va riscritta la storia, va cambiato il presente a livello intimo e profondo, e siffatta operazione comporta una messa in discussione di ogni certezza, con aperture a punti di vista inediti: smontato il sistema, sono le più varie le istanze che hanno diritto di esistenza.

Il nuovo femminismo si impone in Italia sin dall'inizio del decennio, soprattutto grazie all'impulso dato delle rivoluzionarie posizioni di Carla Lonzi, il cui pensiero segna un passaggio imprescindibile, anche a livello internazionale, in seno alla riflessione sulla condizione femminile. Se la posizione di Lonzi ha avuto un'eco notevole, è pur vero che in Italia già dalla seconda metà degli anni Sessanta altre donne erano state attive nella medesima direzione: basti pensare al gruppo milanese DEMAU, che nasce tra il 1965 e il 1966. Intorno al 1975 queste posizioni, che si sono sviluppate (anche in direzioni non convergenti) attraverso l'azione di numerosi gruppi attivi sul territorio nazionale, trovano eco anche nell'ambito della cultura visiva e incoraggiano la diffusione di un profondo ripensamento sulle questioni identitarie, che interessa anche quante non abbracciano espressamente il femminismo.

In questo contesto, anche per le artiste la pratica fotografica diviene uno strumento ideale, e le immagini che ne derivano funzionano spesso secondo dinamiche che portano ad identificare le donne immortalate con delle attrici, intente però a rappresentare se stesse e non a recitare un copione. La fotografia è usata, in prima battuta, per contestare dialetticamente ma anche ironicamente quella visione della donna, stereotipata e maschilista, diffusa nell'immaginario collettivo, anche attraverso i sempre più incidenti media di massa. Un'operazione, questa, che si inserisce perfettamente in un più ampio alveo di analisi della comunicazione mediatica e del linguaggio *tout court*, nel quale molti artisti (a partire dai protagonisti della poesia visiva, tra i quali spicca Lucia Marcucci) stavano conducendo efficaci esperimenti; ma tale operazione nel caso delle artiste spesso si carica di valenze più incisive. La donna viene 'messa in scena' negli irriverenti *tableaux vivants* nei quali Verita Monselles, in veste di regista, impone alle sue modelle una recita graffiante e grottesca. Come scrive Perna, le sue opere si basano «su un uso del medium fotografico inteso come strumento di registrazione di un intervento attivo sulla realtà,

progettato e allestito accuratamente a monte della ripresa» (Perna 2013, p. 37), un set fotografico quindi, che funziona come un set cinematografico. In altri casi, però, è l'artista stessa a vestire i panni dell'attrice. Come avviene nei lavori della serie *Miti & Cliché* in cui Nicole Gravier interpreta il ruolo dell'attrice di fotoromanzi, posando in scene tipiche di quelle strisce dove però introduce elementi 'di disturbo' capaci di capovolgerne il senso, sottolineando i cliché sottesi a una delle più popolari letture femminili dell'epoca. Attrice diventa anche Tomaso Binga, per esempio quando si fa ritrarre in un suo celebre lavoro del 1977, *Bianca Menna e Tomaso Binga oggi sposi*, nei duplici panni di se stessa e del suo alter ego maschile, che incarna il suo nome d'arte [fig. 1]. Ad un'operazione analoga ricorre anche Carla Cerati, che ha realizzato i racconti 'della vita di una donna': pannelli sui quali, attraverso un montaggio di immagini di diversa provenienza, l'autrice crea una *fiction* incentrata sulla condizione femminile a quel tempo, affermando inoltre l'impossibilità di definire secondo una logica univoca, come quella utilizzata dalla società, l'identità di una donna [fig. 2]. Questa tesi è più esplicita in un celebre lavoro di Marcella Campagnano; per realizzare *L'invenzione del femminile: Ruoli*, la fotografa scatta una serie di ritratti a figura intera in cui amiche e conoscenti interpretano i vari ruoli che le donne sono quotidianamente costrette a recitare [fig. 3]. Accanto al più esplicito aspetto di denuncia, questi lavori portano in filigrana anche un'idea di identità femminile come elemento fluido e non definito, ricco di possibili sviluppi. Questa dimensione innerva di sé le ricerche di molte autrici per le quali l'immagine fotografica si offre come uno specchio magico, il mezzo che consente di costruire un 'alibi' immaginario, che diventa un luogo di ricerca del proprio essere. Come accade nei lavori di Libera Mazzoleni [fig. 4]. Per esempio, in *Identità*, attraverso immagini fotografiche l'artista svela un immaginario dove mette in scena tutti i ruoli a cui la donna è condannata nell'età contemporanea. Per altro l'autrice usa spesso la fotografia, che per lei non è una scelta esclusiva, non per definire i confini di un canone identitario, ma per formulare una serie di ipotesi esistenziali, in un percorso aperto e libero. Su questo terreno si gioca un'importante partita. Come sosteneva Ketty La Rocca, la fotografia consente una visione libera da pregiudizi, permette di riavvicinarsi alla sincerità del proprio sguardo e quindi del proprio essere. La necessità di cercare, al di fuori delle comuni certezze, quella che può essere una traccia per definire, a partire dalla propria esistenza, l'identità femminile celata per secoli, spinge infatti molte artiste a lavorare anzitutto con il proprio corpo in senso performativo, per far coincidere



Fig. 1 Tomaso Binga (Bianca Menna), *Bianca Menna e Tomaso Binga oggi sposi* (1977) © Roberto Bossaglia



Fig. 2 Carla Cerati, *L'uomo per il campo, la donna per il focolare...*, pannello n. 4, della serie *Percorso. Racconto in dieci stazioni*, 1977



Fig. 3 Marcella Campagnano, *L'invenzione del femminile: Ruoli*, 1974

la riflessione con l'azione, oppure attraverso esperimenti condotti sull'immagine, alla ricerca di un inedito racconto di sé, che si contrapponga a quello maschile, facendo anche emergere aspetti finora censurati, al di là di ogni rigida intenzionalità. In questi casi, dunque, si procede sul registro dell'interrogazione: un'indagine intorno al proprio corpo è, per esempio, quella che compie con la macchina fotografica Iole de Freitas in *Glass Pieces, Life Slides*, un lavoro del 1975 strettamente legato all'omonimo film. Pertanto se molte operano su un piano di autoanalisi, pure il ritratto diviene, per la logica del rispecchiamento tra donne, una sorta di autoritratto e tale meccanismo resta in qualche modo sempre sotteso anche ad altre forme espressive.

Nel rapporto tra donne non può instaurarsi quel ruolo di oggettivazione che vuole l'immagine uguale alla realtà e l'operatore assente come soggetto. Viene così a rompersi quello schema per cui l'immagine è rubata da un occhio che si annulla e il ribaltamento della situazione imposta un campo privilegiato di indagine: l'autoanalisi del soggetto/oggetto della fotografia e lo studio dei meccanismi di rispecchiamento (Mattioli 1979, p. 176).

Questo meccanismo è evidente in molti lavori fotografici dell'epoca: penso, tra le altre, a Diane Bond, Paola Mattioli e Silvia Truppi [figg. 5-6]. In molte delle loro opere è possibile percepire, pur dentro una cifra di grande spontaneità, la volontà di mettere in scrittura delle immagini in cui altre donne (amiche, compagne, colleghe, o estranee coinvolte in un'operazione di ricerca che va ben oltre la questione puramente estetica) giocano davanti all'obiettivo, si comportano liberamente, sono profondamente se stesse, pur essendo chiaramente consapevoli della sua presenza. Paradossalmente, queste donne sembrano recitare un ruolo in cui si riconoscono molto più che in quelli che interpretano quotidianamente. Ben lontane dai toni del reportage, le donne attraverso la fotografia riescono a ritrarre un'idea di se stesse non in termini cronachistici né categoricamente assertivi, ma in termini creativi, con risultati capaci di stimolare l'analisi, nella complice dialettica tipica della dimensione del gruppo. In questo modo la prassi fotografica si rivela il mezzo privilegiato per indagare il campo aperto delle possibilità, nate dal rifiuto di secoli di cultura sclerotizzata. È interessante notare come Lonzi pensasse che una complessa e profonda esperienza di scoperta, come quella che dovevano affrontare le donne, necessitasse di strumenti fluidi, mentre la fotografia, utile a documentare i fatti, nella sua rigidità e incapacità di seguire il flusso continuo della ricerca introspettiva, non risultasse essere uno strumento adeguato. A partire dagli anni Settanta, infatti, per Lonzi



Fig. 4 Libera Mazzoleni, *Studio per 'Lei'*, 1976



Fig. 5 Paola Mattioli, *Faccia a faccia: Valentina*, 1977

iniziava a prender corpo l'ipotesi che gli unici strumenti atti a manifestare il proprio percorso esistenziale e creativo, garantendone il tratto necessariamente autentico, potessero contemplare solo le arti immateriali del tempo e le loro estensioni: ovvero, la scrittura – diaristica *in primis* -, il teatro e il cinema: ovvero, ancora, tutte quelle forme espressive che potevano assicurare la verosimiglianza dello svolgersi temporale proprio del farsi e dell'esperienza e una residuale, se non assente, compromissione con il sistema dell'arte in atto (Martini 2014, pp. 155-156).

In realtà però, come si è visto, sono molte le artiste e le fotografe che usano questo medium in un modo che sembra andare proprio nella direzione suggerita da Lonzi, ossia come uno strumento in grado di restituire la freschezza e la flagranza del guardarsi l'un l'altra, l'eccezionalità dei rapporti, la singolarità dei momenti, consentendo alle donne di rispecchiarsi nelle attrici della vita rappresentate e, quindi, di conoscersi meglio.

### Bibliografia

V. MARTINI, 'L'estrema critica di Carla Lonzi: 1968-1978', in I. BUSSONI, R. PERNA (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, DeriveApprodi, 2014, pp. 155-164.

P. MATTIOLI, 'L'immagine fotografica', in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver, 1979.

L. NOCHLIN, 'Why Have There Been No Great Women Artists', *Art News*, 9, 69, 1971.

R. PERNA, *Arte, fotografia e femminismo in Italia*, Milano, PostmediaBooks, 2013.



Fig. 6 Diane Bond, *Paragonando pance* (Provino della serie *Giochi d'amiche*), Centro Educazione Donne, Milano 1977



## 7.2. *Attrici non attrici: la relazione tra regista e protagonista nel documentario italiano al femminile. Il caso di Ninna Nanna prigioniera*

di Daniela Ricci

### 1. *Cinema del reale e soggettività*

Il documentario d'autore esplora il reale attraverso l'interazione tra diverse soggettività, nella relazione fondante tra filmante e filmato. «[L]ontano dal considerare il reale come un'evidenza» (Jean Breschand 2002), esso ne dà una rappresentazione a partire da una particolare prospettiva. Il cinema di non finzione pone quindi delicate problematiche di responsabilità, poiché il/la regista «costruisce una narrazione con dei *personaggi* viventi e reali» (Jean-Paul Colleyn 2001).

Tali riflessioni acquistano maggiore pregnanza all'interno di un cronotopo particolare come quello del carcere, dove Rossella Schillaci ha realizzato *Ninna Nanna prigioniera* (2016), film che offre particolari spunti per esplorare la relazione tra regista e protagonista. La pellicola racconta il quotidiano di Jasmina, una giovane donna rom detenuta nella Casa Circondariale Lorusso Cutugno di Torino insieme ai figli Lolita e Diego, rispettivamente di due anni e di pochi mesi; mentre il figlio maggiore vive con la nonna, e il marito sconta una breve pena in un carcere francese.

Schillaci ha scelto di non mostrare il 'controcampo' delle guardie e di rimanere con Jasmina e con i suoi bambini. Come in *C.A.R.A. Italia* (Dagmawi Yimer 2010), l'efficacia narrativa risiede nell'assenza di commento esterno e nel racconto incarnato dai protagonisti (i residenti al Centro di Accoglienza per Richiedenti Asilo di Castelnuovo di Porto nel film di Yimer). In *Ninna nanna prigioniera* il punto di vista della madre si intreccia con quello dei bambini: spesso la telecamera è posta alla loro altezza e ci mostra ciò che loro vedono (frammenti di divise, sbarre, serrature, pistole e pesanti mazzi di chiavi appesi alle cinture delle guardie), cambiando così la nostra percezione dell'ambiente. La leggerezza dei loro giochi e la loro capacità di adattamento nulla tolgono alla sofferenza palpabile, che deriva dalla consapevolezza della loro condizione.

### 2. *Maternità e detenzione*

I titoli di apertura ci informano che la legge prevede che le madri con figli siano detenute in istituti di custodia attenuata, o in case famiglia; in attesa della loro istituzione, le madri possono decidere di tenere con loro i figli minori di tre anni, in apposite sezioni delle carceri dette 'nidi'. Così, in pochi fotogrammi Schillaci presenta il dilemma di Jasmina: se è più opportuno crescere i propri figli in carcere oppure decidere di separarsene, offrendo loro la libertà. Dopo un incipit con puerili e gioiose voci fuori campo su schermo nero, e dopo il primo piano di Lolita scorazzante su un triciclo [fig. 1], la proiezione delle norme legislative trasforma il significato del prologo. Inoltre le immagini iniziali sono tra le poche girate in uno spazio esterno, poiché per la maggior parte del tempo lo spettatore rimane con Jasmina all'interno di spazi angusti. Lolita e Samuel, un altro bambino che



condivide lo stesso destino, frequentano per qualche ora l'asilo, avendo così un parziale accesso al mondo esterno, da cui le detenute sono escluse. Le ripetute inquadrature di muri, porte metalliche, serrature, ombre e sbarre che disturbano la visione, così come i rumori dei passi delle guardie nei corridoi vuoti, o delle chiavi nelle serrature delle porte, sottolineano una separazione netta tra dentro e fuori, tra accessibile e proibito, tra due mondi ben distinti [figg. 2-3].

È grazie al progetto del film che la regista è riuscita a oltrepassare il limite invalicabile dell'universo carcerario, utilizzando la sua telecamera come strumento di osservazione privilegiato. *Ninna nanna prigioniera* non è un documentario sul carcere né un film di denuncia, ma l'osservazione (partecipata) del dramma di una mamma. Schillaci racconta:

Quando mio figlio aveva pochi mesi ho partecipato ad un corso di massaggio infantile in un asilo nido [in cui] erano "ospitati" bambini figli di madri detenute [...]. Mi sono chiesta, *da madre*: come può essere vissuta la maternità per quelle donne rinchiusi? Ma al contempo, come possono dei bambini così piccoli crescere senza la loro madre? Chi può veramente decidere cos'è meglio per loro?.

Questi interrogativi che attraversano tutto il film rimarranno senza risposta, lasciando agli spettatori la possibilità di elaborare una propria opinione.

### 3. La relazione filmante / filmata e l'autorappresentazione

«Prima del film c'è un incontro», sostiene il regista Alain Cavalier. In effetti un film come questo nasce proprio da un incontro, e dal rapporto interpersonale che ne deriva. Ma come si può costruire uno scambio fruttuoso tra una donna libera e una detenuta, che appartengono due mondi così distinti? Inoltre la diversa appartenenza etnica di Jasmina, pur non avendo alcuna rilevanza simbolica nel testo filmico, è un ulteriore elemento di complessità nella relazione asimmetrica tra filmante e filmata.

Spiega Schillaci: «Per i rom tutti quelli che non appartengono al loro gruppo etnico sono *gagè*, cioè 'non rom'. Anche io quindi ero 'non rom', e quella è la prigione dei non rom, io faccio parte della comunità che la tiene in carcere, per me è stata una difficoltà in più».

La formazione in antropologia visiva, l'esperienza maturata nei film precedenti (ad esempio *Ghetto SPA* - 2016, *Il limite* - 2012, *Altra Europa* - 2011, *Shukri, una nuova vita* - 2010) e le intere giornate di osservazione immersiva, trascorse in carcere, giocando coi bambini e dialogando con le detenute, hanno aiutato la regista a costruire una relazione di fiducia, seppure in un contesto così delicato.

Sappiamo che l'atto stesso di filmare modifica la realtà, è allora naturale chiedersi che ruolo giochi Jasmina di fron-



Fig. 1 Un fotogramma da *Ninna nanna prigioniera* di Rossella Schillaci, 2016



Fig. 2 Un fotogramma da *Ninna nanna prigioniera* di Rossella Schillaci, 2016



Fig. 2 Un fotogramma da *Ninna nanna prigioniera* di Rossella Schillaci, 2016



te alla macchina da presa. Il dispositivo carcerario presenta infatti alcune peculiarità: le detenute convivono con la presenza giudicante delle telecamere di sorveglianza, in un clima di costante diffidenza e sfiducia reciproca. Un sistema di ricatto le spinge a recitare la parte delle buone mamme, per evitare che vengano loro tolti i figli, o delle buone detenute, al fine di ottenere una diminuzione della pena. Il normale sistema di autorappresentazione che ogni «attore sociale» (Bill Nichols 2001) mette in atto davanti alla telecamera, è qui ulteriormente alterato. Certo è che se nel caso di *Libere* (Schillaci 2017), un montato con immagini d'archivio delle partigiane, è principalmente lo sguardo autoriale che organizza il racconto, in *Ninna nanna prigioniera* la protagonista partecipa alla costruzione simbolica e narrativa.

Quando ho illustrato alle detenute il mio progetto, dapprima avevano in testa il loro film. Volevano essere intervistate, come in un documentario d'inchiesta, avevano bisogno di raccontarsi, di mostrarsi come vittime. Col tempo sono riuscite a far comprendere loro il nostro metodo di lavoro, quello cioè di 'rivelare' con le immagini, e non con le parole, le loro difficoltà quotidiane, ma anche le loro strategie di sopravvivenza. Dopo le prime interviste fatte (non registrate) ho chiesto loro di poterle accompagnare con la videocamera quotidianamente, spiegando l'importanza che si esprimessero francamente, perché solo così avremmo potuto mostrare i veri effetti della vita in carcere. Per me era fondamentale ascoltare ciò che volevano dire. Il primo aspetto dell'autorappresentazione è un modo di dire 'io ci sto, ma a queste regole!'. E la visione che i protagonisti hanno di loro stessi crea già di per sé un ritratto molto forte e interessante. La 'storia' viene scritta insieme. Poi, attraverso l'osservazione, riesci con le immagini a produrre un racconto più ampio, mostrando anche momenti 'rivelatori', piccole epifanie, che mostrano aspetti nuovi del personaggio o della situazione.

Come Angèle Diabang in *Congo, un médecin pour sauver les femmes (2014)*, Schillaci riesce a farci sentire il dolore di Jasmina senza cadere nel sensazionale, con uno stile sobrio e poetico, particolarmente incisivo. Spesso i protagonisti sono filmati in primo piano, nella loro vicinanza, nei gesti che ogni mamma condivide con i suoi bambini, ma questo anche «per evitare il più possibile la modalità da telecamera di sorveglianza».

in alcuni momenti Jasmina racconta le ragioni per cui è in carcere, in altre scene rivela un bisogno di esprimersi che le fa addirittura trascurare la presenza della telecamera. Questo ad esempio succede quando, in uno sfogo intimo e personale, tra le lacrime, dopo aver constatato che questa privazione di libertà scalfirà irrimediabilmente le vite dei suoi figli, minaccia che quando uscirà di prigione tornerà a delinquere come e più di prima. Sono momenti che sfuggono al controllo della rappresentazione del personaggio. E se in alcune sequenze lo spettatore può avere l'impressione che Jasmina usi la telecamera come amplificatore, per urlare la sua disperazione a un pubblico più ampio (ad esempio quando riceve l'inaspettato rifiuto degli arresti domiciliari), in realtà, ad emergere più di tutto, sono la sua forza e il suo coraggio.

*Bibliografia*

V. BONIFACIO, R. SCHILLACI, 'Between Inside and Outside: Projects of Visual Research inside Italian Prisons', *Visual Anthropology Journal*, 30, 3, 2017, pp. 235-248.

J. BRESCHAND, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2002.

J. COLLEYN, 'Petites remarques sur les moments documentaires d'un grand pays', *Communications*, 71, 2001.

B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

D. RICCI, 'La voix des femmes dans les documentaires d'Angèle Diabang', in O. CAZENAVE-P. CÉLERIE (dir.), *Le documentaire africain et afro-diasporique*, Nouvelles Études francophones, in corso di pubblicazione.



### 7.3. Di lei solo il nome.

#### *Elementi critici per una rilettura di Anna*

di Martina Panelli

*An(n)a/gram* è il titolo del progetto (ancora in realizzazione), basato sulla 're-visione' delle bobine inedite del film *Anna* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli (1972-1975), che il collettivo Out 1, fondato dall'artista viennese Constanze Ruhm e dal filmmaker parigino Emilien Awada, ha presentato alla nona edizione del Fid Lab di Marsiglia (svoltosi all'interno della ventottesima edizione del Fid Festival, a luglio 2017). Il lavoro, che si sviluppa intorno alla protagonista del film storico considerandola come un enigma irrisolto (è ciò che d'altra parte il titolo annuncia), mira a cogliere il generale dal particolare, finendo per interrogare, attraverso lo studio degli archivi inediti, diverse 'storie' legate al periodo degli 'anni di piombo' in Italia: il femminismo, la politica, la storia dei media e della comunicazione. Dunque 'l'anagramma' evocato dal titolo riguarda ed indica il gesto stesso del riuso, il puzzle dei frammenti preposto alla ri-attualizzazione di una storia, di più storie, suggerite e sospinte dalla recrudescenza di un'immagine, quella di Anna. La ricerca di Ruhm e Awada, che seguo da lungo tempo e che ha ispirato la stesura di questo testo, mi sembra che porti ad interrogarsi su due ordini di domande, uno che si staglia su un piano sincronico (quello della contemporaneità: perché e come tornare a parlare di *Anna* oggi?), un altro che si proietta su un piano storico o diacronico, che riguarda *Anna* ed alcune questioni, come la presa di parola (d'altra parte l'elegante *calembour* nel titolo di Out 1 si presenta come una specie di risposta ad una forma di interpellazione), che a mio avviso meriterebbero di essere ancora approfondite: chi parlava, di cosa e perché nel film di partenza?

