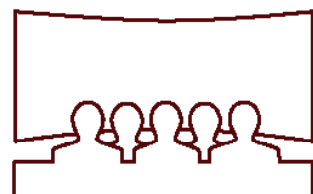


AGING, SESSUALITÀ E CINEMA NELLA CULTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA

A CURA DI
ELISA MANDELLI E VALENTINA RE



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V
NUMERO 10
luglio
dicembre 2021



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

**AGING, SESSUALITÀ E CINEMA
NELLA CULTURA ITALIANA
DEL SECONDO DOPOGUERRA**

A CURA DI
ELISA MANDELLI E VALENTINA RE

ANNATA V
NUMERO 10
luglio-dicembre 2021
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano), caporedattore
Luca Barra (Università di Bologna)
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno)
Angelo Pietro Desole (Università degli Studi e-Campus)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Milano)
Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma)
Dominic Holdaway (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Dalila Missero (Oxford Brookes University)
Paolo Noto (Università di Bologna)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Questo fascicolo è stato pubblicato
con il contributo dei fondi PRIN 2015*

—
This issue was funded by PRIN 2015

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

—
All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina:

Punta al terzo Oscar Bette Davis, l'attrice più sincera di Hollywood
(dalla quarta di copertina di «Oggi», a. VII, n. 11, 15 marzo 1951)

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)

Publicato da Università degli Studi di Milano

Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

AGING, SESSUALITÀ E CINEMA NELLA CULTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA

SOMMARIO

INTRODUZIONE

Elisa Mandelli e Valentina Re

- 17 «LE GRANDI TARDONE SI DIFENDONO»: DIVISMO, SESSUALITÀ
E RAPPRESENTAZIONE DELLA MATURITÀ FEMMINILE
Laura Busetta
- 33 DIVISMO, MATURITÀ E POLITICA SESSUALE NEGLI *HOLLYWOOD*
FILM DI ANNA MAGNANI
Marga Carnicé Mur
- 49 *STARDOM*, *AGING* E CORPOREITÀ NEL CINEMA ITALIANO DEI
PRIMI ANNI OTTANTA. LA RICEZIONE DI STEFANIA SANDRELLI
NE *LA CHIAVE* DI TINTO BRASS
Gabriele Rigola
- 65 “È L’ARTE CHE CONTA NON L’ETÀ”.
AGING, DIVISMO E PROTAGONISMO FEMMINILE IN *SIAMO DONNE*
Myriam Mereu
- 87 LA DONNA MOSTRO. L’*AGING* NELLA COMMEDIA ALL’ITALIANA
FRA GENERI E GENERE
Ruggero Ragonese
- 105 SOPHIA LOREN. LA SPERANZA DI VITA DELL’ULTIMA DIVA ITALIANA
Sara Pesce
-
- 119 FUORI CAMPO
USI ESPRESSIVI DELLA FORMA-CANZONE NELLE
ORIGINAL SOUNDTRACK DEL FENOMENO CHECCO ZALONE:
PERFORMANCE, VISIONI, IMMAGINARIO E CROSSMEDIALITÀ.
DA *ANGELA* (2009) A *L’IMMUNITÀ DI GREGGE* (2020)
Luca Bertoloni



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



INTRODUZIONE¹

Elisa Mandelli (ricercatrice indipendente)

Valentina Re (Link Campus University)

I.

Questo numero monografico rappresenta il secondo step di un'iniziativa editoriale che è nata all'interno del progetto di ricerca PRIN 2015 *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)* con l'obiettivo di promuovere gli studi sui rapporti tra i processi di invecchiamento, la sfera della sessualità e i discorsi sociali che li tematizzano in riferimento al cinema e ai media audiovisivi. L'iniziativa nasce per valorizzare la sfida, per così dire, lanciata dalla serie antologica *Feud: Bette and Joan*² (2017). Incentrata sulla lavorazione e sull'accoglienza del film *What Ever Happened to Baby Jane?* (*Che fine ha fatto Baby Jane?*)³ di Robert Aldrich, la serie racconta la storia della rivalità tra due celebrità, certamente, ma anche di una solidarietà non detta, implicita, di un'alleanza ambivalente e sofferta per rivendicare il proprio spazio all'interno di una cultura che desessualizza l'attrice (la donna) dopo i quarant'anni e di un sistema industriale – quello hollywoodiano – che non prevede ruoli (se non secondari e fortemente stereotipati) per le attrici più mature.

Nel 1962, Joan Crawford e Bette Davis avevano rispettivamente 58 e 54 anni. Nel 2017, Jessica Lange e Susan Sarandon ne interpretano il ruolo rispettivamente all'età di 68 e 71 anni. Il confronto tra le due produzioni ha offerto dunque un'occasione importante per riflettere, da un lato e in termini più generali, su come si sono (o non si sono) modificati i codici socio-culturali di interpretazione dei processi di *aging* e di collocazione delle soglie della vecchiaia femminile, e dall'altro, su come sono cambiati i rapporti tra *aging* e identità femminile, tra *aging*, dimensione della sessualità e canoni della bellezza femminile, e infine tra *aging*, *stardom/celebrity* e industria dell'audiovisivo.

¹ Questa introduzione è stata discussa, pensata e realizzata congiuntamente dalle due autrici. Nello specifico, Valentina Re ha scritto la prima sezione, Elisa Mandelli la seconda.

² La serie, creata da Ryan Murphy, è stata trasmessa negli Stati Uniti nel marzo-aprile 2017 da FX.

³ Il film uscì nelle sale statunitensi nel novembre 1962. Presentato a Cannes l'11 maggio 1963, uscì in Italia il 17 maggio 1963.

Il primo step di questa iniziativa editoriale, che si è focalizzato sulla contemporaneità mediale di *Feud*, è risultato nel volume miscelaneo *Aging girls*⁴, che ha indagato il tema dell'*aging* in relazione alle rappresentazioni mediali (tra cinema, televisione, social media, campagne di comunicazione, discorsi promozionali), ai modelli identitari femminili e ai discorsi sociali sulla sessualità nell'Italia contemporanea. Questo numero monografico di «Schermi» punta invece a ripartire dal diverso ordine temporale attivato da *Che fine ha fatto Baby Jane?* per restituire allo studio dell'*aging* femminile una dimensione storiografica di più ampio respiro, affrontando il tema nelle sue relazioni con l'industria cinematografica, le rappresentazioni filmiche e la condizione femminile nel quadro socio-culturale dell'Italia del secondo dopoguerra.

Auspichiamo che l'utilità di questa operazione possa emergere con chiarezza quale che sia la direzione da cui la si guarda, dal presente al passato o viceversa. Da un lato, infatti, appare evidente come il dibattito contemporaneo italiano sull'*aging* femminile, alimentato dall'immaginario cinematografico e televisivo, tenda a essere eterodiretto (ovvero stimolato da elementi per lo più esterni allo *star system* italiano) e soprattutto schiacciato sulla cronaca e sull'attualità – basti pensare ai casi molto recenti del ritorno di Sarah Jessica Parker nel ruolo di Carrie Bradshaw⁵ e al caso di Kate Winslet nei panni della detective Mare Sheehan in *Mare of Easttown (Omicidio a Easttown, 2021)*⁶, la serie ideata da Brad Ingelsby e diretta da Craig Zobel. Resta dunque un dibattito fortemente limitato nel suo dialogo con gli studi italiani pur esistenti⁷ e non supportato da ricerche e *policy*, come invece accade in altri contesti⁸, in un Paese che, già in ritardo sui temi della *gender equality*⁹, ancora fatica a comprendere la necessità di reinquadrare il tema nella prospettiva più ampia della promozione della *diversity* come ricchezza culturale. In questo senso, i benefici di una storicizzazione del dibattito così da radicarlo più solidamente nelle specificità del contesto italiano appaiono del tutto evidenti. Dall'altro lato, il tema dell'*aging* contribuisce a esplicitare l'"attualità" della ricerca storiografica, ovvero ne valorizza la rilevanza rispetto a una più approfondita comprensione dei temi del presente, capace di inquadrarli dentro archi temporali sufficientemente ampi da mostrare gli andamenti dei fenomeni con le loro continuità e discontinuità.

⁴ De Rosa; Mandelli; Re, 2021.

⁵ Si veda l'articolo di Michella Oré *The Cast of Sex and the City Opens Up About Aging*, pubblicato sul sito della rivista «Vogue» l'8 novembre 2021: www.vogue.com/article/the-cast-of-sex-and-the-city-opens-up-about-aging (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

⁶ Si veda l'articolo di Anthony D'Alessandro *Kate Winslet Says 'Mare Of Easttown' Is Shifting "How Leading Ladies Are Seen"*, pubblicato sul sito della rivista «Deadline» il 19 settembre 2021: <https://deadline.com/2021/09/kate-winslet-emmys-2021-backstage-mare-of-easttown-body-shaming-season-2-1234840154/> (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

⁷ Cfr. per esempio Caputo, 2009; Lipperini, 2010; Rigotti, 2018.

⁸ Si vedano almeno, a titolo di esempio, Nielsen, 2021; Geena Davis Institute on Gender in Media, 2021.

⁹ Si veda in merito la notizia della nomina dei membri dell'Osservatorio per la Parità di genere del MIC in data 2 novembre 2021: www.beniculturali.it/comunicato/21550 (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

Tutti i saggi qui raccolti danno un contributo in questa direzione: una direzione tanto più importante se si va a esaminare la ricezione italiana di *Feud*, anche confrontandola con quella del film di Robert Aldrich, e si prende atto di come, di fatto, il dibattito italiano non si sia minimamente preso in carico la “sfida” lanciata dalla serie di Ryan Murphy.