Vorrei quindi iniziare con una 'nota ortografica', ponendo una distinzione tra l'*Anna* in corsivo, che userò per indicare il titolo del film di Grifi e Sarchielli, e l'Anna in tondo, lettera A maiuscola, cui farò riferimento per indicare il nome della protagonista. Semplicemente 'Anna' (palindromo la cui nettezza svanisce di fronte all'identità che rincorre), sovrapposto al volto di un personaggio 'schiacciato' dentro al formato che lo ha reso celebre: immagine video sgranata in bianco e nero, poi gonfiata in 16mm per la prima proiezione pubblica [fig. 1]. Un'immagine che è sintesi di passato e moderno, punto di fuga verso un momento di passaggio tra il film, la pellicola e tutto ciò che verrà dopo, conclamato a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. Più di quarant'anni sono trascorsi dalla realizzazione dell'opera che era, e continua ad essere, il documento sperimentale di una metamorfosi sociale, politica ed estetico-culturale. Il progetto debuttava con l'intenzione di fornire una rappresentazione plastica del mutamento, dando una voce ed un corpo visibili alla generazione dei 'giovani' degli anni Settanta, tra virgolette perché l'umanità balzachiana (o pasoliniana, come si preferisce) messa in scena dai registi appare talmente variegata da essere irriducibile ad una definizione univoca, in primo luogo anagrafica. Tuttavia, se fosse possibile trovare un bandolo, il minimo comune denominatore capace di agglutinare i destini di quelle 'ragazze' e di quei 'ragazzi', andrebbe cercato proprio nella decostruzione, ovvero nel desiderio primario di identificarsi con ciò che 'non era'. Non era lo Stato, non era il potere o la ricchezza, non era la bellezza (intesa come codice estetico esclusivo, eterno ed immutabile), non era la salute (intesa come effetto di un dispositivo di controllo sociale normalizzante e purificatore), non era la differenza tra i generi o tra le classi (cioè la struttura, la base di supporto dell'oppressione culturale e politica).

Il non-essere e la non-parola (ossia la parola politica, disturbante, arrabbiata, esplosa in mille dialetti e slogan durante le quattro ore del film originale) descrivono l'umanità e la potenza deflagrante dei protagonisti di *Anna*. Un non-essere brulicante di vita che si annidava intorno a due spazi reali (Piazza Navona a Roma e la casa di Massimo Sarchielli) e ad alcuni spazi soltanto evocati e ricostruiti nella narrazione. Il FilmStudio, quartier generale di Grifi (dove verrà elaborato il 'vidigrafo', macchinario che permetterà la trasfusione dal video alla pellicola per la prima proiezione), l'Ospedale, in cui Anna porterà a termine la propria gravidanza, la Francia, la Sardegna e il Piemonte, ovvero i luoghi che ricostruiscono la mappa immaginaria, i 'capitoli' del racconto della sua vita disgraziata (dalla nascita, all'abbandono, ai soprusi subiti in orfanotrofio, dalle suore e anche per strada). 'Capitoli' perché Anna effettivamente nasce come personaggio immaginario, già incastrata come *Anna*, prima dalla penna di Sarchielli, poi dalla videocamera di Grifi. La storia è già nota ma merita di essere ricordata: Sarchielli incontra casualmente a Piazza Navona una ragazza alla *mercé* della propria incoscienza (incinta, minorenni, tossicodipendente) e ne fa la propria eroina tragica. Immolata come il *pharmakon* di Derrida, allo stesso tempo medicina e veleno, capro espiatorio costretto ad assumersi la responsabilità del proprio compito, la giovane viene ascoltata, poi la sua storia è trasformata in scrittura. Sarchielli stende un canovaccio (una sceneggiatura, in un certo senso) e lo propone ad Alberto Grifi, che nel frattempo si adoperava per cercare forme (in realtà prossime più al documentario o al cinema diretto che alla *fiction*) che purificassero il suo linguaggio dai 'sortilegi' del capitale e dell'industria cinematografica. Grifi impiega mezzi all'avanguardia ma gioca il gioco di Sarchielli. È complice nel portare a casa Anna (dove il 'coro' dei ragazzi di Piazza Navona si raggruppa per discutere di politica intorno alla giovane) e nel convincerla a recitare, ad incarnare, e ricostruire gli episodi che l'hanno resa sé stessa: paria della società, anzi prodotto drammaticamente perfetto della società che tutti quelli che *non sono* - o meglio tutti quelli che *non vorrebbero essere* - combattono e vogliono smascherare. Apparentemente senza parola e corpo propri, Anna viene espropriata di sé stessa per diventare 'medicina': avvicinata, respirata e assorbita, fornisce a tutti (i registi, il coro) il pretesto per farla oggetto di progetti e discorsi che nobilitano i loro propositi tanto quanto non la riguardano, perché lei non li comprende. Lei ha fame, sonno, voglia di sussurrare, voglia di drogarsi e di carezze. Tuttavia, lentamente Anna si rivela anche 'veleno', perché il progetto sfugge di mano a tutti. Affermando il diritto di non essere come il film la vuole, cioè rifiutando di interpretare la sua parte (Grifi ammetterà alla fine che era «diversa da quella che noi volevamo che fosse»), Anna rimescola le carte, svela l'incapacità dei suoi mentori, drammaticamente e forse inconsciamente trasformati in 'padri e padroni', di ribaltare ruoli, condizioni e destini. In tal

Fig. 1 *Anna* di Alberto Grifi, Massimo Sarchielli, 1975



modo il racconto, sotto la pestilenza di questo veleno, si frammenta fino a sfaldarsi: il non-essere e la non-parola propri di tutti tranne che di Anna, si ripiegano su sé stessi e, come sotto l'effetto di una forza centripeta, si trasformano nell'essere e nella parola di personaggi fittizi, simili a quelli reali che andavano combattendo. Mentre Anna, come spinta dalla propulsione di una forza centrifuga, dopo aver rifiutato di recitare la propria vita riscritta, nell'ultima parte che il film ci mostra, rifiuta anche di essere ripresa mentre dà alla luce sua figlia; fugge nell'ombra, così come il *pharmakon* derridiano si inerpica nei boschi fuori dalla città, lontano dalla vista e dall'udito, impedisce alla troupe di recarsi all'ospedale, diventa rapidamente irreperibile, rifiuta l'amore di Vincenzo (ex operaio Pirelli, poi elettricista sul set), per annullarsi nel vuoto che l'ha creata e da cui è emersa.

In questo rifiuto di essere *Anna*, Anna è l'unica che effettivamente riesce a compiere il proprio destino, la cui riuscita non sta nella condanna all'emarginazione (alla morte?), ma nella forza di una scelta, forse la prima (l'unica?) consapevole della sua vita: quella di votarsi ad un'esistenza da medium e da fantasma, lo stesso che continua ad aggirarsi nel nostro immaginario da quarant'anni a questa parte. Per tornare al quesito iniziale, Anna è dunque la sola che nel film parli davvero, e lo fa sacrificando, anzi espandendo, la propria carne nel tempo. Lasciandoci la sua immagine espropriata, Anna si tramuta, per metonimia, in una 'divinità' capace di raccontare il passaggio tra due epoche e così anche la storia dei media, ricordandoci che la materia (impalpabile, silenziosa) si trasforma, e che può restare solo in forma di pezzo, di frammento, di un insieme che muta.

Ecco il senso che riscontro nel lavoro sugli archivi di Constanze Ruhm e Emilien Awada: non soltanto un'attività da archeologi e storici, ma anche e soprattutto un lavoro che valorizza il potere della risposta e della decostruzione, del mutamento e della metamorfosi, rendendo pieno e parlante quel fuori campo che Anna con la sua scelta ha aperto e (inconsapevolmente) ha saputo far brillare come eternamente radicale.

### Bibliografia

J. DERRIDA, *La Farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 2007.

R. KUSHNER, 'La sparizione di una donna in rivolta', *Alias (Il Manifesto)*, 22 dicembre 2012, pp. 2-4.

Sito dell'associazione culturale Alberto Grifi: <http://www.albertogrifi.com/home>

Pagina internet del Fid Lab 2017 relativa al progetto intitolato *An(n)a/gram* del collettivo Out 1: [http://fidmarseille.org/index.php/fr/?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=2417](http://fidmarseille.org/index.php/fr/?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2417)

Sito di Constanze Ruhm: <http://www.constanzeruhm.net/portfolio/projects.phtml>



#### 7.4. «Non so essere regista di me stessa e nemmeno attore».

##### *Il cinema dell'autocoscienza delle amatrici italiane*

di Jennifer Malvezzi

L'oggettivazione del sé, tema centrale delle battaglie femministe degli anni Settanta, anima anche le sperimentazioni di alcune artiste e filmmaker italiane che, in quel periodo, trovano nella macchina da presa un efficace strumento di autoanalisi. I loro percorsi eterogenei convergono verso un cinema diaristico, simile alla scrittura automatica, che inevitabilmente stravolge le canoniche modalità dell'agire attoriale (e autoriale) davanti e dietro alla mdp.

In questi film, infatti, i canonici 'ruoli' (parola che vedremo ritornare più volte nelle dichiarazioni delle protagoniste) si confondono o si sovrappongono: talvolta la filmmaker coglie a distanza ravvicinata un momento privato vissuto con il soggetto ripreso; altri sono realizzati attraverso delle auto-riprese, l'autrice e la protagonista sono cioè la stessa persona che si filma, mantenendo la visione in soggettiva o rivolgendo la mdp verso di sé.

Seppur realizzate da professioniste, queste pellicole non hanno avuto, perlomeno inizialmente, una circolazione pubblica; si tratta infatti di film autobiografici, confezionati da un' 'amatrice' unicamente per se stessa o per le proprie amiche, tali da poter essere considerati amatoriali secondo quell'accezione etimologica tracciata da Maya Deren (Deren 1965, p. 45).

Un dato non secondario è che questi film non sono mai stati impiegati come pratica di autocoscienza all'interno di un gruppo, in quanto spesso concepiti proprio come alternativa a questo tipo di attività, ritenuta non più sufficiente per riuscire a realizzare l'istanza primigenia della rivoluzione femminista, quel «trovarsi e riconoscersi come singola e, finalmente, dire *io*» (Cardone 2011 p. 46).

Non è un caso che tutti questi film siano in piccolo formato: l'apparecchiatura leggera consente un rapporto più intimo con il soggetto ripreso, tanto da poter essere vissuta, come in altre pratiche amatoriali femminili, come «un'estensione del proprio corpo» (Filippelli 2011) che permette di sentirsi, di registrarsi «insieme alla cosa filmata, in una continuità che non conosce interruzioni» (Berardinone 1981, p. 134); tra le amatrici e lo strumento vi è «quasi un'immedesimazione [...] va con il respiro, con pause di riposo necessarie per vedere, con il battito del cuore» (Pirelli in Gualdoni 1997, p. 55).

Emblematici in questo senso sono i film della serie *Ritratti* (1975) [figg. 1-2], programmaticamente realizzati in Super 8 da Annabella Miscuglio per le amiche Rony Daopoulo, Paola De Martiis e Anna Carini in un periodo di volontario allontanamento dal Collettivo Femminista Cinema e dai gruppi di autocoscienza di cui tutte avevano fatto parte (Tagliaferri 1977).

Nel testo di presentazione dei film, Miscuglio analizza le ragioni che l'hanno portata ad allontanarsi sia dalle pratiche di gruppo femministe che dal cinema militante, e nel farlo ricorre più volte alla parola 'ruolo' ponendo il termine in relazione dialettica con la ricerca della propria identità di donna e di regista. Secondo Miscuglio, se è vero che la teoria rivoluzionaria conduce alla critica e al rifiuto «dei ruoli stabiliti e approvati dal sistema [...] è anche vero che la teoria rivoluzionaria crea certi ruoli», che a loro volta portano ad «accrescere il conflitto tra *essere* e *dover essere*». Ci si ritrova paradossalmente costrette a impersonare un ruolo che, anche se «indubbiamente più gratificante», riporta alla medesima condizione iniziale di scissione.

I *Ritratti* nascono così come tentativo di superare questo scontro interiore: «Parlare dei filmi significa per me parlare della mia vita», spiega Miscuglio, «sono momenti di una esperienza, di un feeling, di comunicazione, di un affetto, che si esauriscono nel momento stesso in cui vengono vissuti» (Miscuglio 1975, pp. 141-142). Filmare e filmarsi per ritrovarsi, fare del proprio cinema un esercizio di autocoscienza privato attuando una vera e propria terapia per immagini, è una prassi che nella successiva pellicola si esplicita fin dal titolo: *Puzzle Therapy* (Super 8, 1976), *diary-film* girato nell'arco temporale di un anno, nel quale piccole scene di fiction si alternano a sequenze documentarie del mondo 'esterno' e a ritratti delle amiche cui fanno da contrappunto le auto-ripresе di Miscuglio mentre compie gesti quotidiani all'interno della sua casa [fig. 3].

L'artista Valentina Berardinone intesse in modo ancor più radicale un analogo discorso sulla pratica dell'auto-coscienza, sul guardarsi e sull'essere guardato. In *A vista d'occhio* (Super 8, 1976) le auto-ripresе dei suoi occhi intrattengono un dialogo muto con l'occhio meccanico della mdp, alternandosi a una sequenza di bocche di donne che parlano senza che si senta la loro voce [fig. 4]. Come riporta la stessa autrice in un'intervista, il film «si riferisce ad una esperienza che mi ha segnata profondamente. Si tratta di un parlare che io ho guardato a lungo nelle assemblee, nelle riunioni, capendolo poco e con estrema fatica, forse perché quel parlare era un modo di mettere la parola al posto di altro» (Berardinone 1981, p. 139). L'impossibilità di comunicare e di rispecchiarsi nelle parole delle altre viene rafforzata dalla didascalia «vorrei udire ciò che non può essere udito», mentre la frase «non ti vedrò mai laddove tu mi guardi» punteggia i continui rimandi di sguardi tra l'occhio biologico e l'occhio artificiale, finché quest'ultimo rimane da solo a guardarsi nello specchio. Quest'ultima scena di *A vista d'occhio* è idealmente collegata a un altro film dell'artista, *Euridice* (Super 8, 1979) [fig. 5], una lunga ripresa della superficie di un secchio d'acqua in cui si riflettono le immagini del paesaggio circostante e della stessa Berardinone mentre è intenta a filmarsi. È curioso come questa interpretazione del mito di Euridice sembri prefigurare quella successiva di Adriana Cavarero, basata sull'opera poetica di Hilda Doolittle (Cavarero, 1997): l'esistenza di Euridice non è più determinata dalla presenza di uno sguardo esterno (del regista o dello spettatore), ma diventa lei stessa il centro attivo e passivo della visione, è lei insomma a mettere in scena e a raccontarsi la sua storia. In questo senso, attraverso l'auto-ripresе, l'occhio meccanico della mdp permette di narrare innanzitutto a sé, di guidarsi in un solitario percorso di scoperta e riconoscimento.

Forse ancor più interessante è il caso dell'artista Marinella Pirelli che, secondo i documenti emersi dall'archivio, mai partecipa ai gruppi di autocoscienza, ma già die-



Fig. 1 Annabella Miscuglio, *Ritratti - Rony*, 1975 - courtesy Cineteca Nazionale, Roma



Fig. 2 Annabella Miscuglio, *Ritratti - Paola*, 1975 - courtesy Cineteca Nazionale, Roma



Fig. 3 Annabella Miscuglio, *Puzzle Therapy*, 1976 - courtesy Cineteca Nazionale, Roma

ci anni prima delle altre realizza film utilizzando la medesima modalità espressiva.

In precedenza Pirelli per un breve periodo aveva fatto l'attrice (piccoli ruoli a teatro nella compagnia di Fantasio Piccoli, e al cinema in *Europa 51* di Rossellini) e aveva lavorato alla Filmeco, una casa di produzione di film di animazione, vincendo nel 1964 anche una Coppa Fedic per il film *Pinca Palonca* (1963).

A metà degli anni Sessanta però, Pirelli abbandona momentaneamente le sue consuete pratiche espressive per approdare scientemente al 16mm, convinta che solo questo mezzo possa permetterle di «essere totalmente se stessa» (Pirelli in Gualdoni 1997, pp. 54). Tra il 1966 e il 1967 gira, praticamente in segreto, *Narciso - Film Esperienza* [fig. 6], nel quale esterna tutta quell'«angoscia del raccontarsi» di «ricomporre i percorsi del senso» (P. Detassis, G. Grignaffini 1981, p. 17), in un dialogo con se stessa che accompagna l'auto-ripresa del proprio corpo, privato di tutte quelle parti che la visione in soggettiva non consente di filmare. Mentre si sveste, compiendo un'azione primariamente simbolica, le sue parole scorrono in un flusso di coscienza e rivelano l'insofferenza per il ruolo, domestico quanto politico, di moglie e madre dei figli del noto intellettuale comunista Giovanni Pirelli:

Non voglio arrivare da nessuna parte. Impegno, impegno, impegno nella propria vita, ma quante parole, impegno, in fin dei conti, passione, mah. In queste lunghe pause in fondo io non è che continuo a pensare a queste cose a questo problema no, fumo una sigaretta. Fumo una sigaretta e poi in quel momento qui vedo una boccetta, vedo una lampada, vedo le mazze oceaniche di Matilde. Si vive proprio con tante immagini intorno. Con tante immagini e con tante parole e relazioni e sensazioni che a queste si riferiscono. Poi per me è così, perché io sono qui, vivo in questa casa, in questo momento ci sono sopra i bambini che dormono. [...] Dall'altra parte noi siamo prima degli individui. Forse quella cosa lì è proprio la complicazione. Quella cosa lì stabilisce questa possibilità della comunicazione che su un certo livello, a quel livello, avviene, ma non avviene perché io comunico e l'altro comunica a me qualche cosa, ma no è che viviamo assieme una sensazione poi ognuno di noi la vive a suo modo in modo diverso...

Attraverso la riappropriazione tanto del corpo quanto del linguaggio, *Narciso* si configura come «un'opera proto-femminista» (Benaglia 2016), opinione che sembra trovare una puntuale conferma in una dichiarazione rilasciata alcuni anni dopo da Pirelli (probabilmente nel 1974 quando il film viene esposto per la prima volta), rispondendo piccata a Achille Bonito Oliva che l'accusava di 'autoerotismo intellettuale':



Fig. 4 Valentina Berardinone, *A vista d'occhio*, 1976



Fig. 5 Valentina Berardinone, *Euridice*, 1979

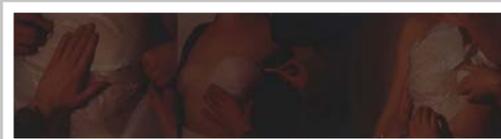


Fig. 6 Marinella Pirelli, *Narciso - Film esperienza*, 1966 - courtesy Archivio Marinella Pirelli



Fig. 7 Marinella Pirelli, *Indumenti*, 1966 - courtesy Archivio Marinella Pirelli

Non so essere critica; non so essere regista di me stessa e nemmeno attore. So solo essere in quel momento che sono e sento e vivo, quel momento lì, senza economia né di pensiero né di partecipazione [...] essere attento al proprio divenire, vivere contemporaneamente in modo oggettivo e soggettivo, ma in modo fisico, non intellettualistico, con la sincerità insomma della fisicità e con questa fisicità (che è cartina tornasole della propria autenticità): ESSERE = SENTIRSI. Ma sentirsi è pure dirsi, sapersi oggettivare. (Pirelli, in Gualdoni, 1997, p. 57-58)

In questa frase Pirelli condensa tutte le istanze del cinema dell'autocoscienza ed è significativo che, forse involontariamente, usi la parola attore declinata al maschile, come a sottolineare l'impossibilità di aderire a qualsiasi ruolo già a partire dal linguaggio.

Questa esigenza di restituire «il sapore privato dell'esperienza, del farsi della vita di ciascuno in relazione con l'altro, nello stretto rapporto tra linguaggio e corpo» (Benaglia 2016) è resa esemplare in un altro prezioso film che realizza nello stesso periodo, *Indumenti* (1966) [fig. 7].

In *Indumenti* Pirelli non si pone come testimone, ma come attante di un'azione privata (il film sarà reso pubblico soltanto nel 1996) compiuta da Luciano Fabro sul corpo dell'amica Carla Lonzi. Come già approfondito altrove, anche Lonzi sperimenterà l'auto-ripresa, unico caso documentato di utilizzo di questo tipo di film all'interno di un gruppo di autocoscienza (Cardone 2011, p.56). Qui, nella penombra, i suoi seni vengono delicatamente ricoperti con carta da modello da Fabro, che poi ne ricava due piccole conche per contenerli. In un gesto intimo si dà forma ai concetti che animeranno il cinema dell'autocoscienza successivo: ripartire dalla fisicità, letteralmente scoprirsi, e attraverso il proprio sguardo e quello degli amici costruirsi un *habitus* finalmente a propria misura.

### Bibliografia

- M. DEREN, 'Amateur Versus Professional', *Film Culture*, 39, 1965, p. 45.  
 A. MISCUGLIO, 'Ritratti', *Dimensione Super 8*, Roma, Quaderni di Filmstudio, 1975 pp. 141-142.  
 M. TAGLIAFERRI, 'Amore di Cinema', *Effe*, aprile 1977 <<http://efferivistafemminista.it/2014/11/amore-di-cinema/>> [accessed 1 September 2017].  
 'Conversazione con Valentina Berardinone', in P. DETASSIS, G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 131-139.  
 A. CAVARERO, *Tu che mi guardi tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.  
 F. GUALDONI (a cura di), *Vita intensa e luminose di Marinella Pirelli*, Milano, Skira, 1997.  
 L. CARDONE, 'Carla Lonzi nello specchio dello schermo', *Fata Morgana*, 15, 2011, pp. 46-57.  
 S. FILIPPELLI, 'Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli Editore, 2011, pp. 197-218.  
 S. BENAGLIA, 'Marinella Pirelli. Estranea a se stessa', *Doppiozero*, 3 dicembre 2016 <<http://www.doppiozero.com/materiali/marinella-pirelli-estranea-se-stessa>> [accessed 1 September 2017].