Seppur un’analisi esaustiva esuli dai propositi di questa introduzione, possiamo fornire qualche rapido cenno. La ricerca preliminare condotta all’interno del database del progetto¹⁰ a partire dal titolo *Che fine ha fatto Baby Jane?* ha prodotto sette risultati, compresi tra il 25 novembre 1962 (quando il film è già uscito in sala negli USA) e il 18 giugno 1966, distribuiti su quattro principali riviste: «Così», «Noi donne», «ABC» e «Giornale dello Spettacolo». La metadattazione con parole chiave suggerisce che, oltre all’invecchiamento, principali temi ricorrenti in questi articoli sono quelli del «divismo», del «corpo femminile» e dei «modelli di femminilità». Tale materiale è stato integrato con altre riviste, specializzate e non, tra cui «Cineforum», «Filmcritica», «Cinema Nuovo», «Cinema 60», «Rivista del Cinematografo», «Epoca», «La Settimana Incom Illustrata», «Le Ore», sia con alcuni quotidiani, in particolare «La Notte», «La Stampa», «Corriere della Sera» e «l’Unità».

Una prima disamina delle fonti mostra come il rapporto tra *aging*, divismo e sistema hollywoodiano venga scarsamente o superficialmente tematizzato principalmente perché, proprio in relazione a questa tematica, il film di Aldrich viene giudicato dai più un’occasione mancata, soprattutto se messo a confronto con gli esiti di ben altro spessore ottenuti più di dieci anni prima da Billy Wilder in *Sunset Boulevard (Viale del tramonto, 1950)*, ma anche da Aldrich stesso in un film “metahollywoodiano” come *The Big Knife (Il grande coltello, 1955)*. Paradigmatico, in questo senso, è quanto scrive Tullio Kezich su «La Settimana Incom Illustrata»¹¹:

Lo sfondo è quello già evocato da Billy Wilder in *Viale del tramonto*, la Hollywood dei ricordi polverosi, delle fuoriserie antiquate, delle befane che non si arrendono neppure di fronte allo specchio. [...] Ma a differenza che in *Viale del tramonto*, in *Che fine ha fatto Baby Jane?* non c’è nessun atteggiamento critico né l’ombra di una rivalutazione poetica del passato. C’è soltanto il compiacimento mediocre e pettegolo di mettere a confronto la bellezza di ieri con la devastazione fisica di oggi: e soprattutto Bette Davis, costretta in atteggiamenti grotteschi e infantili, è una specie di orrenda raffigurazione della vecchiaia. [...] La pietà è tenuta fuori dell’uscio: il regista ci appare come un teddy-boy che prende a calci la nonna per dare prova di virilità. [...] *Baby Jane* fa leva sugli istinti peggiori per sorprendere il pubblico e per spaventarlo. [...] Per noi [...] questo modo di fare spettacolo è disonesto e pericoloso prima che grossolano.

¹⁰ Accessibile dal sito del progetto: <https://sites.unimi.it/comizidamore> (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

¹¹ Kezich, 1963. Su questa lettura si allineano anche [s.n.], 1963a e De Santis, 1963. Rappresenta un’eccezione invece Bruno, 1963.

Tuttavia, come si evince chiaramente dalle parole di Kezich, la valutazione dell'incapacità del film di svolgere un discorso critico sul divismo hollywoodiano non impedisce di elaborare comunque il tema dell'*aging* in altre direzioni, e in particolare nei suoi rapporti con i modelli identitari, per esempio attraverso la tematizzazione dei modelli contrapposti della "nonna" e della "vecchia strega", e con i canoni della bellezza femminile.

Che l'*aging* rappresenti una chiave essenziale nella lettura del film è un dato incontrovertibile e testimoniato da una molteplicità di riferimenti: da Gabriella Guidi¹², che sulla «Rivista del Cinematografo» definisce le protagoniste «due grandi attrici al tramonto», a Filippo Sacchi¹³ che su «Epoca» parla di «vecchie mattatrici», fino a Pietro Bianchi¹⁴ che su «Il Giorno» usa l'espressione «due ombre di ieri»¹⁵.

Nel quadro di questo riconoscimento unanime, quello che colpisce particolarmente è l'arsenale di termini a disposizione per definire negativamente la vecchiaia femminile in relazione al personaggio di Baby Jane, rispetto a un unico modello positivo, quello della "nonna" evocato nel passaggio di Kezich, che riconduce la donna anziana nel solco rassicurante dell'accudimento e la allontana dal tema insidioso del desiderio sessuale: Bette Davis/Baby Jane è dunque «vecchiaccia svampita»¹⁶, «befan[a] che non si arrend[e] neppure di fronte allo specchio» e «megea che parla con voce di bambina»¹⁷, «vecchia strega agghindatasi da bambina»¹⁸ e «vecchia bamboleggiante»¹⁹.

Solo in un caso²⁰ la vecchiaia non viene fatta coincidere con la bruttezza, e Joan Crawford può apparire come "vecchia ma bella". In tutti gli altri, l'equazione tra vecchiaia/invecchiamento e bruttezza/imbruttimento è nettissima, come perfettamente esemplificato dall'utilizzo dal titolo *Vecchie ma brave*²¹, dall'annotazione «brutte sì, dunque, ma come sempre bravissime»²² e infine dal commento lapidario, di nuovo, di Kezich: «C'è soltanto il compiacimento mediocre e pettegolo di mettere a confronto la bellezza di ieri con la devastazione fisica di oggi: e soprattutto Bette Davis, costretta in atteggiamenti grotteschi e infantili, è una specie di orrenda raffigurazione della vecchiaia». A distanza di oltre cinquant'anni dal film di Aldrich, è legittimo chiedersi se e come la serie di Murphy abbia rilanciato il tema dell'invecchiamento femminile e sia stata sfruttata in quanto occasione per riflettere su come si è

¹² Guidi, 1963.

¹³ Sacchi, 1963.

¹⁴ Bianchi, 1963.

¹⁵ Va precisato che il loro statuto di attrici anziane non è sempre valorizzato negativamente, come dimostrato per esempio da [s.n.], 1962 e Marinucci, 1964: in entrambi gli articoli si sostiene che le nuove leve attoriali non sono in grado di reggere il confronto con la generazione di Crawford e Davis.

¹⁶ De Santis, 1963.

¹⁷ Kezich, 1963.

¹⁸ Grassini, 1963.

¹⁹ Casiraghi, 1963.

²⁰ [s.n.], 1962.

²¹ Slickey, 1963. Nell'articolo si aggiunge: «Scomparsa la bellezza di tanti anni fa, le due attrici rivaleggiano ormai solo in bravura».

²² [s.n.], 1963b.

modificato, anche nel nostro contesto nazionale, il rapporto tra *aging*, canoni di bellezza e *stardom* nell'industria dell'audiovisivo.

Apparentemente, però, la ricezione italiana insegue prevalentemente altre strade, come quella della "qualità cinematografica" della produzione televisiva statunitense contemporanea o della rivalità tra le dive²³. In molti casi, il tema viene individuato ma frettolosamente ricondotto a un noto problema di misoginia e sessismo ormai confinato nel passato hollywoodiano²⁴. In altri casi ancora, il fatto che la discriminazione delle attrici più mature permanga come tema urgente nel sistema industriale americano viene maggiormente evidenziato e discusso, ma senza che ciò spinga a una riflessione analoga sul contesto italiano²⁵, che resta dunque estromesso dalla discussione.

Di segno diametralmente opposto la ricezione in ambito statunitense, dove la sfida lanciata da *Feud* viene apertamente raccolta e largamente tematizzata. I titoli sulla stampa non solo invitano sistematicamente a interrogarsi su che cosa sia davvero cambiato («Has Anything Changed Since Baby Jane?», «'Feud' Asks, Again: What Ever Happened to Roles for Women?») ²⁶, ma apertamente rilanciano la necessità di non smettere di interrogarsi sulle forme di *agism* che continuano a discriminare le carriere femminili nel settore audiovisivo: «Susan Sarandon, Jessica Lange on Difficulty of Aging in Hollywood: 'I Don't Think It's Changed Very Much'» ²⁷.

²³ Si vedano per esempio l'articolo di Beatrice Dondi *Feud, la serie che l'Italia può solo sognare*, pubblicato sul sito della rivista «L'Espresso» il 15 gennaio 2018 (<https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/01/11/news/feud-una-serie-tv-che-l-italia-puo-solo-sognare-1.316969>); e l'articolo di Francesca Pellegrini *Le «faide» leggendarie di Hollywood*, pubblicato sul sito della rivista «Vanity Fair» il 5 marzo 2017 (www.vanityfair.it/show/cinema/17/03/05/le-faide-di-hollywood-feud-attrici-sex-and-the-city?refresh_ce=). Per entrambi gli articoli, ultimo accesso: 10 gennaio 2022.

²⁴ Si veda l'articolo «FEUD»: una serie tv racconta la leggendaria rivalità tra Bette Davis e Joan Crawford, pubblicato sul sito «nientepopcorn.it» il 28 febbraio 2017: www.nientepopcorn.it/notizie/serie-tv/feud-bette-and-joan-serie-tv-bette-davis-joan-crawford-45102 (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

²⁵ Si veda la recensione pubblicata da Maria Capozzi sul sito «nocturno.it»: www.nocturno.it/movie/feud-bette-and-joan (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

²⁶ Si vedano l'articolo di Anna Fitzpatrick *Has Anything Changed Since Baby Jane?*, pubblicato sul sito della rivista «Elle» il 29 marzo 2017 (www.elle.com/culture/movies-tv/a44148/feud-fx-aging-actresses-hollywood); e l'articolo di Manohla Dargis *'Feud' Asks, Again: What Ever Happened to Roles for Women?*, pubblicato sul sito del quotidiano «The New York Times» il 2 marzo 2017 (www.nytimes.com/2017/03/02/arts/television/feud-fx-ryan-murphy-jessica-lange-susan-sarandon.html). Per entrambi gli articoli, ultimo accesso: 10 gennaio 2022.