SMARGINATURE

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

8. Costellazioni 1.

Il divismo crossmediale



### 8.1. *La musa inquietante.*

#### *Monica Vitti nell'immaginario fra cinema, fotografia, letteratura e fumetto*

di Beatrice Seligardi

Tra tutte le dive del cinema italiano, Monica Vitti è stata quella che più ha reso la rappresentazione della 'scopia' femminile una vera e propria iconografia cinematografica. Consacrata dalla collaborazione con Michelangelo Antonioni nella cosiddetta trilogia dell'incomunicabilità (*L'avventura* - 1960, *La notte* - 1961, *L'eclisse* - 1962) in bianco e nero, il cui atto finale può essere considerato l'uso poetico del colore in *Il deserto rosso*, l'attrice ha poi inanellato collaborazioni con numerosi registi italiani e internazionali, sviluppando inoltre una spiccata caratterizzazione comica, soprattutto a partire dai film di Monicelli. Eppure, è proprio l'inespressività del volto dei suoi personaggi nei film del regista ferrarese ad averla trasformata da attrice a icona e poi a diva, bacino di caratteri individuali e collettivi che si fondono all'interno di un'immagine insieme astratta e concreta.

Il processo di trasfigurazione del corpo e dell'individualità dell'attrice verso la sfera simbolica dell'icona è già di per sé parte integrante della parola 'diva', cui siamo soliti attribuire la capacità di riflettere una serie di desideri (per lo spettatore) e di processi di identificazione (per la spettatrice). Tuttavia, nell'approfondire il rapporto con l'etimo latino *divinum* (Bronfen, Straumann 2002), emerge anche un'ontologia singularizzante, in cui è possibile leggere in modo innovativo il rapporto fra attrice e sguardo. Il significato etimologico di 'divino' sembra sopravvivere infatti nella somiglianza che la diva intrattiene con la figura della santa martire, attraverso due opposizioni semantiche: pubblico vs. privato (perché è il pubblico a possedere il loro corpo), esibizione vs. perdita di sé (come effetto mediatico, ma anche fisico nel caso del martirio).

Ne deriva un perenne stato di contraddizione, di tensione fra due poli opposti che si deposita non sugli occhi di chi guarda la diva ma su quelli della diva stessa: un senso di spaesamento (Giuliana Bruno, 2006) in virtù dell'oscillazione fra il dentro di sé e il fuori di sé, fra il possesso e la perdita del controllo del corpo. L'essenza della diva si colloca dunque all'interno di una dimensione liminale, sul confine sottile che separa materiale e virtuale.

Ma c'è un'altra associazione che si può instaurare fra la diva e il divino, che abbandona la dimensione collettiva evocata dalla sacralità dell'icona e si sposta ancora più indietro, nella raffigurazione delle divinità femminili per eccellenza: le Muse. Partendo dal *Bilderatlas warburghiano*, Centanni e Mazzucco (2002, 2016) hanno evidenziato due sistemi di raffigurazione principali: da un lato la musa festosa, prossima alle *pathosformeln* della ninfa e della menade, che si caratterizza per un movimento danzante, che esprime il carattere dionisiaco dell'ispirazione poetica; dall'altro la musa pensosa, apollinea, figura malinconica vicina alla mitologica Arianna e alla raffigurazione del dio fluviale, dal corpo e la testa grevi di pensieri, tali da richiedere spesso un appoggio (di una colonna per il corpo, di una mano per il volto) [fig.1].

Questi due sistemi di raffigurazione opposti non solo connotano l'essenza stessa della diva, così divisa fra l'eccitazione della performance e la solitudine intimistica, ma costituiscono anche l'asse portante dei ruoli interpretati da Monica Vitti nella trilogia dell'incomunicabilità di Antonioni (soprattutto ne *L'avventura* e *L'eclisse*): il corpo fisico dell'attrice si sovrappone progressivamente a quelli dei personaggi Claudia e Vittoria, che a loro volta esprimono una femminilità complessa, in bilico fra estasi e contemplazione. Entrambe



interagiscono con lo spazio e la realtà esterna attraverso una gestualità ripetitiva, e tramite due forme dello sguardo: quello meditabondo e analitico della solitudine, spesso rivolto allo spazio urbano fuori dalla finestra; e quello euforico ed esuberante che caratterizza alcuni momenti trascorsi con le amiche (la scena del ballo africano e della corsa al cane in *L'eclisse*) o con l'amato (la performance canora sulle note di Mina in *L'avventura*).

In particolare, la progressiva trasfigurazione astratta e sovrapposizione simbolica fra il corpo di Vitti e quello delle 'personagge' da lei interpretate trova un veicolo figurativo, che ha determinato la disseminazione della sua immagine come diva-icona: l'uso del bianco e nero. A proposito dell'uso del colore nel cinema di Antonioni con Monica Vitti è stato dato maggiore spazio alla sperimentazione coloristica di *Il deserto rosso*, tuttavia hanno pari importanza anche le scale dei bianchi, dei neri e dei grigi che investono il volto dell'attrice nella trilogia. Ad esempio la sua chioma biondissima in *L'avventura* e *L'eclisse* non a caso corrisponde al colore delle architetture metafisiche e rarefatte dell'EUR romano, così come alla pietra abbacinata dal sole di Lisca Bianca e della piazza di Noto. L'immagine di Monica/Claudia/Vittoria è quella di una moderna Arianna 'dechirichiana' che esplora, con lo sguardo nomade della *voyageuse* ben delineato da Giuliana Bruno (2006), la realtà esteriore attraverso il filtro soggettivo, tutto interiore, dello sguardo inespressivo, sospeso tra pensosità e godimento vitale, sintesi visiva dell'inquietudine femminile. La soggettività e individualità di quest'esperienza femminile viene esaltata, e non depauperata, dalla trasfigurazione dell'attrice in icona, epitome nell'immaginario di un essere della donna nella modernità che si muove, per dirla con Lucia Cardone (2014), come un «soggetto imprevisto».

Il volto e la gestualità della Vitti antonioniana creano una musa inquietante che, come se incarnasse una vera e propria formula di *pathos*, inizia a diffondersi nell'immaginario artistico oltre i confini del cinema, mantenendo come cifra di riconoscibilità l'associazione cromatica al bianco e nero.

Un primo esempio è costituito dalle *Untitled Film Stills* di Cindy Sherman, corpus di settanta scatti fotografici in bianco e nero realizzati fra il 1977 e il 1980. È la stessa artista a dichiarare la propria ispirazione allo stile, alle atmosfere e ai personaggi dei film europei e di Antonioni:

I was mostly going for the look of European as opposed to Hollywood types. [...] books about the movies – whole books on Garbo, Eastern European films, silent films,



Fig. 1 *Bilderatlas*, Tavola 2.8 | Sarcophago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris con la suddivisione di Centanni e Mazzucco in musa composta – in verde, musa festosa – in rosso, musa pensosa – in blu



Fig. 2 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #56*, Gelatin silver print; edition number five of ten 20.3 x 25.4 cm (8 x 10 in.) Restricted gift of Allen Turner, 1988.389, © Cindy Sherman. Courtesy Metro Pictures, New York



Fig. 3 Monica Vitti in una scena di *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, 1960



Fig. 4 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #63*, Gelatin silver print, 7 9/16 x 9 7/16" (19.2 x 24 cm), The Museum of Modern Art, New York. Purchase. © 2012 Cindy Sherman



horror films, film fads. These books were my textbooks, my research. [...] I liked the Hitchcock look, Antonioni, Neorealist stuff (Sherman 2003, p. 8).

Gli scatti ritraggono Sherman mentre incarna una serie di soggetti femminili in ambientazioni in esterno, per strada di notte, o in interno, con una predilezione per le camere da letto e le toilette. Nell'introduzione all'edizione completa delle *Film Stills*, Sherman ha sottolineato il suo desiderio di mettere in scena soggetti il più possibile inespressivi:

I was interested in was when they were almost expressionless. [...] It was in European film stills that I'd find women who were more neutral, and maybe the original film were harder to figure out as well. I found that more mysterious. I looked for it consciously. [...] They were women struggling with something but I didn't know what. The clothes make them seem a certain way but then you look at their expression, however slight it may be, and wonder if maybe 'they' are not what the clothes are communicating (Sherman 2003, pp. 8-9).

Non sono quindi le immagini stereotipate del cinema hollywoodiano o delle locandine pubblicitarie a fornire un punto di riferimento a Sherman, bensì quelle di donne 'sospese' all'interno di una quotidianità perturbante. Il modello di Monica Vitti è chiaramente ravvisabile in alcune *Film Still*: ad esempio in quelle in cui lo sguardo appare dinamico, rivolgendosi ad un punto fuori campo o alla superficie riflettente dello specchio (meccanismo ottico particolarmente caro alla poetica di Antonioni), come *Untitled Film Still #14*, #53 e #56, che richiamano da vicino *La notte* nel primo caso, la scena iniziale de *L'eclisse* per le altre due, ma anche *L'avventura* per l'ultima [figg. 2-3]. Il gioco fra la corporeità della figura femminile ed architetture metafisiche e inquietanti, si nota in *Untitled Film Still #58*, #64, #65 ma soprattutto in #63, in cui tanto la pettinatura quanto l'abbigliamento, e il gioco con l'astrazione verticale e il biancore della struttura architettonica circostante, marcano ancora di più la prossimità all'attrice italiana, ormai icona dell'inquietudine esistenziale [fig. 4].

Il ricorso al bianco e nero per tutte le fotografie rende ancora più impalpabili queste donne che «aren't being lifelike, they are acting» (Sherman 2003, p. 9); il corpo rappresentato nella *Still #63* è quello di un'attrice, di una Vitti reinventata, manipolata, e proprio per questo resa già icona.

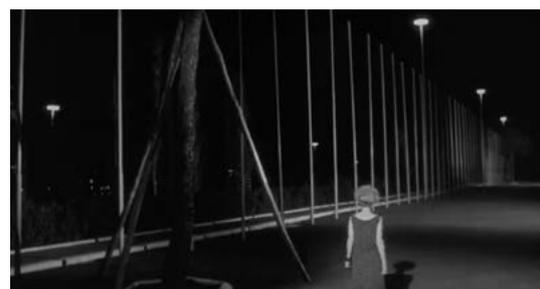


Fig. 5 Monica Vitti in una scena di *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, 1962

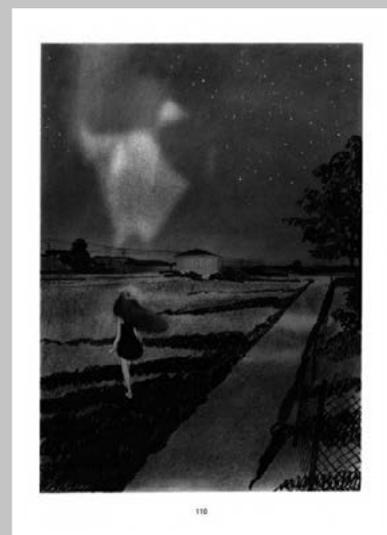


Fig. 6 Dora in una tavola da *L'intervista* di Manuele Fior, 2013



Fig. 7 Monica Vitti in una scena de *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, 1962



Fig. 8 Monica Vitti in una scena de *L'eclisse* rappresentata da Manuele Fior, © Manuele Fior



L'uso del bianco e nero caratterizza la poetica di una delle più sperimentali *graphic novel* di Manuele Fior, *L'intervista* (2013). Ambientata nella Udine di un'Italia futuristica (siamo nel 2048), in cui i giovani stanno dando vita ad un nuovo modello di relazioni umane dettato dalla Nuova Convenzione, ci troviamo di fronte al rapporto fra Dora e Raniero: la prima una ragazza che ha aderito al movimento, che sostiene di saper leggere i segnali comunicati da un'intelligenza aliena e che per questo viene rinchiusa in un ospedale; il secondo, uno psicologo dalla vita apparentemente monotona, dal matrimonio ormai esausto e reduce da un incidente d'auto causato da una strana visione notturna. Quello che si instaura tra paziente e dottore (e qui il nome di Dora non può non richiamare la celebre isterica freudiana) è un rapporto che ricorda nei gesti e nei silenzi le coppie dei film di Antonioni, cui Fior ha affermato più volte di essersi ispirato. Se il ruolo di Dora può ricordare quello di Monica Vitti ne *La notte*, dal momento che si inserisce come una terza figura all'interno di una coppia borghese in piena crisi, la sua figurazione e il modo in cui interagisce con lo spazio ricordano più le atmosfere de *L'eclisse*: Vittoria e Dora scappano, ognuna a suo modo, dall'inevitabilità del matrimonio borghese, entrambe alternano una gestualità sbarazzina e giocosa (pensiamo a Vittoria che gioca a nascondino e che balla, e a Dora che fa saltare i sassi sul fiume) ad un atteggiamento molto più pensoso e imponderabile, che si manifesta figurativamente nel volgere lo sguardo verso l'alto. Così come Vittoria osserva le aste di ferro scosse dal vento di notte, allo stesso modo Dora guarda le immagini triangolari che appaiono nel cielo notturno [figg. 5-6].

Chiude il cerchio, sugellando il processo di 'canonizzazione' dell'attrice in icona e diva-divina, il modo in cui l'immagine di Monica Vitti entra in *How To Be Both* di Ali Smith (2014), romanzo sperimentale diviso in due parti con protagoniste George, una giovane adolescente, e il fantasma del pittore rinascimentale Francesco del Cossa, che immagina di essere stato in realtà una donna. Francesco si ritrova catapultato nella contemporaneità e osserva in modo straniato oggetti e fenomeni assolutamente ordinari per il lettore. Ecco come il poster di un'attrice può quindi trasformarsi in un'immagine sacra:

The west wall has a large picture of a singularly beautiful woman: her eyes look straight out: *there is something just beyond you*, it says, *I can see it and it's sad, puzzling, a mystery*: this is a very clever thing to do with eyes and demeanour: one of her arms is tight around her neck holding herself, at least I think it is her own arm, and this means the curve of her hair (which is coloured between dark and light) round her face makes her face look like the mask that means sadness in Greek ancients: she is sorry I think: I think on behalf of the victims: cause she is a figuring of St Monica I guess from it saying underneath in words that chance to be in my own language MONICA VICTIMS (Smith 2014, p. 288).

Nella prima parte del romanzo il lettore ha già familiarizzato con quest'immagine (benché non venga mai nominato il nome dell'attrice), che sappiamo essere un regalo della defunta madre di George in seguito ad una vacanza a Ferrara, durante la quale hanno visitato una mostra dedicata ad Antonioni (che si è effettivamente svolta nel 2013). L'immagine, che per George ha un carattere emotivo e memoriale, rafforzato dalla visione del film di Antonioni *L'avventura*, viene qui risemantizzata dello sguardo 'estraneo' dell'artista rinascimentale, che coglie l'immagine della diva interpretandone il carattere 'divinum', prima in senso mitologico (il rimando alla maschera greca), poi in quello di icona sacra (St. Monica Victims). *L'ékphrasis* sottolinea proprio i due caratteri che costituiscono il perno della costruzione iconografica di Vitti: lo sguardo che suggerisce un altrove indefinito, misterioso e allusivo, e il ricorrente bianco e nero attraverso il quale il volto



assume i tratti di una musa triste e pensosa. L'apparente piattezza dell'immagine massificata di un poster commerciale (nella cui descrizione, in particolare dal riferimento al braccio, possiamo quasi intravedere un fermo-immagine da *L'éclisse*, ripreso anche in una vignetta pubblicitaria da Manuele Fior) [figg. 7-8] acquista una nuova profondità, che lascia emergere tutte le contraddizioni che si stratificano sull'immagine pubblica e privata. La sovrapposizione tra la corporeità dell'attrice e la sua raffigurazione grafica è totale: Monica Vitti è definitivamente resa una diva.

#### Bibliografia

- G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Monza, Johan & Levi, 2015.
- E. BRONFEN, B. STRAUMAN, *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*, München, Schirmer/Mosel, 2002.
- M. CENTANNI, K. MAZZUCCO, 'Pathosformeln delle Muse: la musa composta, la musa festosa, la musa pensosa', *La Rivista di Engramma*, 14, febbraio 2002.
- L. CARDONE, S. LISCHI (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014.
- M. FIOR, *L'intervista* (2013), Roma, Coconino Press, 2015.
- M. GERMANÀ, E. HORTON (eds.), *Ali Smith. Contemporary Critical Perspectives*, London, Bloomsbury, 2013.
- R. KRAUSS, *Celibi* (1999), Torino, Codice, 2004.
- L. LE SAUX, 'Amour, Science-fiction et Italie, par Manuele Fior', *BoDoi*, 22 aprile 2013.
- S. MARZULLO, 'Un pianeta attorno cui ruotare. Intervista a Manuele Fior', *404/file not found*, 15 maggio 2015, <<https://quattrocentoquattro.com/2015/07/15/un-pianeta-attorno-a-cui-ruotare-intervista-a-manuele-fior/>>
- SEMINARIO MNEMOSYNE (a cura di), 'Figure della malinconia attraverso l'Atlante della memoria. Galleria ragionata delle immagini dal Bilderatlas', *La Rivista di Engramma*, 140, dicembre 2016.
- V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- 'Manuele Fior: un'intervista su... L'Intervista', *Smokyland*, 20 giugno 2013, <[www.smokyland.blogspot.it](http://www.smokyland.blogspot.it)>
- C. SHERMAN, *The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.
- A. SMITH, *How To Be Both*, London, Penguin, 2015.



## 8.2. Una stella rosso sangue

di Rossella Catanese

Ci sono attrici che non sono esclusivamente volti prestati al ruolo che devono interpretare, o corpi 'posseduti' dal personaggio. Ci sono, infatti, attrici che plasmano e creano i personaggi, che forgianno attraverso la propria personalità figure e percorsi narrativi. In questi casi la vita privata e le idee politiche accompagnano anche le forme del racconto, e configurano dei nuovi rapporti fra attrici e personaggi.

Uno di questi casi è rappresentato dalla personalità emancipata di Daria Nicolodi, attrice e sceneggiatrice che ha segnato un'intera epoca nel cinema thriller e horror italiano. Fiorentina di nascita, figlia di un avvocato partigiano, cresce in un ambiente saturo d'arte: suo nonno era il musicista e compositore Alfredo Casella e la nonna materna Yvonne Muller Loeb Casella era una pianista francese, amica di Jean Cocteau e appassionata di occultismo.

Daria Nicolodi comincia la sua carriera a teatro: appare nell'*Orlando furioso* diretto da Luca Ronconi, nella versione di Edoardo Sanguineti con scenografia di Uberto Bertacca, uno spettacolo sperimentale che riscuote ampio successo nazionale e sancisce il debutto dell'attrice sulle scene italiane. Sarà poi il piccolo schermo a lanciarla ufficialmente: esordisce in televisione con un programma di varietà in quattro puntate diretto da Vito Molinari, *Babau* (1970), sceneggiato dal trasgressivo e irriverente attore e autore teatrale Paolo Poli e dalla scrittrice Ida Omboni. La trasmissione si proponeva come una sorta di indagine sui cliché e i difetti dell'italiano medio, per scardinare i tabù culturali legati alla famiglia tradizionale (il cosiddetto 'mammismo'), i ruoli sociali (arrivismo), le élites culturali egemoniche (intellettualismo). Questo programma televisivo anticonformista ed istrionico non sarà trasmesso dalla RAI se non diversi anni dopo, nel 1976, poiché i suoi contenuti all'epoca erano considerati inadeguati agli standard dell'intrattenimento televisivo delle reti pubbliche. *Babau* è dunque una prima palestra all'emancipazione artistica e culturale della giovane attrice, che ne apprezza l'originalità e la *verve*.

L'esordio cinematografico risale a un periodo precedente: la prima pellicola in cui recita, infatti, è il lungometraggio sperimentale *Rara Film* del musicista Sylvano Bussotti, girato in 16 mm alternando una prima parte in pellicola in bianco e nero e una seconda a colori, in un *footage* di materiale girato tra il 1967 e il 1969. Il suo ruolo è una sorta di pantomima muta accanto alle sculture dell'artista Mario Ceroli, all'epoca suo compagno e padre della sua prima figlia. Nicolodi prosegue con diverse esperienze cinematografiche accanto ai grandi nomi italiani della regia, sempre all'insegna dell'impegno e della sperimentazione: subito dopo l'esperienza teatrale e nello stesso anno di quella televisiva, recita in *Uomini contro* di Francesco Rosi (1970), film ispirato al libro *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu, dall'esplicita impronta pacifista e antiautoritaria, costato al regista una denuncia per vilipendio dell'esercito. Qui Nicolodi interpreta una crocerossina impegnata in un ospedale, figura salvifica tra le sofferenze, in una rappresentazione canonica di femminilità angelicata, funzionale però alla trama di dolore e ingiustizia. Successivamente ha un ruolo nel film sperimentale *Salomé* di Carmelo Bene (1972), complicato adattamento dell'omonima *pièce* di Oscar Wilde, che sarà oggetto di polemiche e addirittura di scontri al 33° Festival di Venezia. In *La proprietà non è più un furto* di Elio Petri (1973), interpreta Anita, l'amante del ricco macellaio che il protagonista Total, ladro per ideologia, vuole

rovinare. Recitando accanto ad Ugo Tognazzi e Gigi Proietti, ottiene la Targa Mario Gro-mo come migliore attrice esordiente, sebbene il film non abbia grande successo e venga addirittura sequestrato in Italia per oscenità e offesa al pudore.

Emerge dunque, già da questa prima fase, il ritratto di un'interprete impegnata e co-raggiosa, immersa in imprese cinematografiche audaci, esplicitamente politiche e pro-gressiste.