²⁷ Si veda l'articolo di Elizabeth Wagmeister *Susan Sarandon, Jessica Lange on Difficulty of Aging in Hollywood: 'I Don't Think It's Changed Very Much'*, pubblicato sul sito della rivista «Variety» il 12 gennaio 2017: <https://variety.com/2017/tv/news/susan-sarandon-jessica-lange-catherine-zeta-jones-feud-aging-in-hollywood-1201959336> (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

II.

I saggi raccolti in questo numero monografico, pur presentando analisi puntuali che si appuntano su specifici profili divistici, pellicole e generi, non rinunciano a collocare la riflessione sul tema dell'invecchiamento in un più ampio contesto storico, culturale e mediale. Gli autori e le autrici si muovono in un orizzonte segnato da interrogativi comuni, a partire da quello relativo all'età in cui si collocano, socialmente e culturalmente, le soglie della vecchiaia, e al modo in cui queste soglie vengono negoziate e rappresentate, nella realtà sociale e culturale dell'epoca, in rapporto alle identità di genere e alle forme di rappresentazione. Dall'insieme dei contributi emergono inoltre riflessioni su come si configura, e come viene narrata dal cinema, la percezione di ciò che è ritenuto "appropriato" nella fase di età avanzata, e su come si definiscono i codici di accettazione o rifiuto della condizione che essa implica. In quest'ottica, appaiono particolarmente rilevanti gli spunti relativi alla de-sessualizzazione (o iper-sessualizzazione) del corpo nell'età matura, ma anche al rapporto tra *aging* e fecondità, la cui articolazione è molto più sfaccettata di quanto sancito dal solo limite biologico.

Gli autori e le autrici fanno dialogare con rigore e originalità analisi testuale, culturale e indagine dei paratesti, utilizzando come fonte privilegiata, per quanto non esclusiva, il ricco database del progetto PRIN *Comizi d'amore*. Nel primo saggio, Laura Busetta indaga rapporto tra *stardom* cinematografica e processi di invecchiamento attraverso l'analisi delle pagine dei rotocalchi, soffermandosi in particolare sulla rivista «Oggi». Quest'ultima dedica ampio spazio al divismo e ai fenomeni di *aging* a esso connessi, restituendo uno spaccato emblematico del discorso pubblico dell'epoca. In un periodo di forti mutamenti come gli anni Cinquanta, in cui sotto la spinta di trasformazioni culturali e sociali, ma anche mediche e tecnologiche, si ridefiniscono i confini anagrafici di ciò che è considerata la maturità, in particolare in relazione alla figura femminile, Busetta individua una serie di discorsi che descrivono il rapporto tra donne e invecchiamento nei termini dell'offensiva da cui difendersi, discutendo il modo in cui tale relazione si articola in due casi emblematici: quelli di Marlene Dietrich e Greta Garbo.

I saggi successivi tracciano i profili di due attrici, colte in fasi della carriera in cui *aging* e corporeità si intrecciano in modo particolarmente denso di implicazioni. Marga Carnicé Mur indaga la costruzione dell'identità divistica di Anna Magnani nei suoi film hollywoodiani, che mettono in scena la rinascita della sessualità di una donna matura sotto la spinta del desiderio per un uomo più giovane: *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuata*, 1955) di Daniel Mann, *Wild Is the Wind* (*Selvaggio è il vento*, 1957) di George Cukor e *The Fugitive Kind* (*Pelle di serpente*, 1959) di Sidney Lumet. Innestandosi in un sistema produttivo come quello hollywoodiano, il profilo divistico di Magnani segna una differenza rispetto ai canoni che lo dominano, rimanendo coerente con i tratti delineati fino ad allora dalle sue eroine popolari, radicalizzati e declinati in una dimensione riflessiva. Carnicé avanza l'ipotesi che, nel raccontare una passione che irrompe oltre la soglia anagrafica comunemente considerata accettabile, la messa in scena del corpo sessuato dell'attrice assuma,

in questi film della maturità più che in quelli italiani della giovinezza, una dimensione politica, marcando con decisione la distanza rispetto ai pregiudizi sui corpi delle donne alimentati dai circuiti commerciali del cinema.

La ricezione della figura di Stefania Sandrelli in *La chiave* (1983) di Tinto Brass è al centro del saggio di Gabriele Rigola, che vi vede emergere con particolare rilevanza una più generale discrepanza tra l'età anagrafica della diva e la sua percezione nell'opinione pubblica. Rigola individua nell'età uno dei poli ricorrenti nella lettura del profilo divistico di Sandrelli, sottolineando come questa variabile venga sempre considerata nella sua relazione con il corpo. Mettendo in relazione le strategie di rappresentazione con l'analisi dei materiali paratestuali, Rigola mostra dunque come il corpo, nella sua dimensione sessuata, possa diventare per Sandrelli, attraverso la nudità esibita, elemento attraverso cui condurre un discorso sull'*aging* femminile e il riorientamento della star.

Oggetto del saggio successivo è *Siamo donne* (Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa, 1953), pellicola in cui il divismo appare innanzitutto a livello tematico, e che Myriam Mereu interroga a proposito della messa in scena dei fenomeni di *aging*. A partire dalla sua stessa struttura, il film contrappone la folla delle giovani aspiranti attrici del primo episodio a quattro dive più affermate e mature: Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani, cui sono dedicati i successivi capitoli. Se ciascun profilo divistico declina in modo peculiare il tema dell'invecchiamento, mettendolo in relazione con un insieme di tematiche che pertengono alla sfera privata della vita delle attrici, le diverse sezioni sono accomunate dall'espedito della *voice over*, cui è affidata la narrazione in prima persona. Mereu mostra come il lavoro della voce faccia confluire la soggettività dell'attrice e la sua immagine pubblica, assumendo una funzione memoriale che mette in prospettiva un passato più o meno distante, osservato con la consapevolezza data dall'età più avanzata.

Il saggio di Ruggero Ragonese adotta una prospettiva che abbraccia un genere cinematografico fortemente codificato come la commedia all'italiana, chiedendosi come essa possa essere letta intrecciando le variabili del genere (femminile) e dell'*aging*. In un insieme di testi caratterizzati dalla preminenza delle figure maschili, che generalmente vedono le donne ridotte a funzioni e ruoli stereotipati, anche in relazione al dato anagrafico, i film di Antonio Pietrangeli, su cui Ragonese si sofferma, sembrano tracciare un percorso alternativo. Le narrazioni e i personaggi messi in scena da Pietrangeli evidenziano, infatti, i tentativi femminili di non soggiacere ai meccanismi di oggettivazione: nel loro essere tragicamente votati al fallimento, questi sforzi portano tuttavia allo scoperto, rendendola esplicita, l'impossibilità di sottrarsi allo sguardo maschile.

A ribadire la stretta continuità tra ricerca storiografica e indagine del contemporaneo che ha guidato la messa a punto di questo monografico, il saggio conclusivo della monografia si interroga sulla persistenza dell'immagine divistica di Sophia Loren, a partire dal recente film *La vita davanti a sé* (Edoardo

Ponti, 2020), in cui l'attrice è diretta dal figlio Edoardo. Sara Pesce analizza la ricca serie di materiali paratestuali, promozionali o diffusi dagli utenti, circolati sul web dopo l'uscita del film, che mettono in relazione il passato della diva con i segni del tempo sul suo corpo attuale. Il percorso biografico che emerge, nella narrazione che l'attrice fa di sé, conduce dall'ormai sedimentata immagine di popolana, modello di bellezza di portata nazionale, a quella di una vecchiaia serena, accolta come processo naturale, che convive però, dall'altra parte, con attente strategie di occultamento dei segni del tempo. È il film stesso, nella sua messa in scena, ad allontanarsi da questo modello, mostrando la senescenza senza veli, esibendola davanti alla macchina da presa sotto il segno di una spontaneità che contribuisce a far sfumare la distinzione tra diva e donna.

Tavola
delle sigle

MIC: Ministero della Cultura
PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale

Riferimenti
bibliografici**Bianchi, Pietro**

1963, «Il Giorno», 12 maggio.

Bruno, Edoardo

1963, *Baby Jane e la follia solitaria*,
«Filmcritica», a. XIV, n. 133, maggio.

Caputo, Iaia

2009, *Le donne non invecchiano mai*,
Feltrinelli, Milano.

Casiraghi, Ugo

1963, «l'Unità», 12 maggio.

**De Rosa, Paola; Mandelli, Elisa;
Re, Valentina (a cura di)**

2021, *Aging girls. Identità femminile,
sessualità e invecchiamento nella cultura
mediale italiana*, Meltemi, Milano.

De Santis, Luigi

1963, *Che fine ha fatto Baby Jane?*,
«Cineforum», a. III, n. 27, settembre.

**Geena Davis Institute
on Gender in Media**

2021, *Women Over 50: The Right To Be
Seen on Screen*, Geena Davis Institute on
Gender in Media, Los Angeles.

Grassini, Giovanni

1963, «Corriere della Sera», 11 maggio.

Guidi, Gabriella

1963, *Peggio di un film del brivido*,
«Rivista del Cinematografo», a. XXXVI,
nn. 6-7.

Kezich, Tullio

1963, *Che fine ha fatto Baby Jane?*,
«La Settimana Incom Illustrata», a. XVI,
16 giugno.

Lipperini, Loredana

2010, *Non è un paese per vecchie*,
Feltrinelli, Milano; 2ª ed., Bompiani,
Milano 2020.