I suoi ruoli più noti, però, quelli che hanno definito l'aspetto più decisivo della sua car-riera, nascono dal sodalizio artistico con il regista romano Dario Argento, che conosce nel 1974 in occasione dei provini per il film *Profondo rosso* (1975), scritturata dietro consi-glio dello sceneggiatore Bernardino Zapponi, e che sposerà poco tempo dopo. Da allora fino al 1987, la Nicolodi partecipa a tutti i film di Argento, ovvero *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *Tenebre* (1982), *Phenomena* (1984), fino ad *Opera* (1987). Tornerà poi sui set del regista con *La Terza Madre* (2007), ideale capitolo conclusivo della trilogia delle madri (dopo *Suspiria* ed *Inferno*). L'attrice contribuisce dunque alla definizione di un genere ci-nematografico eccentrico e violento, che ha caratterizzato quegli anni e ne ha raccontato l'inconscio e le paure. Già dalla sua interpretazione della giornalista femminista Gianna Brezzi in *Profondo rosso*, Daria Nicolodi recita una 'personaggia' esuberante, una donna autonoma, coraggiosa e, secondo l'attrice stessa, una figura androgina: «In questo film il mio personaggio rappresenta Dario così come era quando esercitava la professione di giornalista: di un nervosismo esasperato, quasi frenetico. A contatto con lui diventavo ogni giorno più mascolina» (Vié, Scasso 1985). Gianna Brezzi è eman-cipata, esplicita e diretta nella seduzione del personag-gio di Marcus (interpretato da David Hemmings); è una figura che ribalta i ruoli tradizionali del patriarcato nella simbolica sequenza della sfida a braccio di ferro, metafo-ra di una mascolinità ostentata nei «rituali di complicità/ rivalità maschile di cui la donna si appropria con sicurez-za» (Tognolotti 2015, p. 46). L'ostentazione di una serie di caratteristiche maschiline rappresenta una determinazio-ne del carattere del personaggio, donna libera e volitiva, e anche un *alter ego* del regista in un bizzarro meccanismo di identificazione attuato attraverso il corpo dell'attri-ce-compagna. Secondo Carol J. Clover, infatti, la dinamica *cross-gender* è tipica del genere horror (Clover 1992, p. 44), in un ribaltamento tra figure maschili carnefici e vit-time femminili, per cui anche gli uomini tendono a identi-ficarsi nelle protagoniste, spesso androgine, 'progettate' per alleviare l'ansia da castrazione, rispondendo con la genesi di un'eroina fallica (De Simone 2013, p. 13).

Nicolodi, però, non è solo Gianna Brezzi. In altri film infatti a innescare il terrore è proprio la sua femmini-lità: una sensualità quasi mistica, da cui traspare il fascino profondo per l'occulto che l'ha sempre accompagnata, a cui si aggiunge una serie di tratti somatici peculiari che



Fig. 1 Daria Nicolodi in *Profondo Rosso* di Dario Argento, 1975



Fig. 2 Daria Nicolodi in *Suspiria* di Dario Argento, 1977



Fig. 3 Daria Nicolodi in *Tenebre* di Dario Argento, 1982



ne esaltano la singolarità. Come afferma Barbara Creed, i personaggi femminili dei film horror non sono esclusivamente vittime, ma anziché rappresentare identificazioni con l'*audience* maschile, è il loro essere donna ad incutere un senso di paura e minaccia, nella natura ancestrale del 'mostruoso femminile' come forma del perturbante freudiano, che rimanda ad un duplice ruolo di castratrice e castrata (Creed 1993, p. 127). La teoria freudiana secondo cui la donna viene identificata come castrata, mutilata, la connota alla stregua di una vittima. Il mostruoso femminile si sostituisce al 'femmina-mostro', che implica una mera declinazione del maschio-mostro. Possiamo ritrovare questa dimensione nelle streghe di *Suspiria*, favola nera in cui le graziose e delicate ballerine vengono brutalmente assassinate, configurando un paradigma dell'eccesso, dell'abiezione e dell'orrore tutto al femminile. Non sfuggono al mostruoso femminile anche i liquami del finale de *La Terza Madre*, in cui Argento aggiunge una nota biografica che rende ancora più inquietante la vicenda accostando le due protagoniste, realmente madre e figlia. Il bagno finale nel liquido è una nemesi del ventre materno declinato in direzione di una mostruosità che, anziché generare vita, pullula di cadaveri.

Le influenze della terza ondata del femminismo sugli studi di genere dedicati al cinema horror hanno evidenziato come i ruoli femminili di molti film rappresentino una 'devianza', polemicamente posta agli antipodi della normalità istituzionalizzata dalla tradizione patriarcale, che dimostra la possibilità di un piacere spettatoriale femminile nella fruizione di questo genere di prodotti. Una serie di figure eterogenee ed emancipate, talvolta 'mascoline', talvolta mostruosamente femminili, in cui può identificarsi un'ampia e complessa varietà di donne (Halberstam 1995; Pinedo 1997). È in questa direzione che va interpretata a mio avviso la forza delle 'personagge' a cui Daria Nicolodi ha prestato il suo volto.

Un altro dato estremamente importante è il ruolo della Nicolodi nella genesi di questi film, anche in fase di scrittura: è stata infatti co-sceneggiatrice della cosiddetta 'trilogia delle madri' (*Suspiria*, *Inferno* e *La terza madre*). Per *Suspiria* ha anche collaborato alla stesura della macabra colonna sonora dei Goblin, una sorta di ninna nanna del terrore in cui riecheggiano le sue memorie musicali, nel segno di una passione ereditata dai nonni musicisti. Fu proprio lei a suggerire ad Argento di scritturare la band di progressive rock dei Goblin, per la colonna sonora di *Profondo Rosso*, poi divenuta celebre.

Il contributo di Daria Nicolodi all'interno di questi film tratteggia un'estetica della differenza, nella definizione di ruoli femminili intesi come espressione di donne libere e padrone di se stesse. È dunque merito suo se anche in Italia il cinema horror è riuscito a configurare una serie di ruoli forti e radicali, al di fuori del patriarcato, in un panorama di alterità cosciente, per certi aspetti in linea con le tesi di 'rivolta femminile' (per citare Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti) degli anni in cui Nicolodi si è formata artisticamente ed è stata più attiva.

#### Bibliografia

- D. ARGENTO, *Paura*, Torino, Einaudi, 2014.  
G. CARLUCCIO, G. MANZOLI, R. MENARINI (a cura di), *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Torino, Lindau, 2003.  
C. J. CLOVER, *Men, Women and Chain Saw: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.  
B. CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.  
V. DE SIMONE, *Final Girl: L'eroina dell'horror e dello slasher*, Roma, Aracne, 2013.



- J. HALBERSTAM, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Durham University Press, 1995.
- I. C. PINEDO, *Recreational Terror: Women and The Pleasures of Horror Film Viewing*, New York, Suny, 1997.
- C. TOGNOLOTTI, *Argento rosa. I corpi delle donne*, in E. BECATTINI (a cura di), *Cuore di tenebra: il cinema di Dario Argento*, Pisa, ETS, 2015, pp. 43-49.
- S. VENTURINI, *Horror italiano*, Roma, Donzelli, 2014.
- C. VIÉ, C. SCASSO, 'Entretiens avec Dario Argento e Daria Nicolodi', *L'Écran Fantastique*, 54, Marzo 1985.
- <http://www.darioargento.it/collaboratori/attori/DariaNicolodi.html> [accessed 05/09/2017]
- <http://www.darianicolodi.it/sezioni/biografia.html> [accessed 05/09/2017]



### 8.3. Il caso di Rita Pavone. Un'attrice intermediale e intergenerazionale nel cinema musicale italiano degli anni Sessanta

di Giulia Muggeo

Nel 1964, ad un anno dall'uscita della celebre hit musicale *La partita di pallone*, il nome di Rita Pavone compare tra le pagine del testo *Apocalittici e integrati*. Umberto Eco sottolinea e analizza il fascino ambiguo esercitato da Rita Pavone, la «prima diva della canzone che non fosse donna; ma non era neppure bambina», una «ragazza che camminava verso il pubblico con l'aria di domandare un gelato, e [dalla cui bocca uscivano] parole di passione» (Eco 2016).

Negli anni in cui la canzone leggera italiana si popola prima di personaggi, e solo in un secondo momento di canzoni, Rita Pavone si afferma immediatamente come idolo dei giovanissimi, mito in grado di incarnare gioie e affanni di un'intera generazione.

«Io non sarò mai una vamp», afferma la cantante torinese nel corso di un'intervista rilasciata a Radiocorriere TV nel 1966, «a ventun anni suonati non arrivo a un metro e mezzo in punta dei piedi. Quarantadue chili con le scarpe, sono tutta un triangolo. Non mi viene una curva neanche per scommessa. Pensi che vergogna: alla Rinascente mi vesto ancora nel reparto bambini!». Sul suo aspetto minuto, sulle sue movenze esagitate e a tratti scomposte, e su quei lineamenti riconducibili a una androginia infantile si è scritto molto, e in tanti si sono cimentati nella ricerca di epiteti che cogliessero appieno l'essenza della cantante.

Rita 'la zanzara', il 'Pel di carota' della musica leggera italiana, raggiunge il successo a partire dalla prima metà degli anni Sessanta, proprio grazie a questa sua immagine così lontana dai canoni femminili dell'epoca. Sono in particolare le apparizioni televisive a darle rilievo, anche attraverso il confronto e l'accostamento con personalità del mondo dello spettacolo visibilmente distanti dalla sua figura. Dai *medley* con Mina a *Sabato Sera*, fino ai divertenti siparietti e ai duetti canori con Aldo Fabrizi a *Stasera Rita*, emerge infatti la tendenza a individuare, mostrare e infine capovolgere le singolarità che stanno alla base del personaggio di Rita Pavone. È in particolare l'incontro/scontro messo in scena in uno sketch da Pavone e Fabrizi nel 1965 a restituire le peculiarità e le diversità che contraddistinguono i due. «Qui per la coppia Fabrizi-Pavone ci vuole Michelangelo Antonioni, perché noi non comunichiamo», è quanto dice l'attore romano prima di cimentarsi in un'ironica esibizione di balletti e motivi 'yé-yé', che si alternano alle strofe di *Vecchia Roma* cantate da Rita Pavone.

Il rovesciamento dei ruoli, o più in generale il vestire panni insoliti e agli antipodi rispetto a quelli consueti, sono pratiche spesso utilizzate nelle performance della giovane cantante torinese. Nelle sue apparizioni televisive, in particolare nelle commedie musicali e nei 'musicarelli', Pavone ha spesso dismesso gli abiti da maschiaccio attribuitigli dai media, per vestirne di nuovi e particolari. Il mero mutamento formale è inoltre accompagnato da notevoli modifiche e modulazioni di quello che possiamo definire il suo stile recitativo. Il caso più emblematico è forse quello rappresentato da *Rita la zanzara*, musicarello del 1966 che porta la firma di G. Brown, pseudonimo della regista Lina Wertmüller. Qui Pavone interpreta il doppio ruolo di una giovane e vivace studentessa liceale e della misteriosa e affascinante cantante beat Lida. Il camuffamento è alla base anche del

film musicale ad ambientazione western *Little Rita nel West* di F. Baldi (1967) e di *La feldmarescialla. Rita fugge... lui corre... egli scappa* di Steno (1967); oltre ad essere condizione essenziale nelle numerose imitazioni proposte dalla cantante nel corso delle trasmissioni televisive *Stasera Rita* e *Ciao Rita*. Da Minnie Minoprio a Raffaella Carrà, passando per Sylvie Vartan e Shirley Bassey, Pavone si cimenta con l'emulazione dei modelli femminili all'epoca più in voga, nonché con quelli più distanti dal suo personaggio.

L'attenzione unanime che a partire dai primi anni Sessanta le rivolge l'intero sistema mediale non si deve però soltanto alle sue singolari caratteristiche femminili; la cantante torinese, infatti, fu soprattutto un modello per le generazioni dei più giovani. Fu l'esponente di una schiera di adolescenti 'capelloni', di accaniti lettori di riviste giovanili come *Big*, e di consumatori seriali di musica beat.

Per questi giovani, ma anche per i cosiddetti 'matusa', Rita Pavone ebbe una funzione latamente educativa. La cantante infatti fu chiamata spesso dalla televisione, dal cinema e dalle riviste giovanili per 'istruire' le nuove generazioni o avvicinare le precedenti ai nuovi balli, alle nuove forme di divertimento, ai nuovi linguaggi e mode. Le sue canzoni spesso contengono delle vere e proprie istruzioni per l'uso, degli insegnamenti volti a introdurre nuovi balli (*Il Geghegé*, 1963), giochi (*Plip*, 1965) e oggetti di consumo (il giocattolo introdotto con *Palla Pallina* nel 1968).

Negli anni che vanno dall'esordio ai primi Settanta, Rita Pavone si afferma come uno dei casi più interessanti e particolari dello spettacolo italiano; il suo essere 'artista intermediale' a trecentosessanta gradi la rende un 'oggetto di studio' particolarmente ricco e fecondo, in grado di raccontare e far comprendere i molteplici aspetti del contesto storico e culturale dell'epoca.

### Bibliografia

U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2016.

R. PAVONE, *Tutti pazzi per Rita. La mia vita, i miei sogni, la mia voglia di cantare*, Milano, Rizzoli, 2015.

P. CAPUZZO (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003.

S. ARCAJNI, *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2006.



Fig. 1 Rita Pavone nei panni di Giannino Stoppani nello sceneggiato televisivo *Il giornalino di Gian Burrasca* di Lina Wertmüller, 1964-1965



Fig. 2 Concorso *Balliamo tutti come Rita* apparso sul settimanale *Giovani* nel 1968

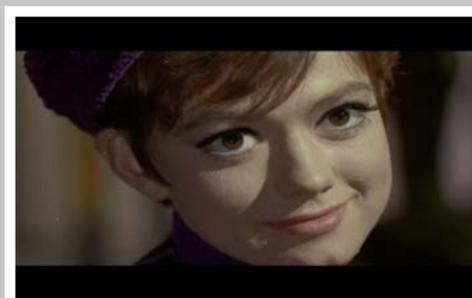


Fig. 3 Rita Pavone nel film *Non stuzzicate la zanzara* di Lina Wertmüller, 1967



Fig. 4 Rita Pavone nel film *Rita la figlia americana* di Piero Vivarelli, 1965



M. BUZZI, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Torino, Kaplan, 2014.

L. SPAZIANTE, *Dai beat alla generazione dell'iPod. Le culture musicali giovanili*, Roma, Carocci, 2010.



SMARGINATURE

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

9. Costellazioni 2.  
Teatro e cinema



### 9.1. Lo spettacolo 'nuovo'.

#### *Il caso di Anna Fougez tra cinema e teatro di varietà*

di Doriana Legge

In un'illustrazione del 1918 sulla rivista *In Penombra* un vecchio stanco, con le vesti logore e la barba lunga, dà le spalle a un giovane ragazzo timido ma con lo sguardo vispo [fig. 1]. La didascalia recita «dialogo tra teatro e cinematografo». L'immagine corredata un bell'articolo di Fausto Maria Martini sulla presunta battaglia tra parola e silenzio, nella quale il vecchio teatro si lamenta di essere sfruttato da un 'ragazzo' troppo insolente. È solo un esempio di quanto simili discussioni puntellino le riviste d'arte cinematografica e invadano a poco a poco gli spazi di quelle teatrali più rinomate (*Comoedia, Il Dramma, e più avanti Scenario*). In questi dibattiti spesso si dà al teatro il pregio della parola e al cinema quello di 'oltrepassare i confini': pettegolezzi estetici li chiamavano alcuni, peccati di orgoglio li definivano altri. Le riviste teatrali che si occupano di cinematografo spesso registrano i cambiamenti, avvertono delle novità, propongono approfondimenti e ospitano sondaggi che invitano i lettori a scegliere tra le due forme d'arte, motivando le ragioni delle proprie preferenze. Durante gli anni Venti il dibattito critico si intensifica e si mettono in atto nuovi modi organizzativi e produttivi di diffusione del mezzo cinematografico: aumentano le riviste specializzate, nomi altisonanti della cultura cominciano a interessarsi al fenomeno, ma una vera e propria critica cinematografica nasce solo negli anni Trenta. Se all'inizio il cinematografo trova le sue professionalità nelle fila dei filodrammatici, quando le richieste si fanno più sofisticate inizia ad avere necessità di diversi tipi di maestranze e artisti. Molti attori lasciano la scena per lo schermo, annusandone i facili guadagni, seguiti poco più tardi dagli autori. Il cinema diventa la forma di spettacolo più apprezzata dal pubblico (o meglio da un certo tipo di pubblico), e la crisi sui palcoscenici di prosa è senza precedenti, ma riguarda di più l'ambito organizzativo-economico che quello estetico. È bene ricordarlo: dal punto di vista attorale ancora negli anni Venti gli interpreti sono fulgidi esempi «dell'arte nostra», nonostante qualcuno li pensasse come vecchi araldi di cui liberarsi. Quindi, se di crisi si parla è tutta una questione che si gioca fuori dalle assi del palcoscenico.

Di fatto, non è il teatro di prosa a perdere spettatori ma più semplicemente nasce un nuovo pubblico, che già da qualche anno alimenta le file di un altro tipo di spettacolo molto più dinamico: il varietà e le sue forme annesse, come il caffè-concerto, il *café chantant*, l'operetta, il *music-hall*. Non ce ne occuperemo in questa sede, ma per i futuristi quello del varietà sarà un esempio cui aspirare, spettacolo nuovo per eccellenza, diventerà un contenitore di forme, modi e artisti lasciati fuori dal teatro 'maggiore'.

Nel primo decennio del Novecento il varietà inizia a definire la propria struttura, essenzialmente divisa in due parti: la prima gremita di divette e *chanteuses* che provano a destreggiarsi tra gli sberleffi di un certo pubblico, la seconda che alterna 'canzonettisti', comici, numeri di danza maschili e femminili; a chiudere lo spettacolo è l'*étoile* o il comico di riconosciuta fama. È questo trionfo di eccentricità la garanzia del successo del varietà. Le esibizioni trasformiste e le meraviglie profuse dagli artisti rivelano una sorta di ribellione, non programmata, al carattere statico e passivo dello spettacolo di prosa. La ribellione però appartiene più al pubblico che agli artisti, i quali spesso aspirano ai lustri del teatro maggiore (è il caso esemplare di Viviani e Petrolini). Lo spettatore cerca uno

spettacolo diretto, a prezzi più economici, e in una sala più chiassosa dove si può instaurare un vero dialogo tra scena e platea. Che poi quest'ultimo rischi di limitarsi a fischi e urla rientra tra le possibili derive della serata.

La coscienza dello spettacolo nei primi due decenni del Novecento espande quindi i propri confini, grazie a due forme di spettacolo nuovo, il varietà e il cinematografo, che in quegli anni rappresentano la frontiera da cui erodere le certezze di un vecchio fare teatrale. Di certo sono una frontiera instabile, che ha continuamente bisogno di essere attraversata, che si interroga sui confini e i limiti di un mondo più vasto, di una società in evoluzione e forse sempre più incomprensibile. Cinema e varietà individuano un nuovo spazio di rappresentazione in cui il pubblico ha un ruolo determinante, e che non si adatta al segno arbitrario che la quarta parete traccia a teatro. Uno spazio di frontiera che pone fine a qualcosa, oltre la quale non è ben chiaro cosa resti. Non lo sapeva il pubblico e forse non lo sapevano neanche gli stessi artisti; è questo il fascino che ha attirato spettatori e guadagni: un tipo di spettacolo, quello del cinema e del varietà, su cui non grava il peso di un testo da rispettare, né di un autore cui essere riverente. Spettacoli nuovi, zone di frontiera che diventano per tutti una 'finestra affacciata sul mondo', un luogo dell'immaginazione, dell'incontro tra possibile e impossibile.

In questo confronto il teatro di prosa appare preoccupato soprattutto dal cinema, vera e propria industria dai lautissimi incassi. Ad esempio nel 1912 viene inviato al capo del Governo Giolitti un memoriale per porre fine alla concorrenza del cinematografo, mentre il varietà, 'minore' per statuto, non è avvertito come una minaccia. E di fatto non lo è. Non è neanche un'alternativa, perché il pubblico del varietà, non esclude di occupare le poltrone rosse delle sale di prosa e poi quelle di una sala di caffè-concerto. E anche gli attori, se debbono contaminarsi, preferiscono di certo il cinema, ma senza abbandonare l'arte di provenienza. Di Maria Melato si dice che «sacrificherebbe troppo di sé se lasciasse il teatro parlato per quello silenzioso» (*In Penombra*, gennaio 1918). Quello che sembra turbare è l'immagine di grandi e raffinate attrici che appaiono nei film davanti a un pubblico eterogeneo, fatto anche di 'scaricatori di porto' e 'popolino'.

Queste problematiche non turbano invece le artiste di varietà: Anna Fougez, nome d'arte di Maria Annina Laganà Pappacena, per quarant'anni è diva indiscussa del teatro di varietà, e poi dal 1916 al 1921 si dedica al cinema, recitando in ben nove pellicole [fig. 2]. Per alcuni rappresenta l'artista moderna per eccellenza, un temperamento ardente e passionale castigato da una disciplina e da un'austerità d'arte intuitiva, ma non per questo meno meravigliosa. Fougez modella adagio il carattere del personaggio che rappresenta, disegnandolo con lievi contorni che a mano a mano acquistano evidenza ed efficacia. In una recensione al suo film *Fiore Selvaggio* (1921) si legge:



Fig. 1 Dialogo tra teatro e cinematografo, illustrazione pubblicata su *In penombra* 1918



Fig. 2 Anna Fougez, immagini tratte da *In penombra*, Anno I, Fascicolo 7, Dicembre 1918



Anna Fougez [...] ha conquistato la padronanza della mimica. Nella parte di grande età non ha potuto naturalmente far molto, ma quando le si è prestato il destro di mostrarci una figura di fanciulla selvaggia [...], abbiamo visto rivivere sullo schermo la maliziosa e disinvolta personalità dell'attrice (Edgardo Rebizzi 1923).