Marinucci, Vinicio

1964, *Largo ai vecchi!*, «Giornale dello
Spettacolo», a. XX, n. 9, 29 febbraio.

Nielsen

2021, *Shattering Stereotypes:
How Today's Women Over 50 are
Redefining What's Possible On-screen,
at Work, and at Home*, Nielsen Diverse
Intelligence Series.

Rigotti, Francesca

2018, *De senectute*, Einaudi, Torino.

[s.n.]

1962, *Ritratto di Joan*, «Così», a. VIII,
n. 47, 25 novembre.

1963a, «Cinema Nuovo», a. XII, n. 163,
maggio-giugno.

1963b, *Brutte, ma brave*, «Noi donne»,
a. XVIII, n. 3, 20 gennaio.

Sacchi, Filippo

1963, «Epoca», a. XIV, n. 661, 26 maggio.

Slickey, Paul

1963, *Vecchie ma brave*, «ABC», a. IV,
n. 14, 7 aprile.

«LE GRANDI TARDONE SI DIFENDONO»: DIVISMO, SESSUALITÀ E RAPPRESENTAZIONE DELLA MATURITÀ FEMMINILE

Laura Busetta (Università degli Studi di Messina)

This paper focuses on the relationship between cinematic stardom and aging, through the analysis of exemplary figures in post-World War II Italy. Within a scenario in which sexualization pervades the entire media system, the decline of the star allows us to look at the female body as a mirror of transformations related to gender identities, new mass consumption, generational models, and social norms. Against this backdrop, the contribution analyses the public discourse on aging which emerges on the pages of the magazine «Oggi», looking particularly at the representation of two emblematic figures: Greta Garbo and Marlene Dietrich.

KEYWORDS

Sexuality; Virginity; Star aging

DOI

10.54103/2532-2486/15385

I. GIOVINEZZA E MATURITÀ ALLA METÀ DEL SECOLO

Il presente contributo intende concentrarsi sul rapporto tra *stardom* cinematografica e processi di invecchiamento, guardando alla ricezione di figure divistiche esemplari nel periodo del secondo dopoguerra italiano. Alcune delle attrici più celebri del tempo, come Marlene Dietrich, Greta Garbo, Gloria Swanson o Bette Davis, continuano a popolare le pagine dei periodici, anche a fronte di un progressivo allontanamento dagli schermi e della perdita di centralità nel sistema cinematografico. «Oggi», una delle riviste più significative in termini di tiratura, con ampio spazio riservato al divismo, nel dopoguerra non smette di dedicare attenzione alle star meno giovani, che nei decenni precedenti avevano nutrito le sue pagine di immagini fotografiche e che a quest'altezza cronologica ridisegnano il firmamento della «Hollywood fuori scena»¹. In questi anni, il settimanale è una fonte molto significativa: la copiosa foliazione, la ricchezza di immagini e fotografie e le pagine esterne a colori sono elementi che ne fanno un prodotto editoriale visivamente accattivante e adatto a posizionarsi come prodotto intergenerazionale, destinato idealmente a un pubblico ampio in termini di composizione anagrafica e a una lettura trasversale all'interno del

¹ Maderna, 1948: 17.

gruppo familiare². Sono peraltro anni in cui a dominare il mercato sono proprio i rotocalchi illustrati, fonti secondarie che «appartengono al contesto culturale e non a una fase diretta della produzione dello spettacolo»³. Le considerazioni che accompagnano l'uscita di film come *Sunset Boulevard (Viale del tramonto, 1950)* di Billy Wilder e *All about Eve (Eva contro Eva, 1950)* di Joseph L. Mankiewicz, così come le ripetute considerazioni sull'età di dive e divi, dimostrano un vivo interesse nei confronti dell'*aging* e delle sue declinazioni di genere. In particolare, il film di Wilder chiama a riflettere sui limiti anagrafici della carriera cinematografica e sull'esposizione che il regime pubblico riserva all'età matura, disegnando un orizzonte semantico tanto suggestivo da non smettere di nutrire albe e tramonti del discorso divistico senile negli anni a venire.

Nel contesto italiano, il secondo dopoguerra è peraltro un momento cruciale per la ridefinizione dell'immagine divistica⁴ femminile in relazione all'avanzamento anagrafico. Il periodo segna infatti un ripensamento dei limiti che inaugurano la vecchiaia. Se per lungo tempo i quarant'anni erano stati considerati la soglia limite che determinava il tramonto tanto del *sex appeal* femminile quanto delle opportunità di carriera attoriale, l'allungamento delle aspettative di vita e le acquisizioni dei settori industriali che lavorano sugli aspetti della cura del corpo sollecitano una nuova considerazione della fase della maturità della vita divistica, secondo nuove pratiche di gestione individuale e relazionale.

Si tratta inoltre di una fase di profonda trasformazione socio-demografica e culturale del nostro Paese, in cui numerosi fenomeni avanzano a riorientare i due poli di vecchiaia e giovinezza. Vi è infatti «un radicale mutamento avvenuto nella struttura della popolazione italiana»⁵, che vede passare dagli alti tassi di natalità e mortalità degli anni Cinquanta a un progressivo aumento della vita media nei decenni a seguire, destinata a continuare a crescere fino ai giorni nostri. Questa variazione nelle aspettative di vita e nella conformazione della popolazione porta la cura di sé a estendersi anche a una stagione della vita prima considerata del tutto inattiva, la senilità, mentre per converso illumina l'adolescenza come nuova fase dotata di significati e pratiche specifiche. Precedentemente, il passaggio dall'infanzia all'età adulta avveniva senza soluzione di continuità, in ragione soprattutto del passaggio di status garantito dal matrimonio⁶. Adesso, invece, pian piano la gioventù si afferma come passaggio interstiziale, non più disciplinabile dal regime familiare di partenza e non ancora iscritta in quello coniugale di destinazione. Questo processo si è poi fatto ancora più significativo negli anni successivi, in corrispondenza della forte crescita economica e dei consumi che ha interessato il periodo del miracolo italiano.

² Ajello, 1985; De Berti, 2009: 13; Gilardelli, 2013.

³ Gilardelli, 2013: 74.

⁴ Dyer, 1979.

⁵ Casula, 2021: 40.

⁶ «Basta vedere un qualsiasi repertorio fotografico per avere immediatamente la percezione di come, anche solo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, gli individui intorno ai 25 anni si presentassero (e dunque autorappresentassero) come adulti, avviandosi ad assumere, nel vestire, nell'espressione, nella mimica e nel parlato, quei toni austeri che avrebbero conservato fino, appunto, alla vecchiaia» (Manzoli, 2021: 14-15).

All'interno di uno scenario che vede la sessualizzazione estendersi all'intero sistema dei media⁷, il tramonto della diva (inteso nei termini dello sfiorire della bellezza, dell'erosione del *sex appeal*, del declino lavorativo) intercetta quindi questioni significative, che invitano a riflettere in termini più ampi sulle questioni che determinano la "longevità" della star⁸. E ci permette di guardare al corpo (senile) femminile come specchio di trasformazioni che riguardano la gestione della sessualità, le nascenti logiche di consumo di massa, le identità di genere, i modelli, gli stereotipi e, in generale, le norme sociali che sovrintendono all'*aging* e alle sue rappresentazioni.

È alla luce di questi fattori concorrenti che in questo saggio cercherò di rendere conto del discorso pubblico sull'*aging* che popola le pagine dei rotocalchi – a partire da quelle del periodico «Oggi»⁹ – nel periodo che dalla fine degli anni Quaranta conduce alle porte del boom economico. In particolare, guarderò alla ricezione di due figure emblematiche, raccontate con tale insistenza dalla stampa coeva da polarizzare il dibattito sull'invecchiamento femminile: Greta Garbo e Marlene Dietrich.

II. QUANDO TRAMONTA UNA STELLA?

Quando interpreta Norma Desmond in *Viale del tramonto*, «la nonna»¹⁰ Gloria Swanson ha cinquant'anni; non è infrequente sui materiali a stampa dell'epoca che le dive di oltre quarant'anni vengano definite «anziane». Tuttavia, nel raccontare le "nonne" del cinema «Oggi» mette spesso in evidenza un cortocircuito tra una fisicità avvenente (non priva di una rappresentazione erotizzata) e il riferimento anagrafico, suggerendo un'inedita ridefinizione dei confini anagrafici¹¹. Se l'appellativo "nonne" tende (non senza ironia) a inquadrare la terza età femminile all'interno di un ipotetico regime familiare, le immagini mettono in evidenza una soggettività senile del tutto ripensata alla luce di inedite gestioni del corpo e della cura di sé, nonché di pratiche di ordine relazionale e sessuale. In un articolo apparso nel 1958, Giovanni Cavallotti parla della nuova «offensiva delle belle donne quarantenni»¹². Cavallotti afferma che, se nel cinema europeo vi sono almeno venti dive di prima grandezza che hanno raggiunto un'età avanzata, quello americano

è letteralmente dominato dalle "anziane". Su circa centoventi attrici di Hollywood che interpretano parti di protagoniste, ventitré (fra cui le "bellissime" Ava Gardner e Lana Turner) si avvicinano ai quarant'anni e ben diciassette confessano di averli raggiunti o superati, apparendo anche in ruoli amorosi.¹³

⁷ Ortoleva, 2009: 162-193.

⁸ Bolton; Wright, 2016.

⁹ Gli articoli analizzati nel presente contributo sono stati messi a disposizione all'interno del database realizzato per il progetto PRIN 2015 *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)*, consultabile al seguente link: <https://sites.unimi.it/comizidamore/accedi/>.

¹⁰ Buttafava, 1950: 29.

¹¹ [s.n.], 1953a: s.p. (copertina).

¹² Cavallotti, 1958: 45.

¹³ Cavallotti, 1958: 45.

Fig. 1 -
 “Le grandi tardone
 si difendono”,
 «Oggi», a. XXI, n. 13,
 1 aprile 1965.



L'autore aggiunge, inoltre, che Marlene Dietrich «a cinquantatré anni compiuti, afferma di non temere le insidie dello *strep-tease* [sic]». Si articola così l'«offensiva delle belle donne»¹⁴ quarantenni, che si regge tutta sul mascheramento. L'articolo sembra riscontrare un'anomalia e rende nota la dominazione del sistema divistico da parte delle anziane (che in realtà, se guardiamo ai numeri proposti, sarebbero complessivamente circa un terzo del totale, mentre le over quaranta meno del 20%). La necessità di sottrarsi al tempo prende le forme discorsive del conflitto: si fanno strada concetti come quelli di «offensiva», «battaglia», «insidia», «timore», si parla di attrici che «le rughe e il tempo non hanno piegato»¹⁵. Nella scelta terminologica è esplicita la considerazione della terza età femminile, un tempo ritenuta «senza speranze»¹⁶, nei termini di una strenua lotta contro un nemico insidioso, che può essere combattuto (e vinto) solo con l'ausilio dei nuovi mezzi messi a disposizione dalla società dei consumi. Il contributo di Cavallotti appare peculiare nel ricostruire esplicitamente una relazione dinamica e conflittuale tra divismo ed età, ma il rapporto tra senilità e concezione della sessualità ricorre come un filo rosso in molti altri testi che lo stesso periodico propone al lettore (fig. 1).

¹⁴ Cavallotti, 1958: 45.

¹⁵ Maffei, 1970: 26.

¹⁶ Cavallotti, 1958: 45.

Il confine anagrafico che segna l'inizio della vecchiaia è convenzionale e soggetto a cambiamenti storici, sociali e culturali, nonché a trasformazioni di natura medica e tecnologica. Il limite che inaugura la considerazione della maturità femminile raggiunge, nel contesto odierno, un'età sempre più avanzata, anche per via delle possibilità offerte dalla chirurgia estetica e dai numerosi trattamenti e dispositivi cosmetici, così come dalle innovazioni tecnologiche che lavorano nella direzione di processi anti-invecchiamento. Ma, mentre oggi dive cinquantenni possono talvolta apparire in pose seducenti sulle copertine delle riviste, negli anni Cinquanta «la de-sessualizzazione della donna cominciava a quarant'anni»¹⁷. In questo periodo è spesso attorno al vettore della sessualità che si orientano i discorsi sull'invecchiamento femminile, che sovrappongono implicitamente l'inizio della vecchiaia femminile con il passaggio alla menopausa, in linea con quella convinzione così radicata nella cultura patriarcale per cui la funzione femminile si esaurirebbe con la fine della fertilità: «It is in male interest to keep alive the myth that after menopause women have no particular function and therefore can be passed over for younger women who still depend on men»¹⁸. Fin dall'inizio del XX secolo le rappresentazioni medialità costruiscono una patologizzazione dell'età matura, associandola al declino di potere, bellezza e sensualità, promuovendo altresì un culto della giovinezza che in Hollywood trova la sua conferma¹⁹. Il rapporto tra invecchiamento e sessualità assume, peraltro, una portata ben diversa in relazione ai generi, operando a discapito di quello femminile. Si tratta del «double standard» dell'invecchiamento descritto da Susan Sontag nel seminale *The Double Standard of Aging*:

The double standard of aging shows up most brutally in the conventions of sexual feeling, which presuppose a disparity between men and women that operates permanently to women's disadvantage. [...] Women become sexually ineligible much earlier than men do. [...] Thus, for most women, aging means a humiliating process of gradual sexual disqualification. Since women are considered maximally eligible in early youth, after which their sexual value drops steadily, even young women feel themselves in a desperate race against the calendar.²⁰

La funzione familiare, così radicata nella cultura italiana, vedeva consumarsi il ciclo di vita femminile in corrispondenza dell'esaurirsi dell'attività sessuale percepita come principale, ovvero quella tesa alla procreazione. Non a caso, «Oggi» dedica ampio spazio, tra notizie, articoli e servizi fotografici, ai temi del matrimonio e della maternità di dive e celebrità femminili, attestando a più riprese il necessario contenimento della sessualità femminile entro i perimetri del vincolo coniugale e ritenendo implicitamente fuori norma tutti i comportamenti non ascrivibili al codice familiare.

¹⁷ D'Amelio, 2021: 104.

¹⁸ Kaplan, 1997: 121. Si veda anche la pagina precedente: «males are able to construct positions for themselves and for other, such as they can defend themselves psychically from their own fears of aging and of losing control» (Kaplan, 1997: 120).

¹⁹ Whelehan, 2013: 79: «[...] this cult of youth specifically targeted women and heralded an increasing medical discursive interest in the pathologization of age, resulting in menopause becoming more closely associated with decline and decay, and ageing represented as linked to loss: of power, beauty and sexuality».

²⁰ Sontag, 1972: 20-21.

Fig. 2 -
 “Le gambe della nonna”,
 «Noi donne», a. XXI, n. 40,
 9 dicembre 1965.



III. L'INTRAMONTABILE «MAESTRA DEL SEX-APPEAL»: MARLENE DIETRICH

Le dive quarantenni dell'Olimpo hollywoodiano, si legge ancora nello stesso articolo che descrive le «tardone del cinema»²¹, grazie al loro stile di vita hanno la capacità di sottrarsi al tempo e ottenere ancora parti da protagoniste sullo schermo. A una di loro è concesso addirittura, in età avanzata, il privilegio di sottoporsi al più implacabile degli spettacoli: lo striptease. La diva in questione è Marlene Dietrich, che riveste un'importanza centrale nei discorsi sull'*aging*. Per di più, la narrazione riservata a questa interprete con il passare degli anni pare del tutto singolare. Nel 1949 un articolo intitolato *La maestra del sex-appeal inventò le gambe e i calzoni* descrive Dietrich come una donna che, nonostante l'età, rimane capace di conquistare uomini affascinanti, è protagonista di flirt, divorzi e matrimoni. Anche quando la sua avvenenza viene messa in questione, gli sforzi nel preservarla sono comunque definiti encomiabili e di certo «le celebri gambe che per un decennio furono da sole un fatto d'arte» vengono giudicate nel tempo ancora intatte (divenendo addirittura protagoniste, negli Stati Uniti, di uno spot di una compagnia aerea ripresa sulle pagine di «Noi donne»²²) e «con quelle la voce di Marlene»²³ (fig. 2).

Il racconto dell'invecchiamento riservato a Dietrich da «Oggi» attraversa in modo piuttosto omogeneo anche i periodici femminili, quelli di settore, politici, cattolici. Viene, infatti, confermata la medesima immagine della “nonna” che, a più di 50 anni, non ha perso l'audacia giovanile, veste ancora spregiudicati abiti trasparenti e si esibisce con disinvoltura nei locali notturni²⁴. I testi non prescin-

²¹ Cavallotti, 1958: 45.

²² Nel 1965 su «Noi donne» appare un'immagine, titolata *Le gambe della nonna*, che riprende una pubblicità che ritrae un'elegante Dietrich con le affusolate gambe accavallate, scelta come testimonial da una compagnia aerea ([s.n.], 1965b: 10).

²³ Solmi, 1950: 37.

²⁴ [s.n.], 1953b: 39.

dono mai dal riferimento anagrafico, il suo invecchiamento è considerato ideale. La diva non dimostra l'età che ha, dunque in realtà non invecchia. Anzi, negli anni continua a sfoggiare «audaci toilettes, aderentissime, scollate e luccicanti di paillettes»²⁵. Le immagini fotografiche la ritraggono sorridente, in pose sensuali, e tendono a confermare la raffigurazione di una sempiterna bellezza; sono documentate le sue vacanze²⁶, le apparizioni nei locali notturni, le esibizioni²⁷. «Nonna Marlene» non teme il confronto con le attrici più giovani, anzi ancora negli anni Sessanta «cerca minigonne»²⁸ a Londra, apparendo dunque pronta ad aggiornare la propria performance dell'*aging* alla moda e agli stili di vita e di consumo. Questa narrazione è destinata a continuare anche negli anni a venire, mentre la «romantica nonna»²⁹ si trasforma in «nonnina»: «66 anni (ma non li dimostra), [...] la nonnina, che ha 66 anni, si difende molto bene dagli assalti del tempo»³⁰, tanto da guadagnarsi l'epiteto di «intramontabile» e addirittura «eterna»³¹. La «nonna dell'amore»³² cela la propria età anagrafica, che diviene addirittura oggetto di indagine³³. Fa notizia la scoperta del suo certificato di nascita che reca la data 1901³⁴, in una società in cui, dopo l'infanzia, l'età non va più chiesta a una donna, poiché «the year of a woman's birth becomes her secret, her private property. It is something of a dirty secret. To answer truthfully is always indiscreet»³⁵. Quello di Dietrich è dunque un invecchiamento appropriato, un *aging appropriately*³⁶, che consiste nell'invecchiare nella regolare autodisciplina che permette di ridurre al minimo i segni del tempo e mantenere un aspetto "straordinario" rispetto alle aspettative connesse all'età anagrafica³⁷. Siamo di fronte a quel processo di oggettificazione connaturato al femminile che si esprime nell'insieme di pratiche che ogni donna mette in atto trattando il proprio corpo (e in particolare il volto) come «canvas upon which she paints a revised, corrected portrait of herself»³⁸.