Disinvoltura non indica solo esibizione, ma qualcosa che in maniera più sottile conduce chi guarda in una zona 'altra'. Il momento della proiezione del film e quello dell'esibizione sul palco in una sala di varietà, sono attimi sospesi in cui la tangibilità del corpo rompe gli schemi e punta alla fantasia. Lo sa bene un'artista come Fougez, che sin da piccola si era guadagnata duramente il favore dei più diversi pubblici d'Italia (e non solo). Si badi, però, non è svendita di sé: Anna Fougez è un'artista raffinata, nel suo dire «la mia maschera la offro a tutti», voleva semplicemente restituire l'idea di uno scambio con il pubblico lontano dalla riservatezza esibita dalle attrici di prosa. Fougez è la portavoce di uno spettacolo democratico e insieme l'emblema di quanto questo incute timore, proprio perché alla portata di tutti. Gli attori drammatici in qualche caso prestati al cinema si avvicinano con l'aria umiliata di chi fa qualcosa di 'indecoroso'. Per quelli di varietà invece c'è tutto da guadagnare, le *chanteuses* hanno tutt'altro rapporto con il pubblico e con la presunta 'mercificazione' del proprio corpo. In poche parole, se degli attori di teatro al cinema si critica l'ingigantire i gesti per supplire alla mancanza di parola, quelli di varietà hanno già ampiamente questo ostacolo. Le loro carriere iniziano dalle piccole sale di caffè-concerto dove le distanze si annullano, sono abituati a un'esibizione di sé senza orpelli e sanno affrontare un pubblico eclettico, le sue smanie di possesso e la contrattazione di una sala dove vige la democrazia. Per molti di questi artisti il protagonista è il corpo: strumento privilegiato di divertimento e gioco, fantasia, incanto e in alcuni casi fattore di diffidenza. Non è un'estremizzazione se molte delle dichiarazioni di quegli anni tuonano nei confronti della nuova arte come «merce da bordello che appesta la nazione» (lo dice deputato Belotti nel 1918). Nel varietà il corpo può essere avvicinato, nel cinematografo è esibito come riproduzione meccanica della realtà, ma in entrambi i casi alla base vi è un'idea che si avvicina al possesso. Anna Fougez gravita attorno a queste due forme d'arte consapevole dei desideri del pubblico, costruendo la sua personale zona di frontiera (di cui parliamo poco prima), luogo dell'immaginazione, dell'incontro tra possibile e impossibile. Lo fa inizialmente nel varietà e nel cinema, e lo farà più tardi con la Rivista italiana, creando quadri fantasmagorici nei quali inserire la sua presenza corporea. Così si dà a un'arte che è insieme danza e dramma, silenzio e poesia; ma soprattutto è 'frontiera', che per lei significa la fine di uno spazio oltre il quale non è ben chiaro cosa si possa trovare.

#### Bibliografia

- P. CAVALLO, P. IACCIO, *Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Napoli, Liguori Editore, 2003.
- R. DE ANGELIS, *Caffè concerto. Memorie di un canzonettista*, Milano, Edizioni S.A.C.S.E., 1940.
- R. DE ANGELIS, *Storia del Café-chantant*, Milano, Il Balcone, 1946.
- R. DE ANGELIS, *Café-Chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di S. De Matteis, Firenze, la Casa Usher, 1984.
- S. DE MATTEIS, *Il teatro delle varietà: lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*, Firenze, la Casa Usher, 2008.
- S. DE MATTEIS, M. LOMBARDI, M. SOMARÈ (a cura di), *Follie del Varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1890.



'Teatri nel fascismo', Dossier a cura di M. Schino, R. di Tizio, D. Legge, S. Marenzi, A. Scappa, *Teatro e Storia*, 38, (in uscita a dicembre 2017); in particolar modo la scheda di M. SCHINO, 'Teatro maggiore e teatro minore', e l'intervento di D. LEGGE, 'Il café chantant. 1900-1928'.

D. LEGGE, 'Pappacena, Maria Annina Laganà', *Dizionario Biografico degli Italiani dell'Enciclopedia Treccani - Volume 81*, 2014.

C. MELDOLESI, *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni, 1987.

C. MELDOLESI, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.

L. PANTALEO, *Il mondo parla io resto. Il volto, la linea, il fascino, le canzoni, la magia del 'mito' più popolare del varietà fra le due guerre*, Taranto, 1986.

L. RAMO, 'Passione e morte del "varietà"', *Comoedia*, n. 19-20, 1931.

P. SOMMAIOLO, *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, Napoli, Tempo Lungo, 1998.

*Comoedia*, 1° luglio 1923.

*La canzonetta*, 21 dicembre 1927.

*Il Brillante*, 14 dicembre 1928.

*Giornale di Sicilia*, 12 gennaio 1929.

*La Nazione*, 10 marzo 1929.



## 9.2. *Il silenzio della madre: appunti su Rina Morelli tra teatro e cinema*

di Federica Mazzocchi

Ho scelto come dato di partenza il silenzio, perché è davvero la nota dominante quando ci si accosta a Rina Morelli (1908-1976), interprete fra le più rappresentative del Novecento, primattrice di Luchino Visconti per oltre vent'anni, ma figura di rilievo anche in rapporto alla storia culturale del nostro paese e alla presenza delle donne nel teatro. Silenzio in un duplice senso: dell'attrice sul proprio lavoro e dei testimoni che la videro in scena, che ci hanno lasciato la traccia della loro emozione di spettatori, ma non la memoria delle sue pratiche di preparazione e delle sue tecniche di esecuzione, pur riconoscendola fra le grandissime, soprattutto in teatro. Il cinema, infatti, l'ha vista soprattutto in veste di caratterista in particolare nei ruoli di madre (spiccano, nella sua filmografia piuttosto lunga, le prove con Curzio Malaparte, con Mauro Bolognini e naturalmente con Visconti). Assumere il silenzio non come un vuoto o un'assenza, ma come un altro piano di discorso che ci provoca a un'indagine trasversale, è una pista metodologica che ricavo dal lavoro di ricerca del gruppo "Divina", in particolare dal volume *Arte femminile in scena*, curato da Barbara Lanati e Paola Trivero nel 1995. Per le giornate di *Fascina 2017* ho proposto due ambiti di riflessione: il primo ha riguardato il tipo di espressività di Morelli e alcuni elementi della sua drammaturgia d'attrice; il secondo, distinto anche se intrecciato al primo, ha esaminato alcune sue figurazioni di madre, cioè il tipo di 'performance del materno' realizzato da Morelli soprattutto tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento.

### 1. *L'arte di sparire*

Il tentativo di *scrivere la vita di una donna*, come recita il titolo del bel libro di Carolyn Heilbrun, nel caso della Morelli si fa particolarmente arduo non solo perché ha parlato pochissimo e non ha scritto quasi nulla, ma soprattutto per il tipo di autorappresentazione, per il racconto di sé che ha destinato alla scena pubblica. Morelli, infatti, ha offerto una 'maschera', una vera e propria figura virtuale che si conferma dall'una all'altra delle non numerose interviste che ci rimangono di lei. Potremmo intitolare questa autorappresentazione *L'arte di sparire*. Prima di procedere, però, occorre ricordare qualche dato preliminare. Rina Morelli apparteneva a un'antica famiglia d'attori la cui storia si fa risalire al Settecento e forse oltre. Era una figlia d'arte nel senso più antico e profondo del termine. Quando lavora per la prima volta con Visconti nel 1945, questi non forma certo una debuttante, ma stringe un sodalizio con un'attrice di primo piano. Già alla fine degli anni Trenta Morelli ha il nome in ditta con Memo Benassi, che è stato l'attore di prosa fra i più importanti della sua generazione. Prima, fra le sue altre esperienze sceniche, lavora con i grandi registi stranieri di passaggio in Italia (Max Reinhardt e Jacques Copeau). Dopo Benassi, entra nella compagnia stabile del Teatro Eliseo di Roma, dove incontra Paolo Stoppa che sarà il suo partner scenico della vita.

Tuttavia, Morelli ha voluto offrire di sé un racconto che oggi ci appare profondamente autosvalutante, quello della donna debole, paurosa, timida, eterodiretta, 'un'attrice per caso', immagine che non collima con l'evidenza dei risultati scenici. Quasi tutti gli osservatori hanno finito per assecondare questo ritratto della piccola donna cui è stato con-

segnato un dono di cui è a stento consapevole. Gerardo Guerrieri, per esempio, parla di lei in termini quasi magici, come di un idolo che dopo la cerimonia (lo spettacolo) torna a essere di legno, di pietra, cioè muta. Certo, creare distanza è una delle strategie della costruzione divistica, ma qui siamo di fronte, io credo, a un'altra dinamica. Per leggerla, più che gli strumenti della storiografia dello spettacolo, possono venirci in aiuto quelli della psicanalisi. Penso, infatti, che il 'mascheramento' di Rina Morelli possa essere decifrato nel senso proposto da Joan Rivière nel suo classico *La femminilità come travestimento* (1929), ovvero servirsi di una caricatura di femminilità, in questo caso di modestia e fragilità, per celare il possesso di un potere, di un'ambizione 'virili'. La determinazione a 'sparire', insomma, diventa un diaframma per la difesa del proprio territorio di autonomia e di creatività, e per essere rispettata all'interno di un mondo difficile come quello del teatro e in generale della società italiana del suo tempo. Oriana Fallaci, a sua volta donna 'virile' anche se in tutt'altre forme, ha intuito questa dinamica definendola una «diva», ma soprattutto una «donna fraintesa». Ugualmente, non stupisce che, fra le poche immagini sul muro di casa Morelli, pare vi fosse un ritratto di Marilyn Monroe.

In questo territorio del silenzio dobbiamo collocare anche la sua mancanza di vocazione pedagogica, se non per le tracce lasciate su alcune compagne di lavoro (penso, in particolare, a Lucilla Morlacchi). Negli anni Sessanta, poi, anni della presa di parola delle donne, dell'affermazione della centralità del soggetto creativo femminile, in cui il mandato politico è il *Taci anzi parla* di Carla Lonzi, il silenzio di Morelli diventa un ostacolo anche esistenziale difficilmente superabile per la trasmissione del suo patrimonio di tecniche e immaginari; senza contare che lo spazio di rinnovamento della lingua teatrale delle donne è identificato, in questi anni, in contesti di militanza lontani dal teatro di rappresentazione e di regia in cui opera Morelli (per un quadro delle specificità di tale rinnovamento segnalo la ricerca di Roberta Gandolfi, Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista*, nell'ambito del progetto di storia orale ORMETE). Al momento, stanno emergendo riferimenti al lavoro tecnico di Morelli in generazioni d'attrici lontane dal suo tempo. Alludo in particolare a Maria Luisa Abate della compagnia Marcido Marcidoris & Famosa Mimosa, che studia Morelli e Carmelo Bene allo stesso modo, usandoli cioè come *trainer* vocali, indipendentemente dal fatto che Abate non sia un'attrice di rappresentazione come invece è stata Morelli.



Fig. 1 Rina Morelli-Vergine Maria in trono per *La rappresentazione di Sant'Uliva*, regia di Jacques Copeau, 1933 (Archivio Multimediale Attori Italiani, [www.memoria-attori-amati.fupress.net](http://www.memoria-attori-amati.fupress.net)).



Fig. 2 Il pugno. *L'Arialda*, regia di Luchino Visconti (1960), Museo Biblioteca dell'Attore, Genova.



Fig. 3 Rina Morelli caricaturizzata come Antigone, *Il Dramma*, nn. 2-3, dicembre 1945 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

## 2. Tracce stilistiche

Dalla sua storia pre-Visconti estraggo due momenti. Il primo è da *La rappresentazione di Sant'Uliva* diretto da Jacques Copeau (1933). Morelli è la Vergine Maria, un personaggio da segnare mentalmente, perché qui troviamo una delle prime modellazioni di una figura – la madre amorevole – che assumerà un peso decisivo sia in teatro con Visconti sia al cinema [fig. 1].

Il secondo esempio è *La scarpetta di vetro* di Molnár con Benassi nella stagione 1937-1938, dove Morelli è la Cenerentola protagonista. Anche questo personaggio è da segnare, perché il 'cenerentolismo' sarà un'altra delle figurazioni tipiche di Morelli con Visconti, benché rivestito e corretto in chiave tragica. I critici segnalano già una sua specificità linguistica, quella cioè di muoversi tra 'verosimiglianza' e 'metafora', tra una concretezza di dettagli, all'occorrenza anche «stridenti» come scrive Leonida Rèpaci, e una spinta verticale, un'elevazione poetica verso i territori del sogno e della fiaba. È la forma che l'attrice porterà a Visconti e che questi userà per il suo peculiare realismo, cambiando quel sogno in incubo.

Consideriamo il corpo, il materiale concreto di cui si serve l'attrice. Morelli non ha il personale tipico della primadonna. È un corpo in un certo senso 'insignificante' (ragione del suo non aver sfondato al cinema, diceva). Questa fisicità, però, le permette di 'performare' tutta la sfera delle passioni, del desiderio, del sesso portandola su un piano mentale, non veicolandola attraverso una carnalità esplicita e ingombrante. È un corpo che sta prima, dopo e oltre il sesso: il corpo delle vergini, delle madri e delle ossessive (le maniache o le 'matte'), che sono appunto le sue tre macro-figurazioni. Anna Magnani rappresenta la sua antitesi sul piano espressivo e dell'immaginario del materno, e per certi versi anche dal punto di vista esistenziale.

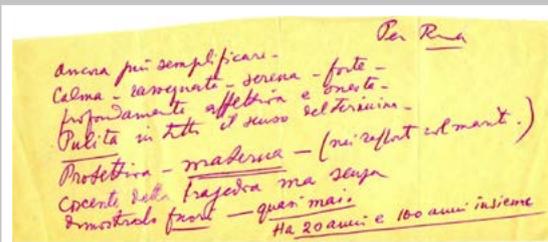
Raramente la mimica facciale di Morelli è accentuata, il viso tende a essere fermo. Uno dei suoi grandi strumenti di lavoro è lo sguardo. Ha un modo proprio di sbarrare gli occhi nelle crisi, di usare lo 'sguardo perso' per suggerire il lavoro mentale del personaggio, di socchiudere le palpebre – lo fa spessissimo – per dirigere l'attenzione dello spettatore verso l'interiorità del personaggio e la sua situazione emotiva. Il corpo è di norma composto, non è un'attrice 'cinetica'. Il modo sostanzialmente naturale di stare in scena è contraddetto, in precisi momenti, da gesti 'tenuti', soprattutto il pugno [fig. 2], e da pose fisse che, con la loro artificiosità, esprimono una forte intenzione significativa, chiedono di farsi leggere e decodificare. Le torsioni o le cadute all'indietro, per esempio, sono usate nei momenti apicali, in modo che siano il chiarimento visivo di



Fig. 4 Rina Morelli (Laura) e Paolo Stoppa (Tom) in *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, regia di Luchino Visconti (1946), Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.



Fig. 5 Rina Morelli (Linda Loman) e Paolo Stoppa (Willy Loman) in *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, regia di Luchino Visconti (1949), Fondo De Antonis, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.



Fondo Stoppa, Museo dell'Attore (Genova)

Fig. 6 Biglietto autografo di Luchino Visconti indirizzato a Rina Morelli, Fondo Stoppa, © Museo Biblioteca dell'Attore, Genova.



una crisi irreversibile.

Nella cena con Raf Vallone in *Il Cristo proibito* di Malaparte (1951), dove l'attore interpreta il figlio di Morelli tornato dalla guerra, è possibile osservare in sequenza, quasi al completo, la gamma di tali comportamenti scenici e strategie espressive.

Questa gestualità didascalica, da statua vivente serviva, soprattutto, ai personaggi contemporanei amati da Visconti, per collocarli su un piedistallo tragico e conferire loro una speciale aura mitica. Un esame a parte meriterebbe la voce (Morelli è stata anche una famosa doppiatrice), una voce tanto 'materica', in cui si percepisce la concretezza del corpo nel lavoro di amplificazione e respirazione, quanto limpida, che può esplodere in impennate improvvise, in vere e proprie elevazioni di potenza che, pur rimanendo profondamente dentro la linea del personaggio, producono effetti da grande cantante.

Se Visconti è stato fondamentale per lo sviluppo del linguaggio della Morelli soprattutto per quel che riguarda il repertorio, la Morelli non di meno è stata decisiva per lui, perché con la sua autorevolezza scenica e l'estrema raffinatezza del suo gioco recitativo riusciva a far accettare a molti critici, soprattutto a quelli del PCI vicini a Visconti, le sue scelte considerate poco ortodosse sul piano dell'ideologia e della rappresentazione del sesso. Appunto il sesso, visto anche nelle sue forme più torbide e inquietanti, era per Visconti una necessità tanto espressiva quanto politica, per la carica di verità e per gli esiti liberatori che i suoi spettacoli teatrali sapevano portare dentro il conformismo della società italiana.

Ho già accennato che, nel territorio drammaturgico della Morelli, si impongono tre grandi forme del femminile: le ossessive, le fanciulle-angelo, le madri. Le 'ossessive' sono le 'idealiste' totalmente assorbite dalla loro causa (*l'Antigone* contemporanea di Jean Anouilh, 1945, **fig. 3**) o le 'fate cattive' come le chiamerebbe Jung, madri mancate o degeneri, sessualmente sregolate, che sono l'altra faccia dello stereotipo, l'immane lato abissale e notturno del materno angelicato (*Un tram che si chiama desiderio*, 1949 e 1951). Le 'fanciulle-angelo' possono prendere le sembianze di 'vergini malinconiche', come Laura, la sorella problematica di *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (1946), per la quale la Morelli rielaborava il *coté* favolistico e fiabesco dei suoi personaggi pre-viscontiani (il 'cenerentolismo' di cui sopra) calandolo in un contesto contemporaneo senza lieto fine [**fig. 4**]. Ma gli 'angeli' sono soprattutto le 'fanciulle salvifiche' e compassionevoli per un soggetto maschile in piena crisi identitaria (fra queste, la prostituta santa di *Delitto e castigo* 1946, Sonia di *Zio Vania* 1955, sempre con regia di Visconti e sempre con Paolo Stoppa come partner scenico).

Gli 'angeli' della Morelli sono già forme della madre, cioè della sua modellazione cardine con e oltre Visconti. Forse l'espressione più compiuta e quintessenziale è quella della madre-moglie Linda Loman di *Morte di un commesso viaggiatore* (1951 e 1956, il protagonista è Stoppa, la regia di Visconti, **fig. 5**), come suggerisce questo promemoria che le arriva da Visconti [**fig. 6**].

Morelli modella un'icona atemporale di madre amorevole e accudente, una Vergine Maria laica, una dea benevola del sacrificio e della sopportazione, artista delle lacrime silenziose, del sospiro, dello scontro trattenuto, attraverso una comunicazione non verbale fatta di sguardi, di attese, di gesti un po' disegnati (oltre che nell'adattamento televisivo di *Morte di un commesso viaggiatore* diretto da Sandro Bolchi nel 1968, tracce di questa costruzione del materno sono rintracciabili al cinema, per esempio in *Nozze d'oro*, episodio del film *Cento anni d'amore* di Lionello De Felice, 1954, film non del tutto riuscito, ma interessante sul piano del lavoro attorico).

Anna Magnani è la madre-belva, corporea, erotica, rumorosa, divorante, una ma-



dre-terra: la sua linea drammaturgica è quella di *Medea* e di *La Lupa* (a teatro diretta rispettivamente da Menotti nel 1966 e da Zeffirelli nel 1965), del film *Bellissima* di Visconti (1951) e di *Mamma Roma* di Pasolini (1962). È sufficiente una ricognizione anche solo panoramica dei suoi segni perché emergano le profonde differenze rispetto a Morelli, a cominciare dalla bocca spalancata di Nannarella in una risata o in un grido che arriva dalle viscere. La maschera di Morelli è del tutto opposta, la sua linea è quella di *Antigone*, delle figure cechoviane e appunto della Vergine Madre.

L'operazione di Visconti è servirsi delle specificità di Morelli per la sua riflessione sul grande stereotipo unificante e rassicurante della madre, immagine profonda d'italianità che attraversa il secolo, da D'Annunzio a Pirandello e Fellini, dai cattolici al PCI. Negli anni Cinquanta il discorso aveva acquistato vigore per «il bisogno di nuovi miti coesivi nella ricostruzione dell'identità collettiva in un'Italia traumatizzata dalla guerra e più che mai divisa», scrive Marina D'Amelia. Sono anni di rilancio e di analisi dell'immagine ideologico-culturale della madre come base, nel bene e nel male, del carattere nazionale italiano. Un rilancio compiuto attraverso il cinema popolare (si vedano gli studi di Lucia Cardone e di Emiliano Morreale), attraverso l'elaborazione di scrittori e studiosi (il celebre saggio polemico di Corrado Alvaro *Il mammismo*, che associa materno e animalità, è appunto del 1952; le analisi di Ernst Bernhard sulla Grande Madre Mediterranea escono agli inizi degli anni Sessanta), e, ancora, sul piano teologico e devozionale (nel 1950 papa Pio XII proclama il dogma dell'Assunzione, cui si riallaccia Carl G. Jung con il suo fondamentale studio sull'archetipo del materno, nella revisione del 1954).

A questa figura sacrificale e luminosa di 'angelo-madre' incarnata da Morelli, a questa zattera per identità in crisi, si chiede di ricomporre i diversi orientamenti e di farsi argine alle incognite e ai conflitti della contemporaneità. Tuttavia, il lavoro di Morelli mostra tutta la pervasività del dispositivo culturale in atto visto anche nei suoi risvolti più retorici, proprio nell'accentuare certi segni recitativi: gli occhi socchiusi, le lacrime, la voce spenta in sussurro o rotta nel grido, le immobilità da quadro sacro, i gesti di cura o di contenimento rivolti al compagno-figlio.

La recitazione della Morelli rimane esemplare per la sua capacità di rendere trasparente lo stereotipo nelle sue evidenti dinamiche oppressive: le sue fanciulle e le sue madri, innalzate su un piedistallo di solitudine, sono delle condannate che portano il peso con coraggio, ma con lo stesso entusiasmo di un personaggio in catene. Attivamente presenti durante la guerra e la Resistenza, e ottenuto il diritto di voto nel 1946, per le donne arriva, negli anni Cinquanta, un chiaro *rappel à l'ordre* sul piano delle richieste di genere, di cui questa mitizzazione del materno è un'articolazione. È ormai tempo di restituire alla Morelli la sua voce critica, cioè di riconoscerla come l'agente di una riflessione penetrante oltre che precoce sui modelli culturali e di genere, una riflessione che l'attrice ha offerto non mediante un'esplicita elaborazione teorica, ma nella concretezza dell'atto recitativo.

Da questi primi appunti dedicati alle modellazioni tragico-drammatiche della madre ho dovuto escludere il ricchissimo filone comico di Morelli, che ha rappresentato il rovesciamento parodico e la conferma delle dinamiche descritte sopra. La riflessione morelliana sugli stereotipi femminili è proseguita, infatti, sotto il segno del comico tra gli anni Sessanta e Settanta con le sue mogli/bambine (per esempio, la Principessa di Salina in *Il Gattopardo* viscontiano del 1963) e con le sue variazioni della 'svampita' (fra queste, "Sempre Tua" nei duetti radiofonici con "Eleuterio" Stoppa in *Gran Varietà*, 1966-1974).

*Bibliografia*

- Divina. Arte femminile in scena*, a cura di Barbara Lanati e Paola Trivero, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.
- M.L. ABATE, 'Marcido: tecniche', *Culture teatrali*, 20, annuario 2010.
- C. ALVARO, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Milano, Bompiani, 1960.
- L. CARDONE, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012.
- M. D'AMELIA, *La mamma*, Bologna, Il mulino, 2005.
- O. FALLACI, 'Rina, la diva ritrosa', *L'Europeo*, 16 aprile 1961.
- R. GANDOLFI, F. FAVA, M. GIACOBBE BORELLI, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista*, ORMETE – Oralità Memoria Teatro, [www.ormete.net](http://www.ormete.net).
- G. GUERRIERI, 'La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta', 19 luglio 1976, in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali. 1974-1981*, a cura di S. Chinzari, Roma, Bulzoni, 1993.
- C.G. JUNG, *L'archetipo della madre (1938/1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.
- R. MORELLI, 'Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani', *La Biennale di Venezia*, 11, dicembre 1952.
- E. MORREALE, *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011.
- J. RIVIÈRE, 'La femminilità come travestimento' [1929], in *Il mondo interno. Scritti 1920-1958*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.
- L. RÈPACI, *Ribalte a lumi spenti. 1937-1938*, Milano, Ceschina, 1939.
- C. VICENTINI, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007.



SMARGINATURE

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

10. Costellazioni 3.

Cinema, moda, stili di vita



## 9.1. *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob di Franca Valeri*

di Giulia Simi

«Il primo dovere di chi ha molto denaro è semplicemente spenderlo. Con grazia, se può» (Brin 1986, p. 159). Non sappiamo se avesse letto e apprezzato Bataille, ma certamente questa è la nozione di *'dépense'* secondo Clara Ràdjanny von Skèwitch, pseudonimo che nasconde la firma di Irene Brin, che a sua volta cela Maria Vittoria Rossi, giornalista e mercante d'arte, inviata italiana di moda della rivista *'Harper's Bazaar'* e fondatrice, assieme al marito Gaspare del Corso, della galleria *L'Obelisco* [fig. 1], che per prima portò in Europa un giovanissimo Rauschenberg. La definizione si può leggere sotto la voce *'ricchi'* nel *Dizionario del successo dell'insuccesso e dei luoghi comuni*, ma occorre avere la fortuna di possederne una copia o essere riusciti a scorderlo tra gli scaffali di una biblioteca, luogo dove certamente avremmo potuto trovare la contessa aggirarsi con cadenze misurate e silenziose. Il testo, che l'editore palermitano Sellerio pubblica postumo sotto il nome di Irene Brin nel 1986, è infatti per il momento fuori stampa. L'operazione di Sellerio ha il merito di restituirci la caustica penna della giornalista romana, ma certamente non brilla di rigore filologico: basti sapere che il volume riunisce due testi, entrambi a firma Contessa Clara, usciti rispettivamente nel 1953 e nel 1954 per i tipi dell'editore Colombo con il titolo *Il galateo e I segreti del successo* [fig. 2]. Fenomeno editoriale repentino e travolgente, la Contessa Clara si era già guadagnata all'epoca gli onori della satira: prima attraverso l'invenzione del personaggio radiofonico del Conte Claro da parte di un giovane Alberto Sordi; poco dopo, e per lungo tempo, nelle straordinarie e multiformi interpretazioni di Franca Valeri, che ne declinò i caratteri principali in numerosi personaggi, a partire dalla Signorina Snob [fig. 3]. Era lei, inoltre, il modello della parodia orchestrata da Steno nel film *Piccola posta* (1955), dove è sempre Franca Valeri a interpretare la baronessa Eva Bolavsky («polacca da parte di madre»), personaggio che risponde, da un appartamento alla periferia di Roma che condivide con *'mammà'*, a lettrici affamate di consigli per affrontare al meglio le complessità della nuova società del benessere. La sua è la rubrica di punta di un rotocalco che affida alle sue lettere così *désengagées* la scalata di vendite. Siamo nella burrasca del miracolo economico, in un'Italia che s'immerge per la prima volta nella modernità della società di massa, e affronta l'urgenza della creazione di una classe media praticamente inesistente. E così, se Alberto Manzi insegnerà ai primi telespettatori a leggere, scrivere e far di conto nella trasmissione culta *Non è mai troppo tardi*, dieci anni prima Luigi Barzini jr., direttore del noto rotocalco *La Settimana Incom Illustrata*, aveva affidato a una vecchia nobildonna di origine russa, dal nome che omaggiava l'ottocentesca Contessa Lara di Evelina Cattermole, il compito di insegnare a lettori e lettrici l'importanza delle buone maniere. La rubrica, dal nome *'I consigli'*, prende avvio nel numero del 24 dicembre 1949 a pagina 32, dove resterà appuntamento fisso a lungo, cogliendo gli spunti dati dalle decine di lettere che arrivavano in redazione e che fino a quel momento erano rimaste senza risposta. Avvolta nel mistero di una vita che si svelerà a tratti nelle risposte fornite ai lettori e alle lettrici, la contessa si presenta come donna curiosa, dotata del più grande tra i pregi dei dispensatori di consigli, nonché caratteristica femminile per eccellenza: l'ascolto. «Bambina, ero capace di fingere il sonno per ascoltare; ragazza, di fingermi innamorata per ascoltare; donna, di fingere la indifferenza, per ascoltare»,

scrive nel breve paragrafo che introduce la nuova rubrica. «Se li volete, darò dei consigli: si sono sempre rivelati eccellenti, nel corso della mia vita già così lunga, poiché sono lucida senza cinismo e logica senza noia». La penna di Maria Vittoria Rossi, già Irene Brin dalle sue prime collaborazioni con *l'Omnibus* di Leo Longanesi prima della guerra, riuscì dunque in poco tempo a disegnare, con la leggerezza di un linguaggio divertito che intrecciava osservazione antropologica e citazione letteraria, cultura popolare e tendenze aristocratiche, i contorni del perfetto e della perfetta borghese.

E se i suoi consigli spesso dispendiosi non potevano essere seguiti da tutti e da tutte, restavano tuttavia un modello da raggiungere, immagine a cui tendere nella speranza di poter diventare ricchi un giorno, se non di denaro almeno di bon ton. Così in ascensore «il tempo è argomento da preferirsi al riscaldamento, al portiere, al pettegolezzo di condominio» (Brin 1986, p. 26), mentre in casa è assolutamente indispensabile avere un «porta-ombrelli, costituito da una giara paesana o da una grossa anfora antica» (Brin 1986, p. 129); la sera non si può saltare il bagno caldo, passando «la pietra pomice su gomiti e ginocchia e molta lima sulle unghie» (Brin 1986, p. 33), e i denti si lavano ogni volta che si mangia visto che «un ottavo dei nostri giornali è dedicato ormai alle favole delle fanciulle e dei giovanotti che non si sposano, non si amano, non si capiscono, perché soffrono di alitosi» (Brin 1986, p. 68). Le calze devono essere semplicissime e, comunque, «in nessun caso fermare con la saliva una maglia che si sta sfilando» (Brin 1986, p. 46). Superfluo ricordare che un guardaroba insufficiente può compromettere la tenuta sociale, ma basteranno pochi strategici capi per renderlo perfetto sia per gli uomini che per le donne. E se per i primi «meno fronzoli, meno errori sia un motto definitivo», per le seconde «i guanti di gomma, per sbrigare le faccende domestiche, non sono un capriccio: sono un dovere» (Brin 1986, p. 98).

Rimarremmo delusi, tuttavia, se ci aspettassimo dalla contessa il piglio della donna emancipata, novella 'suffragetta' in un'Italia che aveva da poco concesso il suffragio universale. Seguendo l'espedito di una radice ottocentesca, e in realtà contribuendo a forgiare l'immagine femminile della rassicurazione borghese, Clara predilige la donna che non esce dai margini di un'apparente e accettata subalternità. Apparente, sì, perché la subalternità della donna tratteggiata da Clara ha la consistenza di una veletta per cappelli ormai passati di moda, come la sua penna non avrebbe mancato di sottolineare. Nella privatissima dimensione del femminile che la contessa scolpi-



Fig. 1 Irene Brin nel suo studio alla galleria L'Obelisco. © Archivi GNAM

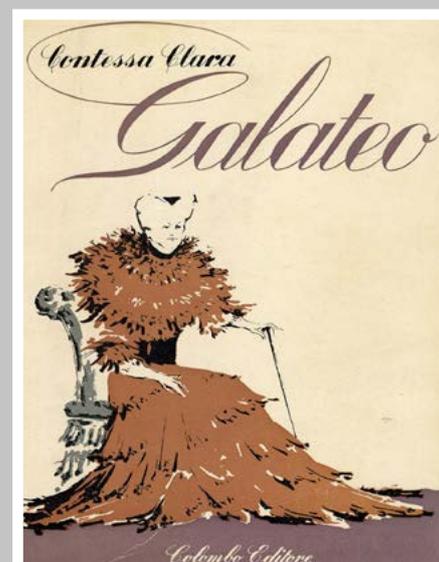


Fig. 2 Copertina de *Il Galateo*, edizione 1959. Copertina illustrata da Fabrizio Clerici. © Archivio Fabrizio Clerici.



Fig. 3 Franca Valeri nei panni della Signorina Snob. Fotogramma tratto dalla *Settimana Incom* del 10-01-1952. © Archivio Storico Luce.



sce, emerge infatti la caparbieta di un vivere fuori dal patriarcato versione neocapitalista, dove la tecnica, gli specialismi e le logiche della produttività rendono l'esistenza asfittica e, usando le parole di Bataille su cui crediamo Clara avrebbe concordato, «piatta e insostenibile» (Bataille 2015, p.42). Non è un caso se la voce 'Dandysme' ha le sembianze di un piccolo manifesto: «E adottato l'ortografia francese di questa parola anglosassone, per poter citare Baudelaire, e la sua formula di successo: "Dandysme: qu'est-ce que l'homme supérieur? Ce n'est pas le spécialiste. C'est l'homme de loisir et d'éducation générale"» (Brin 1986, p. 68). È lì, in quel 'loisir' che tutto può incrinare, che si cela la forza di una donna che certo non marcerà per le strade, ma nondimeno potrà incresparsi, con la carezza di un guanto di pizzo, la superficie di un patriarcato stanco.

E allora solo uno sguardo disattento potrebbe non cogliere piccoli sommovimenti in dettagli minuti come un rossetto per guance, che la 'faccia a cuore' avrà «il più alto possibile», quella oblunga avrà «al centro», quella ovale «sotto l'occhio» (Brin 1986, pp. 78-79). D'altra parte, le 'trasformazioni' sono «apprezzabili, ma solo se machiavelliche», e «una donna ha il diritto di cambiare pettinatura ogni mattina ed ogni sera, se crede, di presentarsi a colazione come una ragazzina ed al ballo come una vampira» (Brin 1986, p. 195). E perché non incrinare, con la leggerezza di una conversazione che ha il potere della guerriglia, le vecchie formule della vanagloria maschile? Cosa accadrebbe, per esempio, se di fronte alle trite seduzioni da treno, quella fiacca 'galanteria ferroviaria', le donne rispondessero con parole inattese? «Se la donna acconsentisse, che imbarazzo! Interrompere il viaggio? [...] E con che esperienza, se di solito è sempre mamma che in anticipo fissa le camere d'albergo, stabilisce i prezzi e salda i conti? [...] Chi volesse provocare un colpo apoplettico nei commendatori ed uno svenimento negli adolescenti, potrebbe divertirsi a rispondere: 'Grazie voglio una sigaretta, un giornale, una caramella e sono pronta a passare quindici giorni nel ridente paesello di Orte!» (Brin 1986, p. 91).

Toccherà quindi leggere con la lente della dissimulazione ciò che scrive per le 'emancipate', che «han fatto quello che, secondo me, secondo i pregiudizi, secondo la saggezza, non dovevano fare. Se ne trovano bene? Naturalmente no, anche se non sono abbastanza ragionevoli per ammettere che gli errori si scontano.» Ma l'empatia di qualche riga dopo affiora come un effetto perturbante: «Ebbene sì, potevano immaginare tutto. E potevano, si intende, anche immaginare in se stesse il vuoto, la paura, l'inquietudine, il complesso d'inferiorità perpetua, la gelosia, il rimpianto» (Brin 1986, pp. 75-76).

È il prezzo della liberazione, che vent'anni dopo le donne italiane cercheranno con ostinazione e coraggio, ma che certamente non avrebbe avuto luogo se prima qualcuna non avesse preparato la strada con la stessa cura con cui per molti anni aveva organizzato una festa, «facendo[si] aiutare da madri, sorelle e cugine» (Brin 1986, p. 149); se prima qualche Signorina Snob non avesse coltivato, pur con ironia e con leggerezza, le gioie dell'inutile, magari tingendosi le unghie di «un tiziano quarta maniera».

### Bibliografia

- I. BRIN, *Dizionario del successo dell'insuccesso e dei luoghi comuni*, Palermo, Sellerio, 1986.  
G. BATAILLE, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.  
CONTESSA CLARA, 'I consigli', in *La Settimana Incom Illustrata*, anno II n. 51, 24 dicembre 1949.  
C. FUSAINI, *Mille Mariù. Vite di Irene Brin*, Roma, Castelvecchi, 2012.



## *10.2. Una sintesi tra cultura, moda, arte e cinema: le attrici vestite dalle Sorelle Fontana*

di Sara Martin

L'atelier delle Sorelle Fontana è, a partire dagli anni Cinquanta, il luogo della messa in scena, del rituale della vestizione delle attrici e il luogo dove si tenta finalmente la sintesi di cultura, moda, arte e cinema. Le Sorelle Fontana scoprono, attraverso la cultura alta delle case principesche, il fascino dell'abito ottocentesco che riprende l'impianto di quelli del Rinascimento ed entrano dalla porta principale nell'industria cinematografica di Cinecittà diventando ambasciatrici di quell'italianità che vuole dire riscatto, nel dopoguerra, della dignità nazionale.

La storia delle Sorelle Fontana è piuttosto nota. Zoe, Micol e Giovanna nascono a Traversetolo, un paese nella provincia di Parma, e vengono avviate al mestiere dalla madre Amabile.

La maggiore, Zoe, dopo brevi soggiorni a Milano e a Parigi dove studia i modelli di Chanel, Molineaux, Worth, Lelony, Patou, Schiapparelli, decide di lasciare definitivamente il paese natale per Roma, dove inizia a lavorare nella sartoria Zecca, di dichiarata ispirazione francese. Dopo qualche anno, la raggiungono le sorelle: Micol inizia come apprendista nella sartoria Battilocchi, mentre Giovanna cuce abiti in casa e nel frattempo intesse relazioni importanti con i futuri committenti dell'alta borghesia e dell'aristocrazia romana. Comincia così la loro avventura.

Attivano fin da subito una strategia imprenditoriale vincente. Mettono in atto, infatti, un processo di identificazione della loro immagine con i modelli di cui si fanno promotrici, costruendo per il pubblico un quadro di riferimento che abbina il nome della sartoria a quello delle molte attrici nazionali e internazionali, di passaggio a Cinecittà.

Questa fortunata operazione pubblicitaria è anticipata, nel 1949, dal successo ottenuto con la realizzazione dell'abito da sposa di Linda Christian, in occasione del suo matrimonio con Tyron Power, di cui la stampa specializzata diffonde le immagini, contribuendo implicitamente a far conoscere la sartoria in un'epoca in cui i volti degli artefici della moda sono ancora per lo più anonimi in Italia, diversamente da quanto accade a Parigi [fig. 1].

L'abito di Linda, realizzato in raso e pizzo con uno strascico lungo diversi metri, diviene presto il vero e proprio biglietto da visita delle Fontana anche negli Stati Uniti. Le tre stiliste, grazie a quell'abito da favola, diventano promotrici di una moda italiana che di lì a poco occuperà la scena internazionale. La loro notorietà cresce rapidamente quindi, proprio grazie alla 'colonizzazione' hollywoodiana degli studi cinematografici di Roma. Lo stile Fontana è congeniale alle esigenze del cinema: i capi d'abbigliamento romantici, soprattutto quelli da sera, sono ricchi di ricami, di pizzi e di fiori; sono quanto di più adatto si possa pensare alle storie sentimentali che il cinema propone. E le attrici – soprattutto quelle americane, con un'attitudine più marcata delle nostrane al look romantico – adottano questo stile anche fuori dal set, coerenti (per scelta, ma soprattutto per necessità contrattuale) all'immagine che viene di loro proposta sul grande schermo. Presto, infatti, tra le clienti dell'atelier si annoverano i nomi delle stelle più luminose del firmamento hollywoodiano: Mirna Loy, Barbara Stanwich, Michelle Morgan, Audrey Hepburn (prima del suo storico sodalizio con Givenchy ovviamente) e, più di tutte, Ava Gardner. Per la

Gardner, oltre a diventare le stiliste di fiducia in privato, le Fontana realizzano i costumi di scena per molti film, tra cui *La contessa scalza* del 1954, *Il sole sorgerà ancora* del 1957 e *L'ultima spiaggia* del 1959. E creano inoltre per lei il noto 'pretino' (abito dalla linea talare, in lana e seta, svasato e profilato di bottoncini lungo fino a poco sotto il ginocchio e completato da un cappello 'saturno' in testa e un crocifisso sul petto), ripreso poi da Piero Gherardi per vestire Anita Ekberg nella *Dolce Vita* (1962) di Federico Fellini [fig. 2].

Le visite delle attrici nell'atelier fanno notizia. I giornali di tutto il mondo pubblicano le foto delle stiliste al lavoro sugli abiti che le spettatrici sognano e desiderano. E così, i capi vaporosi e sognanti delle Fontana acquisiscono una valenza quasi mitologica.

Tra il 1949 dunque (anno delle famose nozze Power-Christian) e il 1950 (anno santo, che elegge le Fontana come le sarte più importanti del Paese), le tre sorelle arrivate dalla provincia di Parma costruiscono un marchio che segnerà la storia della moda internazionale.

Ma è il 12 febbraio del 1951 la data che consacra definitivamente le stiliste come regine dell'italian style. In quell'anno a Firenze l'imprenditore Giovan Battista Giorgini fa sfilare nella sua villa, di fronte ai giornalisti e ai buyer statunitensi, modelle in abiti di alta moda romana, fiorentina e milanese. È il "First Italian High Fashion Show" e le Fontana sbaragliano la concorrenza. L'evento ha forte risonanza nella stampa di settore, grazie anche all'editor italiana di Harpers Bazar, Irene Brin, che pubblicizza all'estero l'evento e contribuisce a creare l'idea della nascita di una moda italiana finalmente disgiunta da Parigi.

Esattamente un anno dopo, nel febbraio del 1952, esce nelle sale italiane il film di Luciano Emmer, *Le ragazze di Piazza di Spagna*. La pellicola si concentra prevalentemente sulle vicende personali e sentimentali di tre giovani ragazze appartenenti alla classe proletaria dei sobborghi romani, che lavorano come sarte nell'atelier delle Sorelle Fontana. La sceneggiatura di Sergio Amidei non ha certo come obiettivo principale quello di valorizzare la nascente industria della moda. Tuttavia, la sartoria – che in tre anni era passata da 20 a 300 dipendenti – la nuova figura dell'indossatrice e il moltiplicarsi degli eventi dedicati alla moda, (i cosiddetti *defilé*), sono l'ambiente adatto in cui collocare le vicende, i sogni e le speranze delle giovani generazioni appena uscite dal conflitto bellico. Lucia Bosè, Cosetta Greco e Liliana Bonfatti sono le



Fig. 1 - Il matrimonio di Linda Christian, *Annabella*, n. 7, 13 febbraio 1949



Fig. 2 - Ava Gardner indossa il 'pretino'



Fig. 3 - Marisa viene scelta come mannequin nell'atelier Fontana, *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952)



protagoniste della pellicola; è alla Bosé, che interpreta la bella Marisa, a cui tocca la sorte migliore, quella di lasciare il banco della sartina e diventare un'indossatrice [fig. 3]. Il film è un esempio significativo del rapporto che si instaura tra il sistema moda e il divismo nazionale e internazionale nel secondo dopoguerra. La scelta di cast ne è la prova: il corpo, prima ancora del volto di Lucia Bosé, occupa grande spazio nei rotocalchi popolari femminili e in quelli specializzati.