I trattamenti cosmetico-estetici e, in misura minore, quelli chirurgici sono negli stessi anni proposti come elisir in grado di donare il privilegio di un invecchiamento impercettibile. Pubblicità di creme, cosmetici e saponi coinvolgono come testimonial le dive del momento, quali le straniere Dawn Addams, Betty Hutton, Jeanne Crain, Joan Collins, accanto alle italiane Antonella Lualdi, Sophia Loren, Giovanna Ralli e Anna Maria Pierangeli. A partire dagli anni Cinquanta, le *réclame*

²⁵ [s.n.], 1962a: 9; [s.n.], 1959a: 6.

²⁶ [s.n.], 1964a: 32.

²⁷ [s.n.], 1953b: 39.

²⁸ [s.n.], 1968: 85.

²⁹ Dietrich è definita «romantica nonna» su «Tempo», in un articolo che mette a confronto l'aspetto della diva a distanza di vent'anni e commenta positivamente «le due età di Marlene (se così si può dire di una donna che evidentemente si guarda bene dall'averne un'età)» (O.S., 1951: 20).

³⁰ [s.n.], 1970: 42.

³¹ Marinucci, 1964a: 4; Marinucci, 1964b: 4.

³² [s.n.], 1965a: 702. In *I tempi cambiano*, «Il Borghese» giustappone la fotografia di una non più giovane Marlene Dietrich, intenta a mostrare le gambe agli ammiratori, a un'immagine familiare, molto più tradizionale, la cui didascalia recita *Dalla nonnina amorosa, alla nonna dell'amore*.

³³ Marinucci, 1964a: 4.

³⁴ Marinucci, 1964a: 4; [s.n.], 1964b: 38.

³⁵ Sontag, 1972: 19.

³⁶ Whelehan, 2013.

³⁷ D'Amelio, 2021: 114.

³⁸ Sontag, 1972: 22.

verbalizzano l'ideale della giovinezza attraverso alcune qualità apparentemente complementari, come quelle di freschezza, splendore e purezza³⁹, dotando implicitamente la terza età di attributi contrapposti, come decadimento, grigiore e sciattezza. Si intravedono qui alcune dinamiche che, alcuni decenni più tardi, diverranno tipiche della concezione della maturità (virtuosa), che invitano le star a sembrare *ageless*⁴⁰ o ad abbracciare il fenomeno della *girliness*, che spinge a preservare con ogni mezzo la bellezza e la forma fisica, all'interno di processi che

piuttosto che a una positiva e innovativa "riconciliazione" con i processi di *aging*, [...] rimandano a una "battaglia" contro l'invecchiamento, per dimostrare che in realtà si può non invecchiare, o che fare di tutto per non invecchiare è, di fatto, l'unico modo per invecchiare "bene".⁴¹

Dietrich è dunque intramontabile perché somiglia ancora alla medesima immagine consolidata in giovinezza. Gli ammiratori possono conservare immutato l'esercizio del *fandom* nei confronti di una figura che è riuscita a cristallizzare fascino e *sex appeal*, continuando a far leva sui medesimi punti di forza sui quali aveva costruito l'immagine divistica nel periodo aureo, a partire dalle lunghissime gambe e dal carisma trasgressivo e androgino, sfruttando a proprio vantaggio tutti i mezzi necessari a garantirsi una vecchiaia libera dall'invecchiamento.

IV. «ANCHE LA DIVINA INVECCHIA»:

GRETA GARBO E LA PATOLOGIZZAZIONE DELLA VECCHIAIA

Nella carriera della star la fase del successo si articola all'insegna della massima visibilità, mentre l'invecchiamento divistico si consuma nel regime dell'intimo, in conseguenza dell'allontanamento dagli schermi e dalla perdita di interesse da parte di un sistema teso a governare la coerenza dell'immagine divistica e a massimizzarne la circolazione. È il caso di Greta Garbo. Nel 1949 «Oggi» dedica all'attrice una copertina che la ritrae in uno scatto rubato dai fotografi, di profilo e con indosso un ampio cappello (definito in didascalia «alla cinese») e un paio di occhiali da sole, nel vano tentativo di rendersi irricognoscibile. L'articolo di Giorgio Salvioni pubblicato all'interno dello stesso numero della rivista descrive la permanenza dell'attrice a Roma e gli «inseguimenti, gli assedi, gli scontri tra i fotografi romani e la "signora Gigi". [...] ha dichiarato di non avere niente più a che fare col cinema. [...] In tutto questo tempo Greta non ha fatto che rimpiangere quello che è stata, senza accettare di mostrarsi quale ormai è: invecchiata»⁴². Le sue rappresentazioni sono declinate al passato⁴³, mentre il commiato nostalgico lascia spesso il posto a una curiosità insaziabile. L'attrice, si dice, non accetta l'invecchiamento, vive di rimpianti, fugge gli sguardi di fotografi, ammiratori e curiosi.

³⁹ Basti solo leggere alcuni testi pubblicitari che accompagnano le inserzioni di cosmetici, come quella del sapone LUX: «adoperando LUX, il sapone profumato bianco e puro, [...] vi accorgete che la vostra carnagione diventa ogni volta più luminosa, fresca e giovanile» ([s.n.], 1956: 44).

⁴⁰ Missero, 2021.

⁴¹ Re; De Rosa, 2021: 29.

⁴² Salvioni, 1949: 12.

⁴³ «È passata da Milano un'anziana signora di cui un tempo fummo tutti innamorati» ([s.n.], 1962b: 34).

Per una star che ha costruito il proprio personaggio divistico sull'ammirazione e sullo sguardo spettatoriale, sembrano sottintendere i testi, la sottrazione al deperimento anagrafico non può che coincidere con la soppressione di quello stesso sguardo.

Garbo si aggira da sola come una preda indifesa, inerme di fronte all'assalto sferrato dai paparazzi che cercano di svelarne il volto segnato dal tempo e la corporeità appesantita. Vittima dell'esposizione mediatica che aveva illuminato il suo passato, l'attrice è adesso perseguitata; ne viene sottolineata la solitudine e sottinteso l'alcolismo⁴⁴. Le descrizioni paiono a tratti evocare il personaggio di Norma Desmond di *Viale del tramonto*, come si legge in un articolo apparso su «ABC» nel 1960, in cui la "divina" è dipinta come

la diva solitaria che tutti conoscono per sentito dire, il fantasma cinquantenne di una stella di Hollywood, alta un metro e ottanta, curva, e con un paio di scarpe ai piedi numero quarantadue. [...] s'aggira per il mondo, guardandosi attorno, da dietro la tesa del suo cappello a campana e le lenti degli occhiali affumicati [...] sgomenta per la rovina della sua bellezza e quando un «abat-jours» offende i suoi lineamenti, s'alza per spegnerlo con un breve gesto di nevrastenica. Uscirà da questo «sunset boulevard» che percorre da ormai dieci anni?⁴⁵

La medesima raffigurazione emerge in un articolo che «Oggi» dedica ad Ava Gardner (al tempo quarantaduenne), dal titolo significativo: *Vorrei essere morta già da mille anni*⁴⁶. La patologizzazione dell'età è qui percepibile in una serie di dichiarazioni attribuite a Gardner, che si susseguono rimandando esplicitamente alla malattia, alla morte, al suicidio: «la notte è il mio regno», «non sono alcolizzata», «comincio ad "ingranare" quando arriva la notte. Un po' come i vampiri», «sento che ho bevuto troppo e vorrei essere scomparsa già da un sacco di tempo». E ancora: «invidia Greta Garbo», che ha abbandonato il cinema «quando la sua bellezza cominciava ad appassire». Garbo è evidentemente l'archetipo della maturità vissuta nel riserbo e nella solitudine, elementi che paiono la scelta obbligata a fronte di un'esistenza segnata dal decadimento fisico⁴⁷.

Il racconto dell'invecchiamento divistico di Garbo articolato da «Oggi» si modula interamente sull'assenza dell'attrice dallo schermo, nonché sulla sua progressiva erosione dalla vita pubblica, attraverso una retorica che fa dell'invisibilità e della dimensione fantasmatica il proprio fulcro. Quando la rappresentazione sullo schermo della star non più giovane è rara e singolare, i discorsi si concentrano soprattutto sulla sua vita privata. L'*aging* delle dive del cinema viene così registrato attraverso l'occhio implacabile della fotografia, che ora si avvale del pedinamento forsennato operato dai paparazzi. Il fuori scena, l'*off screen*, è una dimensione che implica una posizione spettatoriale peculiare, alla ricerca della "vera" identità

⁴⁴ «Greta beve birra e pensa a Balzac» (Salvioni, 1949: 12).

⁴⁵ [s.n.], 1960: 41.

⁴⁶ Il sottotitolo recita: «Per la prima volta dopo lungo tempo, Ava Gardner si confida: ecco come l'ex regina di Hollywood, ossessionata dai ricordi di troppe esperienze infelici, lotta contro il trascorrere del tempo in un'altalena di scoramenti e d'esaltazioni» (Steak, 1964: 52).

⁴⁷ Kaplan parla di «common "fault" that minority and aging women are seen to have in dominant western discourses – namely, that of deformity or pathology because they deviate from the Caucasian youthful ideal» (Kaplan, 1997: 119).

dell'attore al di là della performance, che prolunga l'esperienza del cinema al di fuori della sala⁴⁸. Nelle rappresentazioni della figura di Greta Garbo è possibile rinvenire la patologizzazione della vecchiaia femminile, vista come terreno di declino e decadimento, spazio soggetto alla perdita di potere, bellezza, sensualità, sanità mentale⁴⁹. La follia e la solitudine sono riservate alla terza età, in cui «malinconicamente, la "divina" si lascia vivere. [...] Troppi ricordi le affollano la mente; troppo pesante è il mito che l'opprime perché la "divina" possa illudersi, a 58 anni, di raggiungere la serenità»⁵⁰.

L'attrice appare addirittura sprofondata nell'oblio. Un'immagine pubblicata alcuni anni più avanti reca un titolo che interpella direttamente il lettore, «conosce-te questa signora?», mentre la didascalia incalza: «Anche il nostro fotografo ha faticato a riconoscerla [...] Ora la ex-divina, che ha 65 anni, conduce una vita rigorosamente appartata»⁵¹. Il suo primo piano viene pubblicato nel 1962 (*fig. 3*) in una doppia pagina intera che accosta impietosamente il volto di Margherita Gauthier, interpretata nel film *Camille (Margherita Gauthier, 1936)* di George Cukor, a un'immagine fotografica assai ingrandita che mostra l'attrice meno giovane, con un'espressione accigliata e sulla testa un foulard che le copre i capelli. La didascalia descrive una resa finale: «ha rinunciato finalmente, davanti alla folla dei fotografi, a proteggere con i grandi occhiali neri, con la mano sul volto, il suo mito. "Lo volete distruggere", pareva intendesse dire. "Ebbene, peggio per voi"»⁵². Quando l'invecchiamento non è appropriato, ovvero è visibile nel suo dispiegarsi, questo va occultato, a prezzo di sparire, per garantirsi una sconfinata solitudine, vissuta però con dignità e orgoglio⁵³ e preservare il «ricordo di una luce di cui non si è visto il tramonto»⁵⁴.

V. CONCLUSIONI

La ricezione divistica di Dietrich e Garbo ci suggerisce quali fossero i margini della visibilità della vecchiaia femminile nel dopoguerra, dando conto complessivamente di un rapporto conflittuale che si articola soprattutto tra femminile sessuale, avanzamento di età e stereotipi di genere. È evidente dai contributi citati nelle pagine precedenti che il tramonto della stella sia un tema in grado di sollecitare la curiosità del lettore, che assume caratteristiche eterogenee a seconda dell'immagine divistica su cui si proietta.

L'atteggiamento attribuito a Dietrich di fronte al proprio avanzamento anagrafico è di disinvolta resistenza, mentre fra paura e orgoglio si orientano i discorsi su Garbo, destinata a una vecchiaia di isolamento e ombra, ai limiti della malattia mentale⁵⁵. Dietrich appare ancora rappresentabile come soggetto sessuato e

⁴⁸ DeCordova, 1990: 114.

⁴⁹ Siamo di fronte alla stereotipizzazione della vecchiaia, terreno di vulnerabilità e decadimento che, come osserva Dolan, ne determina la discriminazione. Si costituisce un sistema pregiudiziale che crea, fra l'altro, una frattura generazionale, che porta i più giovani a vedere le persone più anziane come profondamente diverse (Dolan, 2018: 8).

⁵⁰ Bertoldi, 1963: 26.

⁵¹ [s.n.], 1970: 42.

⁵² [s.n.], 1962b: 34.

⁵³ Massimiliano, 1965: 19.

⁵⁴ Chiarini, 1960: 18.

⁵⁵ Sulla patologizzazione della vecchiaia e i rapporti fra rappresentazione dell'*aging* e disabilità si veda Chivers, 2011.

Fig. 3 -
 “È passata da Milano
 un’anziana signora
 di cui un tempo fummo
 tutti innamorati”,
 «Oggi», a. XVIII, n. 8,
 22 febbraio 1962.



desiderabile (*Si risposa Lola Lola*⁵⁶, *Invidia a... Marlene Dietrich*⁵⁷), mentre il racconto della maturità di Garbo è tutto orientato in negativo, evocando immagini di sterilità e isolamento («La triste signora senza amore», con il «suo destino di solitudine interiore [...] ha pagato il suo successo con l’infelicità»⁵⁸). Due strategie sembrano allora concorrere a definire il divismo senile qui analizzato: la resistenza e la resa, reazioni entrambe che erompono in un regime segnato dalla forte conflittualità. All’*invecchiamento* visibile, in cui i segni del tempo sono palesi, corrisponde l’*invisibilità* dell’interprete, mentre la piena esposizione è concepibile solo laddove l’*invecchiamento* corporeo sia stemperato, occultato e vinto. Nelle sue declinazioni divergenti, la maturità femminile è comunque percepita come un fenomeno di deterioramento fisico e psichico, in opposizione a quella maschile ritenuta sovente un accrescimento in termini di esperienza, saggezza, fascino: basti menzionare titoli di articoli come *I nuovi dongiovanni: tanti anni e pochi capelli*⁵⁹; *Gassman: ho avuto tre figli da tre mogli ma non ho chiuso, anzi*⁶⁰; *Con le rughe si seduce meglio*⁶¹; *Sto vivendo la mia terza giovinezza*⁶²; *Perché tante ragazze sposano uomini che potrebbero essere loro padri?*⁶³.

La discorsivizzazione della stella cadente restituisce un panorama più ampio, che ci dà l’opportunità di guardare all’*aging* non solo nelle sue declinazioni di genere, ma anche nelle sue implicazioni generazionali. In un contesto nel quale la bellezza viene sempre di più legata alla giovinezza e alla sessualità, non è sorprendente che in una fase della vita in cui questi due elementi vengono a mancare sia messa

⁵⁶ [s.n.], 1957: 39.

⁵⁷ [s.n.], 1959b: 8.

⁵⁸ Bertoldi, 1963: 26.

⁵⁹ Malapelle, 1969: 9.

⁶⁰ Belli, 1969: 22.

⁶¹ Mayer, 1970: 38.

⁶² Berti, 1967: 51.

⁶³ Mosca, 1966: 56.

in crisi l'immagine divistica nel suo complesso. Sono anni in cui alla centralità della gioventù si accompagna l'esaltazione della sessualizzazione della giovinezza, alimentata dall'abbigliamento e dalla moda (la "linea H", che promuove fianchi stretti e riduzione delle scollature, è lanciata dalla casa di moda Dior a metà degli anni '50), dalla pubblicità (che all'avvenente fascino maturo inizia a preferire i corpi giovanili), dalla cosmesi e dalla medicina estetica (che negli stessi anni propone creme anti-invecchiamento e interventi di chirurgia estetica), dal cinema nazionale e straniero, con l'uscita di film emblematici come *La voglia matta* (1962) di Luciano Salce e *Lolita* (1962) di Stanley Kubrick. Contemporaneamente il corpo esuberante e l'immaginario carnale, costruito attraverso l'immagine simbolica della maggiorata, vengono gradualmente affiancati dalla nuova figura erotica dell'adolescente sessualizzata. Saranno i movimenti a cavallo del '68, qualche anno dopo, ad attribuire ai giovani un'assoluta centralità, affermando una diversa gestione della sessualità, più spregiudicata e libera dalle inibizioni delle generazioni precedenti. Il concetto di *aging* va dunque considerato come fenomeno non astratto ma profondamente situato, non solo in termini sessuali ma anche culturali, geografici, razziali e così via⁶⁴. Come afferma Sontag, «aging is much more a social judgement than a biological eventuality»⁶⁵.

Tra le testimonianze riportate nelle pagine precedenti, appare complesso scorgere un orizzonte di senso che contempi una vita femminile matura al di fuori del regime familiare, della *girliness* o della patologizzazione. Una difficoltà che, come osserva Kaplan, ha a che fare con il ruolo ricoperto dalle figure femminili in un certo contesto: «To accept that women can be something after being young and desirable to men, after childbearing and motherhood, is to suggest that women can be something in a role that does not *per se* depend upon men or seem to be interested in their voyeuristic gaze»⁶⁶. Per questo motivo, «at least for western women, aging has been and may yet be experienced as a kind of "trauma"»⁶⁷. Il trauma in questione è quello di non potersi sottrarre al tempo e, quindi, alla morte. In questo senso Dolan rivendica una posizione politica in relazione all'*aging*, laddove intercetta «identity formations like, class, race, ethnicity, gender, sexuality and disability, undoubtedly in complex ways that exacerbate existing inequalities and privileges alike»⁶⁸.

Dinamiche non così dissimili sono in realtà destinate ad accompagnare i discorsi sull'invecchiamento fino ai giorni nostri, in uno scenario che ricalca la convenzione dell'invecchiare in modo appropriato e in cui, per molti versi, il modello identitario femminile, anche in vecchiaia, passa per l'adeguamento ai parametri della *girliness*⁶⁹. Dietro un'apparente pacificazione con l'età avanzata⁷⁰, il nostro contesto odierno confina ancora il corpo maturo nei termini dell'omologazione, della conflittualità o dell'emarginazione, mentre l'invecchiamento rappresenta spesso, ancora una volta, un'offensiva di fronte alla quale «le grandi tardone si difendono»⁷¹ con ogni mezzo.

⁶⁴ Kaplan, 1999: 172.

⁶⁵ Sontag, 1972: 76.

⁶⁶ Kaplan, 1997: 121.

⁶⁷ Kaplan, 1999: 171.

⁶⁸ Dolan, 2018: 8.

⁶⁹ Jermyn; Holmes, 2015.

⁷⁰ Re; De Rosa, 2021: 29.

⁷¹ [s.n.], 1965c: 48.

Tavola
delle sigle

PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale

Riferimenti
bibliografici**Ajello, Nello**

1985, *Lezioni di giornalismo. Com'è cambiata in 30 anni la stampa italiana*, Garzanti, Milano.

Belli, Marina

1969, *Gassman: ho avuto tre figli da tre mogli ma non ho chiuso, anzi*, «Oggi», a. XXV, n. 30, 23 luglio.