Come già accennato, l'obiettivo della moda italiana in questo momento storico è quello di intercettare il mercato americano. E non solo le Fontana si fanno pubblicità attraverso le star ma portano negli Stati Uniti tre indossatrici della casa, con una doppia finalità: il lancio del film di Emmer e la pubblicità delle loro collezioni. Tra le tre indossatrici vestite con i colori della bandiera italiana, che presentano l'atelier e il film, c'è anche l'ancora sconosciuta al grande schermo Elsa Martinelli; è proprio grazie alle foto che appaiono sulle riviste di moda statunitensi che pochi anni dopo Kirk Douglas vorrà la Martinelli al suo fianco per il western *Il cacciatore di indiani*, e getterà le basi per la carriera internazionale dell'attrice.

*Le ragazze di piazza di spagna* ha anche il merito di mostrarci il modus operandi delle Sorelle Fontana nell'atelier. Vediamo infatti Zoe costruire l'abito da gran sera che Marisa indosserà durante un *defilé* in ogni passaggio. Dapprima il corpetto, poi la sottoveste e infine la gonna ampia. Si tratta di un lavoro di stratificazione di stoffe effettuato sul corpo, dove il progetto iniziale, quello disegnato sui bozzetti, assume esclusivamente il ruolo di suggestione, di spunto [figg. 4-5].

Il disegno di moda è spesso un disegno di progetto, ma in molti casi è un lavoro a posteriori dedicato all'illustrazione per le riviste di moda o per i rivenditori.

Il disegno di progetto è raramente conservato negli archivi perché il più delle volte è stato distrutto in fase di realizzazione. I bozzetti conservati negli archivi sono più frequentemente quelli realizzati per la pubblicazione. Sono elaborati da abili mani formatesi spesso nelle Accademie d'arte. Comunicano le informazioni essenziali sulla struttura dell'abito con un'attenzione particolare ai colori e alla linea. Questi disegni propongono una forma convenzionale, quella tipica, allungata, ricurva, assottigliata dei corpi, che siamo soliti chiamare figurini. I disegnatori sono dunque facilmente riconoscibili nel loro tratto e questo testimonia, se avessimo un dubbio al riguardo, che gli atelier come quello delle Fontana sono delle imprese e come tali si servono di progettisti esterni nella gran parte dei casi.

Ci è possibile dunque, in funzione di un'analisi dell'abito indossato da Lucia Bosé nel film di Emmer, identificare una serie di bozzetti, destinati alla pubblicazione, che richiamano da vicino quello effettivamente costruito sul corpo di Lucia Bosé. I bozzetti presi in esame sono conservati nell'archivio CSAC di Parma, donati dalle Sorelle Fontana. Due sono gli autori di questi disegni: Renato Balestra e Antonio Pascali. Renato Balestra stilizza la figura femminile che si allunga fino a diventare sottilissima, quasi un manichino incorporeo, privilegiando quasi esclusivamente la presenza dell'abito [figg. 6-7]. Usa due prospettive diverse: il busto della donna sembra quasi



Fig. 4 e 5 - Marisa sfilava con l'abito delle Sorelle Fontana, *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952)

ruotare, la testa è girata rispetto a chi guarda, l'abito invece, dal corpetto in giù è visto quasi frontalmente. Antonio Pascali (il disegnatore più produttivo all'interno dell'atelier) definisce invece il volto del figurino, la postura è fiera, esprime una forte personalità femminile [fig. 8].

La costruzione dell'abito d'alta moda ad opera delle Sorelle Fontana, come ci mostra il film di Emmer, attraverso diversi passaggi. La stoffa gessata sul tavolo, poi tagliata, è la parte iniziale, e il bozzetto è l'equivalente di uno schizzo, di un'idea progettuale posata sul tavolo della sarta. La trasformazione avviene dopo, per gradi e sul corpo esile e fiero della mannequin che assume un ruolo determinante nel percorso creativo dello stilista. Il disegno di moda rappresenta dunque, in una certa misura, la testimonianza, la conferma di questo processo di lavorazione dove i ricami sapienti, le fodere di garza, velluti e rasi intagliati, tulle e trine, nastri e intarsi, si alternano e si stratificano con misurata eleganza.

Un elemento in particolare, in conclusione, emerge dall'analisi del lavoro di questo atelier che fa del rapporto con le dive del cinema il suo elemento strategico: la predilezione per il modello\divo è strumentale a legare l'immaginario femminile a un universo, quello del cinema, molto più trasversale e vasto di qualsiasi altra convenzione sociale legata agli abiti, garanzia di una visione sublime e nel contempo familiare. Divo e vestito di moda sono un'accoppiata pragmaticamente più efficace del manichino o della modella, più adatti di questi a una sfilata. Nell'immaginario collettivo il divo gode di una seconda vita in immagine, omogenea, in ipotesi, allo statuto dell'abito tout court. L'abito, infatti, come ci dice Hans Belting nel suo *Antropologia delle immagini*, «nasconde un corpo con lo scopo ultimo di mostrare su di esso ciò che esso stesso non potrebbe mettere in mostra e farne così un'immagine».



Fig. 6 e 7 – Bozzetti di Renato Balestra (1951), Collezione CSAC – Parma

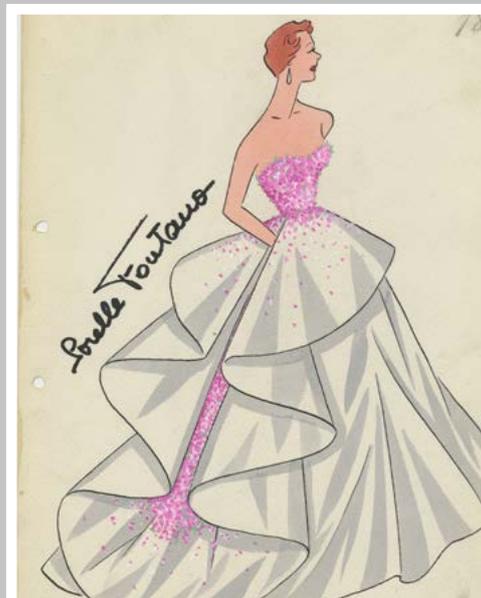


Fig. 8 – Bozzetto di Antonio Pascali (1951), Collezione CSAC – Parma

*Bibliografia*

H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013.

G. BIANCHINO, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Sorelle Fontana*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 1984, Parma 1984 (CSAC, Università di Parma, Quaderni 63).

G. BIANCHINO (a cura di), *Italian Fashion Designing. 1945-1980*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 1987, Parma 1987 (CSAC, Università di Parma, Quaderni 69).

G. BIANCHINO, A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Nove100 Arte, fotografia, architettura, moda, design*, catalogo della mostra, Palazzo del Governatore, Galleria S. Ludovico, Salone delle Scuderie, Parma 16 Gennaio-25 Aprile 2010, Milano, Skira, 2010.

I. DANELLI, 'Sorelle Fontana', in G. BIANCHINO, A.C. QUINTAVALLE (a cura di) *Il Rosso e il nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 1999-2000, Milano 1999, pp. 200-203.

*Annabella*, 7, 13 febbraio 1949.

*Annabella*, 37, 11 settembre 1949.

*Annabella*, 36, 5 febbraio 1948.

*Bellezza*, 10, ottobre 1950.



SMARGINATURE

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

11. Stelle nella rete.

Dive al tempo dei social



### 11.1. *Da I Cesaroni a Netflix: il percorso atipico di Alessandra Mastronardi* di Chiara Checcaglini, Lucia Tralli

«In fatto di ruoli è più facile che sia vittima degli stereotipi nel mio Paese, piuttosto che altrove. Per i registi italiani sono sempre “la ragazza dei Cesaroni”, la carina della porta accanto».

Alessandra Mastronardi

La carriera di attrice di Alessandra Mastronardi inizia da giovanissima con una serie di ruoli da comparsa in serie televisive quali *Amico Mio* e *Don Matteo*, prima di approdare al ruolo che ha segnato la sua intera carriera, quello di Eva Cudicini ne *I Cesaroni* (2006-2014, Canale 5) [fig. 1]. A partire dal 2006, quand'era appena diciannovenne, fino al 2009, Mastronardi interpreta la figlia adolescente del clan allargato dei Cesaroni, nato dall'unione tra il romano Giulio Cesaroni (Claudio Amendola) e la milanese Lucia Liguori (Elena Sofia Ricci). Trapiantata forzatamente da Milano a Roma, Eva si innamorerà del fratellastro Marco Cesaroni (Matteo Branciamore), e la loro travagliata storia d'amore sarà una delle linee narrative principali della serie per le prime tre stagioni. Dalla quarta, nel 2010, la sua presenza si limita a qualche episodio per stagione, fino all'abbandono definitivo nel 2012.

Dopo i primi anni di impegno pressoché totale con la serie, e alcuni ruoli da protagonista in film dimenticabili (*Prova a volare* di Lorenzo Cicconi Massi, 2007, *Non smettere di sognare*, di Roberto Burchielli, 2009), già dal 2008 Mastronardi inizia a cercare personaggi che la smarchino dall'assoluta identificazione con Eva. Il primo ruolo di rilievo in questo senso è quello di Roberta Vannucci [fig. 2], la giovanissima fidanzata di Freddo (Vinicio Marchioni) nell'acclamata versione televisiva di *Romanzo Criminale* (2008-2010, Sky Cinema 1). Pur interpretando nuovamente la parte della 'brava ragazza', con *Romanzo Criminale* Mastronardi si fa conoscere da un altro target, e il ruolo di Roberta le permette di legare il suo nome a una delle produzioni più innovative del panorama televisivo italiano di quegli anni. Nel 2011 è poi Micol Fontana nella miniserie di Raiuno *Atelier Fontana - Le sorelle della moda*, dedicata alla vita delle tre celebri sorelle parmigiane: una fiction biografica tradizionale in cui Mastronardi impersona in modo credibile (accento emiliano a parte) la più longeva delle sorelle Fontana, dall'adolescenza all'età adulta [fig. 3].

Il 2012 si rivela un anno decisivo per Mastronardi: la partecipazione alla miniserie *Titanic - Nascita di una leggenda* (coproduzione internazionale trasmessa da Raiuno) e al film *To Rome with Love* di Woody Allen segna l'inizio della svolta internazionale della sua carriera, contemporaneamente in televisione e al cinema. Negli anni successivi è impegnata in produzioni di vario tipo, sia italiane che straniere: in Italia partecipa ad alcune commedie cinematografiche (*L'ultima ruota del carro* di Giovanni Veronesi, 2013; *Ogni maledetto Natale* di Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre, Luca Vendruscolo, 2014) e alle fiction di Raiuno *L'allieva* (2016), dove interpreta Alice Allevi, protagonista della serie di romanzi di Alessia Gazzola, e *C'era una volta Studio Uno* (2017). Nel 2014 è anche Giulietta nella coproduzione internazionale in lingua inglese *Romeo e Giulietta* (Canale 5),

libero adattamento della tragedia shakespeariana ambientato curiosamente nei boschi del Trentino.

L'esperienza sul set di Woody Allen la sprona ad inserirsi nel mercato americano, trasferendosi a Los Angeles ed entrando tra i clienti della celebre agenzia CAA (Creative Artists Agency):

Al colloquio in CAA, volevano più che altro capire se parlo bene l'inglese, ma era solo il primo esame. Qui funziona che – prima di prenderti in agenzia – ti organizzano incontri coi casting director e i boss delle produzioni più importanti e vieni arruolata solo se i riscontri sono positivi. Esami a raffica, quindi. Incontravo grandi nomi di Warner Bros o Sony e mi stupivo: in Italia i produttori non ti ricevono, se non sei nessuno, invece qui hanno molto rispetto degli attori (Morvillo 2013).

Il primo lavoro che segna l'intenzione di orientarsi verso produzioni autenticamente internazionali, ovvero in cui non è coinvolta nessuna società italiana, è *Life* di Anton Corbijn (2015). Il film racconta dell'amicizia tra James Dean (Dane DeHaan) e il fotografo di *Life Magazine* Dennis Stock (Robert Pattinson) e vede Mastronardi nel ruolo di Pier Angeli [fig. 4], una delle prime attrici italiane a lavorare stabilmente per uno studio hollywoodiano negli anni Cinquanta, che nell'estate del 1954 ebbe una relazione con il divo. *Life*, presentato al Festival di Berlino, la porta sui *red carpet* internazionali e la inserisce nel contesto del cinema indipendente statunitense.

La consacrazione come *celebrity* internazionale arriva però con la partecipazione alla seconda stagione della serie TV cult *Master of None* (2015- ), scritta, diretta e interpretata dal comico americano Aziz Ansari e distribuita da Netflix. La stagione in parte è ambientata a Modena, e racconta l'incontro del protagonista Dev con la cultura e la tradizione culinaria italiane. Mastronardi interpreta Francesca, una giovane 'sfogliana' modenese che lavora con la nonna e incarna molte caratteristiche dell'italianità secondo il punto di vista di Dev/Ansari (alla serie partecipa anche Riccardo Scamarcio nel ruolo, secondario, del fidanzato di Francesca) [fig. 5].

Il successo della stagione e l'importanza della serie, insieme alla presenza sempre più ricorrente di Mastronardi nel mondo della moda, la decretano come 'il volto nuovo da seguire' su magazine internazionali quali *Vulture*, *Elle* e *Vanity Fair*. Oltre alla partecipazione ad uno spot Nespresso con George Clooney, all'attività di testimonial per celebri brand come Trussardi, Audi e Alberta Ferretti, il suo avvicinamento al mondo del fashion si intensifica



Fig. 1 Eva Cudicini, l'adolescente acqua e sapone, ne *I Cesaroni*



Fig. 2 Roberta Vannucci, la fidanzata del Freddo, in *Romanzo Criminale - La serie*



Fig. 3 Micol Fontana adulta in *Atelier Fontana - Le sorelle della moda*



Fig. 4 Pier Angeli in *Life* di Anton Cobijn

progressivamente. Spesso è protagonista di *photoshoot* su magazine nazionali e internazionali, la si vede di frequente nelle prime file delle sfilate più importanti, e dall'aprile 2017 è Ambassador Chanel, titolo prestigioso che finora non era mai stato ricoperto da una personalità italiana [fig. 6].

A oggi la carriera di Mastronardi evidenzia una ben precisa strategia di internazionalizzazione della sua figura pubblica e professionale, che la distingue dai percorsi di altre attrici e attori italiani della stessa generazione. Non si tratta di partecipazioni saltuarie in produzioni e coproduzioni *mainstream*, ma di un'impostazione specifica delle modalità di lavoro ed esposizione mediatica, che rispecchia l'intenzione di mantenere la posizione di tendenza guadagnata sulla scena internazionale, in uno spettro d'azione che va dalle produzioni indipendenti all'alta moda. Per alimentare tale visibilità si è rivelato particolarmente efficace un uso consapevole del suo profilo Instagram [fig. 7], che presenta un sapiente mix di foto personali e professionali, backstage e clip video, tutti corredati da citazioni e commenti perlopiù in inglese [fig. 8].

Il percorso dell'attrice è inoltre contraddistinto da ripetuti e progressivi smarcamenti dai ruoli ad alto tasso di tipizzazione, che continuano a caratterizzare la sua carriera: all'inizio, l'esigenza principale era quella di allontanarsi dall'ingombrante ombra di Eva e dall'immagine dell'adolescente acqua e sapone (questa urgenza traspare dalle numerose interviste che per anni si concentrano da un lato sulla necessità di 'far dimenticare Eva al pubblico' - si veda ad esempio D'Addio, 2015), dall'altro su presunte 'svolte sexy' (vedi Cangioni 2010, un'intervista accompagnata da un servizio fotografico in lingerie a tema *pole dance*) e trasgressive (*Donna Moderna*, 2012). Successivamente, Mastronardi sembra comunque incastrata in ruoli di giovane adulta giudiziosa della porta accanto, spesso fidanzata o *love interest* del protagonista maschile; in questi casi, però, nonostante l'uniformità dei personaggi che le vengono affidati, la diversificazione dei prodotti in termini di genere, budget, destinazione e target getta le basi per una netta evoluzione della sua carriera. Roberta di *Romanzo Criminale* e Francesca di *Master of None*, pur restando ruoli di fidanzate, risultano svolte ugualmente determinanti anche se differenti, perché l'allontanano dal contesto generalista, determinando il suo ingresso in produzioni di culto, la prima nello scenario italiano e la seconda in quello internazionale.

Dal momento in cui decide di mettersi in gioco in ambito internazionale, principalmente americano, si aggiunge una nuova tipizzazione: quella dell'italiana. Come lei stessa commenta in alcune interviste, la sua nazionalità sembra destinarla a interpretare esclusivamente ruoli di italiana, o comunque di straniera, al di là dell'indubbia padronanza della lingua inglese:



Fig. 5 Con Riccardo Scamarcio e Aziz Ansari in una scena di *Master of None*

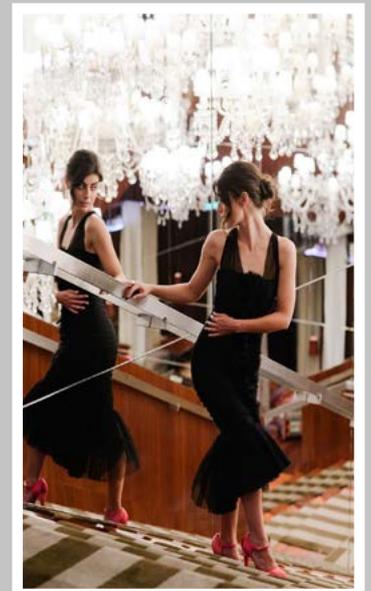


Fig. 6 Dal servizio fotografico Chanel per Elle Magazine



Fig. 7 Il profilo Instagram

Le produzioni americane hanno un'idea dell'Europa un po' vaga. Mi sono presentata a un provino per un personaggio di "ragazza polacca". Ho avvisato: sono italiana, non ho l'accento polacco. Mi hanno risposto: sono due Paesi europei, no? Allora va bene lo stesso (Nucini, 2017).

Tuttavia anche questa occorrenza non risulta finora eccessivamente limitante, grazie alla scelta di ruoli diversificati e non troppo stereotipati, dall'immigrata *working class* nell'Irlanda del primo Novecento di *Titanic*, alla diva dimenticata Pier Angeli di *Life*, alla pastaia appassionata di twist di *Master of None*. In particolare la concezione di Ansari del nostro Paese, non priva di stereotipi ma con elementi meno inflazionati rispetto alla tradizionale rappresentazione dell'italianità all'estero (la ricchezza cinematografica, specie il Neorealismo, quella musicale da Edoardo Vianello, a Mina, a Sergio Endrigo, e quella culinaria) si riverbera nella personalità del personaggio di Francesca, che Mastronardi ha contribuito a scrivere. È proprio quest'ultima interpretazione, unitamente al suo coinvolgimento nel mondo della moda, a lanciarla definitivamente come icona di stile, italiana più che 'all'italiana'.

### Bibliografia

ANONIMO, 'Alessandra Mastronardi: «Ho tradito, fumato una canna, fatto l'amore a una festa. E se i critici ce l'hanno con me, pazienza»', *Donna Moderna*, 2012, <<http://www.donnamoderna.com/news/cultura-e-spettacolo/alessandra-mastronardi>>

A. CANGIOLI, 'Addio Garbatella. Mollo *I Cesaroni* e vado a NY', *GQ*, novembre 2010, pp. 148-154.

A. D'ADDIO, 'Alessandra Mastronardi: «Riuscirò a farvi dimenticare Eva»', *Io Donna*, 13 marzo 2015, <<http://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2015/alessandra-mastronardi-intervista-12-50303329372.shtml>>

C. MORVILLO, 'Alessandra Mastronardi a Hollywood: «Mi manda Alec Baldwin»', *Io Donna*, 25 luglio 2013, <<http://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2013/alessandra-mastronardi-intervista-401561518245.shtml>>

S. NUCINI, 'Alessandra Mastronardi, italian princess', *Vanity Fair*, 16 maggio 2017, <<https://www.vanityfair.it/people/italia/2017/05/16/alessandra-mastronardi-master-of-none-netflix-fidanzato-copertina-vanity-fair>>

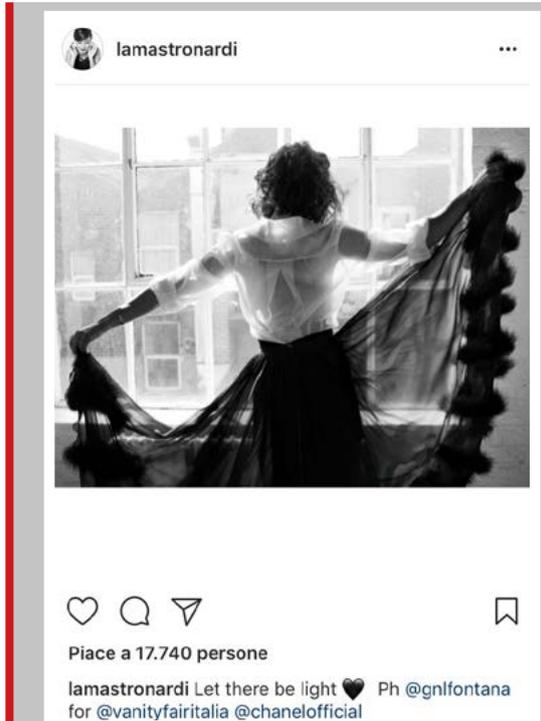


Fig. 8 Una foto Chanel per *Vanity Fair* sul profilo Instagram



## 11.2. *Violetta Rocks. 'Personaggia' del Web che fa tutto da sé*

di Alessandra Porcu

È difficile descrivere il ruolo di Violetta utilizzando una sola parola. Le figure come la sua sono identificate attraverso il neologismo 'YouTuber', definizione che è però percepita con un'accezione negativa, sia dai creativi che dal senso comune (Andò, Marinelli 2016, p. 74). È comprensibile che 'YouTuber' sia un termine insoddisfacente, poiché indica essere in funzione esclusiva di una piattaforma dall'identità ambigua e fluttuante, in costante cambiamento, non ben definibile se non come contenitore di contenuti che segue le pure e dure strategie di mercato, senza dare una precisa immagine di sé, né in termini di valori né in termini di estetica. Se all'interno della piattaforma si escludono i contenuti costruiti *ad hoc* e quelli delle celebrità affermate tramite altri media (caso che meriterebbe considerazioni a parte), si avverte, infatti, una generale volontà di affermare la propria professionalità altrove. La piattaforma è vista come un punto di appoggio, un luogo dove crescere e non un punto di arrivo. YouTube nasce come *community* per la condivisione di video amatoriali, ma i suoi contenuti, sempre più collegati alle logiche del profitto, ben presto hanno virato al professionismo, così che il profilo attuale della piattaforma vede un sovrapporsi tra *User Generated Content* (UGC) e *Professional Generated Content* (PGC) (Burgess 2012, p. 53). La naturale spontaneità degli UGC di qualsiasi piattaforma, unitariamente alla grande utenza e al rapporto di fiducia instaurato tra i creatori di contenuti e il proprio pubblico, hanno inevitabilmente attirato l'attenzione di aziende di ogni tipo, che hanno individuato la potenzialità commerciale dei video. Così anche YouTube si è arricchito sempre più di *ads*, *brandend contents*, *product placement*, *influencers* e link sponsorizzati, trasformandosi apparentemente in un immane *Carosello*. Così come quest'ultimo aveva lo scopo di «annacquare la brutalità del messaggio commerciale» (Boariu 2012, p. 124), si può dire che in YouTube le aziende abbiano trovato un modo per rendere più 'digeribili' i messaggi pubblicitari, se non addirittura per farli passare sotto mentite spoglie. La situazione è comunque complessa: così come nella vita quotidiana è quasi impossibile non citare dei marchi, anche sul Web si fa spesso pubblicità involontariamente, e questo le aziende lo fanno bene. In tal senso, anche possedere un determinato oggetto o condividere certe attività significa pubblicizzare e alimentare l'immaginario legato ad un brand (Andò, Marinelli 2016, p. 135), il che rende quasi impossibile, se non è segnalato, distinguere un contenuto sponsorizzato da uno che non lo è. Non si può ignorare il grande numero di brand citati sul Web, ma allo stesso tempo non è chiaro il modo in cui un brand abbia a che fare con i contenuti, se si tratti di un'effettiva sponsorizzazione o di una citazione, e questa ambiguità rende difficili le definizioni. A differenza di altre produzioni audiovisive professionali, la maggior parte dei contenuti di YouTube è a carico di singoli o di piccoli gruppi, che si occupano in prima persona di tutti gli aspetti della produzione, del rapporto con il pubblico e con le aziende, e della presentazione della propria immagine (Andò, Marinelli 2016, p. 17). Proprio grazie alle sponsorizzazioni i *creators* possono ottenere dei guadagni che, soprattutto inizialmente, tendono ad investire per migliorare i contenuti a livello tecnico. In alcuni casi si rivolgono a delle agenzie che, in modo più o meno invasivo, fanno da tramite con gli sponsor, suggerendo strategie comunicative.

Questa rapida panoramica sul mondo di YouTube può darci un'idea più chiara dell'attività di Violetta, la quale come altri suoi colleghi si rispecchia più facilmente nel ruolo di *videomaker* che in quello di YouTuber, occupandosi di ideazione, regia e montaggio dei video in cui interpreta personaggi e 'scenette' (Andò, Marinelli 2016, p. 76) e con i quali ottiene parte dei

propri guadagni tramite gli sponsor. Il suo approccio con le sponsorizzazioni è molto equilibrato, e non sembra influenzare il rapporto con il pubblico. I contenuti e la qualità dei video di Violetta hanno avuto un'evoluzione nel corso tempo, e hanno alternato temi quali trucco, cucina, abbigliamento, cinema, spettacolo [fig. 1], esperienze lavorative e di vita quotidiana. A prescindere dall'argomento, una costante dei suoi video sono i riferimenti cinefili. La sua passione per il grande schermo è talmente radicata da farle progettare di dedicare il proprio sito esclusivamente a questo. Lo stile usato da Violetta è quello del *videoblog* ritmato dal montaggio e dalle 'scenette', reso professionale da una scaletta ben strutturata e dalla sua dizione, frutto di una buona preparazione attoriale. I *videoblog* di Violetta possono essere inoltre considerati una parodia del genere, non goliardica e strafottente, ma piuttosto buffa, spiritosa e ironica. Diversamente da molti *videomaker* che imparano da autodidatti direttamente sul campo (Andò, Marinelli 2016, p. 12), Violetta ha alle spalle una scuola di montaggio, doppiaggio, recitazione e linguaggio cinematografico, e lavora 'fuori da YouTube' come montatrice.

I suoi primi video sono *tutorial* di trucco e si ispirano al mondo dello spettacolo. Inizialmente non è presente alcun commento, che sarà poi inserito con i primi *video-haul*. Seguono video dedicati ai prodotti preferiti, *videoblog*, *video-tag*; la Violetta degli inizi ha le stesse caratteristiche di quella attuale: buffa e dolce, gioca a ironizzare sulla propria goffaggine e sulle proprie disavventure, con un modo di parlare caratterizzato dall'accento romano, smorzato dalla dizione, e una terminologia popolare fitta di espressioni dialettali. I primi video, seppure improvvisati e impacciati (forse Violetta era ancora intimorita dalla telecamera), presentano già una struttura narrativa accompagnata da un'impostazione 'teatrale'. Con il tempo sono strutturati sempre meglio, i *tutorial* sul trucco vengono abbandonati, aumenta la qualità dell'immagine e Violetta raggiunge una buona confidenza con la videocamera. Si affermano anche alcune 'personagge'. La più presente è Violangela [fig. 2], l'*alter ego* muto e caricaturale di Violetta. Violangela è la sgraziata modella dei *video-haul* che Violetta, in qualità di 'voce narrante', punzecchia e rimprovera all'interno delle scenette comiche. L'ultima 'personaggia' interpretata da Violetta è Tania [fig. 3], protagonista della serie di video *TANIA riassume GoT*. Tania è una ragazza 'romantica' e 'coatta', che, con i suoi modi 'pittoreschi' riassume ogni puntata di *Games of Thrones*, serie televisiva della quale Violetta è grande appassionata. Nei video di Violetta, scenet-  
 difficilmente si discostano dall'ambito domestico. Il set-studio di Violetta si è evoluto dalla camera-salotto dell'appartamento familiare all'indipendenza del suo piccolo bilocale. Se in camerette, salotti e cucine i *video-blogger* raccontano pensieri ed esperienze personali, trasmettendo una grande intimità, nel caso di Violetta l'ambientazione si limita a darci un senso di familiarità. Ben poco sappiamo della vita privata di Violetta, che su questo argomento mantiene una certa distanza col proprio pubblico, dando solo informazioni generiche, ma conservando toni di simpatica cortesia. I suoi



Fig. 1 Metamorfosi di una web star: Violetta



Fig. 2 Metamorfosi di una web star: Violetta



Fig. 3 Metamorfosi di una web star: Tania



punti di vista riguardano esperienze comuni ad alcune categorie di persone (le donne, gli appassionati di cinema, etc.) e non esperienze esclusive, elitarie. Pertanto si presenta come 'una di noi', contrapponendosi all'alternativa divistica della Web Star, personaggio partito 'dal basso' ma ora appartenente ad un firmamento irraggiungibile. Diversamente, attraverso il linguaggio, le *locations* e gli argomenti trattati, Violetta continua a porsi allo stesso livello del pubblico, senza alcun atteggiamento divistico, nonostante sia circondata da un suo piccolo seguito. Da questo presentarsi con umiltà, possiamo intuitivamente descrivere il rapporto con il pubblico, che si confronta con Violetta percependola come una sorta di compagna di avventure, concreta e terrena. Un rapporto comprensibilmente diverso da quello che si può instaurare nei confronti delle Web Star, molte delle quali legate alla proiezione nell'immaginario dei propri fan di uno stile di vita desiderabile. Le Web Star sono dei veri e propri divi che, anche se percepiti più vicini rispetto alle *celebrities* dei media più consolidati, diversamente da quest'ultime non sovrappongono la propria personalità a quella del personaggio, ma creano un cortocircuito divistico in cui l'aspetto finzionale è indistinguibile dalla vita. Se la Web Star incarna il lieto fine della fiaba, Violetta è la protagonista di una favola in corso e in costante evoluzione.

#### *Bibliografia*

- R. ANDÒ, R. MARINELLI, *YouTube Content Creators. Volti, formati ed esperienze produttive nel nuovo ecosistema mediale*, EGEA, 2016.
- H. BLUMENSTEIN, C. O'NEIL-HART, 'Why YouTube Stars Are More Influential Than Traditional Celebrities', <<https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/youtube-stars-influence/>>, [accessed 04 settembre 2017].
- A. BOARIU, 'Advertising language - the revolution of Carousel', *Analele Universitatii Crestine Dimitrie Cantemir*, 1, 2012, pp. 123-129.
- J. E. BURGESS, *YouTube and the formalisation of amateur media*, in D. Hunter, R. Lobato, M. Richardson, e J. Thomas, Julian (a cura di), *Amateur Media : Social, Cultural and Legal Perspectives*, London/New York, Routledge, 2012, pp. 53-58.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- N. SETTI, 'Personaggia, personagge', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, pp. 204-213.
- M. V. TESSITORE, 'L'invenzione della personaggia', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, pp. 214-219.



### 11.3. *Sembrano morte... ma sono solo svenute. Le attrici del cinema italiano contemporaneo e l'igeneration*

di Mariagrazia Fanchi

Una moltitudine di stelle abita il cielo delle generazioni digitali. Dai cantanti alle fashion blogger, passando attraverso gli imperituri protagonisti del *prime time* televisivo. Le attrici no. E, soprattutto, non le attrici del cinema italiano contemporaneo.

Lì per lì questo fatto sembrerebbe facilmente spiegabile. I giovani sono anti-cinematografici, sostiene la vulgata: frequentano sempre meno le sale, si nutrono di talent show e di social media, sono consumatori volubili e poco inclini ad abbandonare i territori del *mainstream*.

Le cose non stanno però così. Non in Italia almeno. I giovani italiani sono infatti fortissimi consumatori di film. Nel Rapporto dell'Osservatorio Giovani sui consumi culturali dei *millennials* si legge che, nel 2016, il 69% dei 20-34enni ha guardato almeno due film alla settimana, e che il 12,6% ne ha visto persino uno al giorno. Sono dati da capogiro, che già da soli basterebbero a sgretolare il luogo comune che considera il cinema un medium *d'antan*, capace al più di sollecitare la nostalgia dei non nativi digitali, come ricorda Chuck Tryon.

Ma non basta. Se anche nella mai conciliata *querelle* fra puristi e innovatori fossimo fra coloro che considerano il cinema solo come ciò-che-si-vede-al-cinema, saremmo comunque costretti a mettere in discussione la tesi che vuole giovani e cinema separati ben oltre i famosi sei gradi. I dati sul consumo di cinema in sala attestano infatti non solo una tenuta, ma persino una crescita della presenza dei giovani. Le fasce d'età che più contribuiscono a infoltire le fila del pubblico di cinema sono gli 11-24enni, coloro che, con una minima sbavatura, possiamo definire l'iGeneration italiana, prima autentica generazione nativo digitale. Se consideriamo poi le serie storiche ci accorgiamo che la diffusione delle tecnologie digitali (e il conseguente avanzamento del processo di dislocazione-rilocazione per dirla con Casetti del cinema fuori dalla sala) è in un rapporto di proporzionalità diretta con il numero di biglietti venduti. Detto diversamente: più cresce il consumo di film all'interno delle mura domestiche (come mostrano per esempio i dati di Univideo), più cresce il consumo in sala. Soprattutto da parte dei più giovani.

Mettiamo allora da parte i luoghi comuni e proviamo a confrontarci con il dato empirico.

Il primo tentativo non è incoraggiante. Forti delle ricerche che descrivono lo spostamento dell'iGeneration da Facebook a Instagram facciamo un primo affondo nella più popolare piattaforma di foto-sharing. Con Iconosquare, che è un misuratore delle performance dei contenuti in Instagram, individuamo i top influencer italiani, ovvero i profili che in Italia hanno il maggior numero di follower, il tasso più alto di *engagement rate* (ovvero like e commenti/numero di follower) e l'attività editoriale più intensa: anche scorrendo tutto l'elenco (fino alla posizione 145) non troviamo nessun attore, né italiano, né straniero. Raffiniamo allora la ricerca: filtriamo prima per *entertainment*, poi per *lifestyle*. Niente. È già significativo che Iconosquare non preveda una categoria cinema (neppure una categoria televisione) nei suoi criteri di analisi, come se la celebrità in epoca digitale si costruisse altrove, attingendo ad altri immaginari e poggiando su logiche diverse da quelle del divismo cinematografico classico.

Non ci arrendiamo e proviamo a operare in modo diverso.

Gli economisti, ricavi alla mano, sostengono che la popolarità di un film, le sue fortune nelle molte piattaforme di sfruttamento si decidono ancora in sala. Ripartiamo allora dalla sala e dalle performance del cinema italiano e proviamo a verificare se almeno le interpreti dei blockbuster nazionali sono ancora in grado di illuminare le vite dei giovani, di accendere le loro fantasie e forse persino di guidare le loro scelte come in passato.

Visto che l'aspettativa di vita delle celebrità si è significativamente accorciata e che gli attori cinematografici non sfuggono al destino delle «celetoid» (espressione con cui Chris Rojek all'inizio del nuovo millennio descriveva l'accelerazione della parabola ascendente e discendente delle star) abbiamo preso in esame i film italiani campioni di incasso più recenti: dal 2014 ad oggi. Per ogni stagione abbiamo selezionato i cinque film che hanno richiamato in sala il più alto numero di spettatori e poi abbiamo campionato le interpreti che svolgono un ruolo di protagonista o co-protagonista, escludendo i film corali (come *Colpi di fortuna*, di Neri Parenti - 2014; *Tutta colpa di Freud* e *Perfetti sconosciuti*, di Paolo Genovese - 2015 e 2016, e *Smetto quando voglio 2*, di Sidney Sibilia - 2016).

Criteri ampi, quindi, da cui ci attendevamo una rosa numericamente consistente di interpreti. Ma, si sa, il cinema italiano non è un paese per donne (forse neanche il cinema hollywoodiano) e quindi ecco il campione che abbiamo ritagliato. Tre interpreti: Paola Cortellesi, Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti.

Su questa minuscola rosa di attrici, che dovrebbero essere le più popolari, o comunque aver goduto della più energica spinta del successo in sala, abbiamo effettuato una piccola ricerca, censendo la loro presenza nel web. Riporto solo una parte dei dati raccolti, che fanno da viatico ad alcune riflessioni di carattere generale.

Un primo ordine di considerazioni ci viene suggerito dall'esito della query lanciata con google trends. I grafici [figg. 1-3] mostrano la frequenza con cui i nomi delle tre attrici sono stati cercati in rete nell'ultimo anno (dall'ottobre 2016 alla fine di settembre 2017) usando il motore omonimo. Per quanto lo strumento non sia calibrato sull'iGeneration (Google è un supporto fondamentale per i millennials, ma non altrettanto per la coorte che segue) l'osservazione delle curve della 'popolarità' in Google ci consente una prima riflessione: lo statuto di star è un tratto volatile, incerto, sottoposto a continue compressioni e dilatazioni, come evidenzia il tracciato irregolare delle linee, tutto picchi e flessioni.

L'indice di popolarità delle attrici che abitano l'Olimpo nostrano è poi basso: il numero di query è ampiamente al di sotto della media. La scarsa popolarità di cui godono le attrici italiane trova conferma anche dall'osservazione delle principali piattaforme social. Al momento della rilevazione, la fanpage di Paola Cortellesi contava 23.700 follower; quella di Micaela Ramazzotti neanche 16.000 e Valeria Bruni Tedeschi era seguita da 1318 follower.

Su YouTube le cose non vanno meglio. Paola Cortellesi raggiunge a malapena le 700.000 visualizzazioni duettando con Giorgia dieci anni fa; Bruni Tedeschi sta sotto

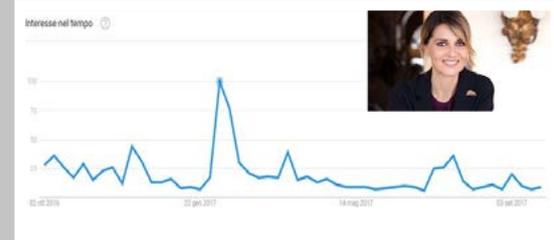


Fig. 1 Le curve della popolarità di Paola Cortellesi su Google (ottobre 2016-settembre 2017)

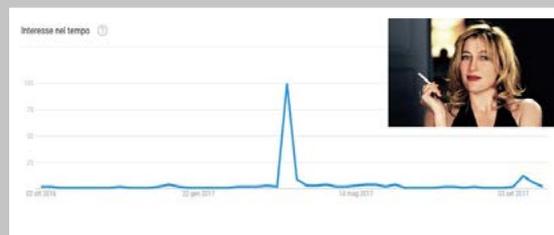


Fig. 2 Le curve della popolarità di Valeria Bruni Tedeschi su Google (ottobre 2016-settembre 2017)

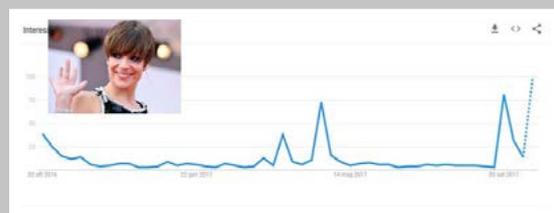


Fig. 3 Le curve della popolarità di Micaela Ramazzotti su Google (ottobre 2016-settembre 2017)



la soglia delle 60.000 visualizzazioni (il meglio l'ha fatto con il surreale discorso in occasione della consegna dei David di Donatello 2017). Solo Micaela Ramazzotti ha superato il milione di visualizzazioni con la sequenza di nudo in *Tutta la vita davanti* (Virzì, 2008).

Una più minuziosa lettura delle cuspidi delle linee di popolarità in Google ci suggerisce una seconda riflessione. I picchi di popolarità corrispondono sostanzialmente, e per tutte e tre le attrici, ai passaggi televisivi: la prima televisiva dei film o la comparsa in programmi, in qualità di ospiti o di conduttrici. 'Lo status of media', per dirla con Milner, ovvero il gradiente di intermedialità, da sempre spia del successo e infallibile indicatore della condizione divistica (appartiene alla rosa dei privilegi che Kurzaman chiama relazionali), diventa in epoca di convergenza una *conditio sine qua non* della celebrità.

La spinta impressa dall'intermedialità è confermata anche dai dati relativi alle tipologie di contenuti che ottengono maggiore visibilità e sollecitano partecipazione. Se prendiamo il caso di Facebook e delle fanpage delle attrici, i contenuti più performativi sono quelli che attivano un racconto crossmediale: l'attrice che presenta il film in tv o, come già si scriveva, il passaggio televisivo del film; duetti o dialoghi con altri personaggi del mondo dello spettacolo o ancora riferimenti a performance o prodotti culturali di altri artisti.

L'analisi dei post apre anche a un'altra riflessione. Se prendiamo i contenuti che hanno sollecitato un minore seguito (in termini di visualizzazioni e di *engagement*) scopriamo che alcune tipologie di discorso, fondamentali nel processo classico di costruzione del divo (la moda anzitutto), sono poco rilevanti nelle logiche 'divistiche' contemporanee, almeno con riferimento al contesto nazionale. Così le immagini di Paola Cortellesi vestita da Alberta Ferretti ottengono poche decine di like e le foto di Bruni Tedeschi sui vari red carpet ancora meno. Fa eccezione nuovamente Micaela Ramazzotti, ma qui a scatenare l'entusiasmo sono i centimetri di pelle che le varie *mise* scoprono. Anche avendo ben presente i limiti dei casi considerati, questo dato è indicativo di un cambiamento delle strategie di costruzione della popolarità degli attori cinematografici, che ridimensiona l'area di influenza del divo e trasforma il suo valore sociale e culturale.

Solo una brevissima incursione in Instagram. Se cerchiamo Valeria Bruni Tedeschi troviamo tre post. Ma uno dei tre ha un numero altissimo (proporzionalmente) di like: 1889 (lo troviamo anche nei top performer del profilo di Micaela Ramazzotti). È la locandina di *La Pazza Gioia*. Se la clicchiamo scopriamo che il post è, in effetti, di Stefano Accorsi, che di follower ne conta 190.000 e le cui foto raccolgono, mediamente, oltre 10.000 like.

Morte, dunque, o solo svenute?

Le attrici del cinema italiano non sono scomparse dai cieli delle nuove generazioni. Ma hanno continuato ad emettere la stessa luce, mentre la volta celeste si riempiva di astri (o di meteore) abbaglianti e versicolori.

Non morte, ma certamente bisognose di sali: di una maggiore dimestichezza con i linguaggi delle generazioni più giovani, di una migliore conoscenza della morfologia dei nuovi paesaggi mediali, che richiedono altri strumenti, una diversa sensibilità per essere attraversati. E che non possono essere aggirati, evitati.

A dover essere riscossi non sono però solo le attrici o i loro agenti, ma anche il cinema italiano, che riesce a richiamare in sala meno del 30% del pubblico (nel 2015 21,35% del totale di presenze, nel 2016 il 28,71%; nel 2014 il 27,76; nel 2013 il 31,16%), che fatica a svecchiare i propri generi; che non cambia il proprio parco registi; che punta ancora e prioritariamente su registi uomini; e che soprattutto, e in modo sempre più marcato negli ultimi anni, ha costruito ecosistemi narrativi inadatti ad ospitare attrici, anche nel ruolo di coprotagoniste. Se osserviamo il cast dei film di successo in Italia lo sbilanciamento è evidente.



Solo svenute, allora, o congelate in un passato dominato da logiche produttive (prima ancora che distributive) che non sono riuscite a fare i conti con il cambiamento. Un po' come era stato (anche se il paragone è un filo generoso) per le dive del muto con l'avvento del sonoro; per le interpreti degli anni Cinquanta con l'ingresso della televisione.

Solo svenute, allora, ma bisognose di cure immediate, prima che il dolce oblio sopraggiunga.