Berti, Giorgio

1967, *Sto vivendo la mia terza giovinezza*, «Oggi», a. XXIII, n. 5, 2 febbraio.

Bertoldi, Silvio

1963, *Gli uomini che si sono illusi di essere amati da Greta Garbo*, «Oggi», a. XIX, n. 9, 28 febbraio.

Bolton, Lucy; Lobalzo Wright, Julie (eds.)

2016, *Lasting Screen Stars. Images That Fade and Personas That Endure*, Palgrave MacMillan, London.

Buttafava, Vittorio

1950, *Accanto a nonna Swanson impallidiscono le ragazze di vent'anni*, «Oggi», a. VI, n. 46, 16 novembre.

Casula, Clementina

2021, *Il ruolo della regolazione istituzionale nell'intersezione tra aging, genere e generazione*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

Cavallotti, Giovanni

1958, *Comincia a quarant'anni l'offensiva delle belle donne*, «Oggi», a. XIV, n. 52, 25 dicembre.

Chiarini, Luigi

1960, *Greta Garbo. Essere più che una diva*, «Noi donne», a. XV, n. 10, 6 marzo.

Chivers, Sally

2011, *The Silvering Screen*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London.

D'Amelio, M. Elena

2021, *Isabella Rossellini e il "caso Lancôme". Invecchiamento e postfemminismo in epoca neolibera*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

De Berti, Raffaele

2009, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano 2009.

deCordova, Richard

1990, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana; ed. 2001.

Dolan, Josephine

2018, *Contemporary Cinema and "Old Age": Gender and the Silvering of Stardom*, Palgrave Macmillan, London.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, BFI, London.

Gilardelli, Anna

2013, *Lollo vs. Marilyn. La rappresentazione del corpo femminile nel cinema e sulle riviste degli anni Cinquanta*, «Immagine - Note di storia del cinema», IV serie, n. 7.

Jermyn, Deborah; Holmes, Su (eds.)
2015, *Women, Celebrity and Cultures of Ageing*, London, Palgrave MacMillan.

Kaplan, Ann E.
1997, *Resisting Pathologies of Age and Race*, in Paul Komesaroff, Philipa Rothfield, Jeanne Daly (eds.), *Reinterpreting Menopause: Cultural and Philosophical Issues*, Routledge, New York 1997.
1999, *Trauma and Aging. Marlene Dietrich, Melanie Klein, and Marguerite Duras*, in Kathleen Woodward (ed.), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999.

Maderna, Raffaele
1948, *La maestra del sex-appeal inventò le gambe e i calzoni*, «Oggi», a. IV, n. 27, 4 luglio.

Maffei, Maria
1970, *Le intramontabili*, «Noi donne», a. XV, n. 28, 11 luglio.

Malapelle
1969, *I nuovi dongiovanni: tanti anni e pochi capelli*, «Oggi», a. XXV, n. 43, 22 ottobre.

Manzoli, Giacomo
2021, *Non è roba per femminucce. Media, aging e sessualità*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

Marinucci, Vinicio
1964a, *L'età di Marlene*, «Giornale dello Spettacolo», a. XX, n. 15, 11 aprile.
1964b, *Eterna Marlene*, «Giornale dello Spettacolo», a. XX, n. 31, 29 agosto.

Massimiliano
1965, *Lettera aperta a Greta Garbo*, «Così», a. XI, n. 40, 3 ottobre.

Mayer, Sandro
1970, *Con le rughe si seduce meglio*, «Oggi», XXVI, n. 22, 2 giugno.

Missero, Dalila
2021, *Catherine Spaak. L'invecchiamento di una diva, tra postfemminismo ed evoluzione dei media italiani*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

Mosca, Benedetto
1966, *Perché tante ragazze sposano uomini che potrebbero essere loro padri?*, «Oggi», a. XXII, n. 31, 4 agosto.

Ortoleva, Peppino
2009, *Il secolo dei media*, Il Saggiatore, Milano.

O.S.,
1951, *Marlene vent'anni dopo*, «Tempo», a. XIII, n. 31, 4-11 agosto.

Re, Valentina; De Rosa, Paola
2021, *Introduzione. Aging girls*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

[s.n.]
1953a, *A 45 anni si apre per Joan Crawford una seconda giovinezza*, «Oggi», a. IX, n. 28, 9 luglio.

1953b, *L'intramontabile nonna Marlene*, «Oggi», a. IX, n. 53, 31 dicembre.

1956, [Lux sapone], «Oggi», a. XII, n. 46, 15 novembre.

1957, *Si risposa Lola-Lola*, «Oggi», a. XIII, n. 26, 17 giugno.

1959a, *Marlene l'intramontabile*, «Noi donne», a. XIV, n. 48, 6 dicembre.

1959b, *Invidia a... Marlene Dietrich*, «Noi donne», a. XIV, n. 50, 20 dicembre.

1960, *Greta Garbo in acqua promette un film*, «ABC», a. I, n. 6, 17 luglio.

1962a, *L'intramontabile Marlene*, «Noi donne», a. XVII, n. 27, 8 luglio.

1962b, *È passata da Milano un'anziana signora di cui un tempo fummo tutti innamorati*, «Oggi», a. XVIII, n. 8, 22 febbraio.

1964a, *Marlène in vacanza*, «Così», a. X, n. 32, 9 agosto.

1964b, *L'età di Marlene*, «Così», a. X, n. 17, 26 aprile.

1965a, *I tempi cambiano*, 1965, «Il Borghese», a. XVI, n. 48, 2 dicembre.

1965b, *Le gambe della nonna*, «Noi donne», a. XXI, n. 40, 9 dicembre.

1965c, *Le grandi tardone si difendono*, «Oggi», a. XXI, n. 13, 1 aprile.

1968, *Nonna Marlene cerca minigonne*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVIII, n. 36, 8 settembre.

1970, *Il sesso comincia a 70 anni*, «Oggi», a. XXVI, n. 26, 30 giugno.

Salvioni, Giorgio

1949, *Greta beve birra e pensa a Balzac*, «Oggi», a. V, n. 38, 15 settembre.

Solmi, Angelo

1950, *Il fantasma di Lola-Lola riappare dopo vent'anni*, «Oggi», a. VI, n. 3, 19 gennaio.

Sontag, Susan

1972, *The Double Standard of Aging*, in «Saturday Review», ora in Marilyn Pearsall (ed.), *The Other Within Us: Feminist Explorations of Women and Aging*, Routledge, New York 2018.

Steak, George

1964, *Vorrei essere morta già da mille anni*, «Oggi», a. XX, n. 15, 9 aprile.

Whelehan, Imelda

2013, *Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood*, in Joel Gwynne, Nadine Muller (eds.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2013.

DIVISMO, MATURITÀ E POLITICA SESSUALE NEGLI HOLLYWOOD FILM DI ANNA MAGNANI

Marga Carnicé Mur (Universitat de Barcelona)

*In the 1950s Anna Magnani played an important role in the internationalization of European stardom, becoming the first Italian actress to win an Oscar in 1955. She was 46 years old and had reached international success at the age of 37. Related to the aesthetical concerns of Italian Neorealism, and considered a pioneer in modern representation of female psychology and desire, Magnani's case puts into question the idea that, according to Edgar Morin, grace, beauty and youth are sine qua non conditions to become a star. Between 1955 and 1960 the actress participated in three Hollywood movies along with mentoring figures such as Tennessee Williams and producer Hal B. Wallis: *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955), *Wild is the Wind* (George Cukor, 1957) and *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1959). Magnani's Hollywood films suggest a kind of tailor-made melodrama, concerned in documenting her unique performative style while Hollywood experiences a great renewal of dramatic patterns and acting models. These titles also share a common subject: a passionate mature woman in crisis who, attracted to a younger man, experiences a personal rebirth closely linked to the raise of her sexuality and desire. Through the analysis of these films and how they relate to Magnani's stardom construction in the Italian postwar, this article investigates the role of the actress in the transit of the 1950s to the 1960s. A season of great transformations in world cinema in which Hollywood, apparently interested in documenting Magnani's uniqueness, has probably ended up discussing some of the greatest taboos in classic movies: aging over women's bodies, erotism between mature femininity and young masculinity, or the experience of sex and passion according to a female character who remains the subject of its own desire.*

KEYWORDS

Anna Magnani; Hollywood; Aging; Stardom; Age difference; Female maturity

DOI

10.54103/2532-2486/16462

I. INTRODUZIONE

Negli anni Cinquanta del XX secolo Anna Magnani ha svolto un ruolo importante nell'internazionalizzazione del divismo europeo, diventando la prima attrice italiana a vincere l'Oscar di Hollywood nel 1956. Aveva quarantasette anni, ed era arrivata al successo internazionale ai trentasette, con *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. Legata alle inquietudini estetiche e ideologiche del neorealismo italiano e difensora di una rappresentazione complessa e onesta della psicologia e del desiderio femminili, il suo caso mette in dubbio l'idea che, come scrive Edgar Morin, grazia, bellezza e gioventù siano requisiti *sine quibus*

non della star¹. Con figure di *mentoring* come Tennessee Williams e il produttore Hal B. Wallis, Magnani partecipa a tre produzioni americane tra il 1955 e il 1960: *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuata*, 1955) di Daniel Mann, *Wild is the Wind* (*Selvaggio è il vento*, 1957) di George Cukor, e *The Fugitive Kind* (*Pelle di serpente*, 1960) di Sidney Lumet. Tre melodrammi tagliati su misura dell'attrice che, oltre all'intento di documentarne lo stile performativo in un momento di rinnovamento di modelli drammatici e divistici a Hollywood, condividono un soggetto comune: la rinascita della sessualità di una donna matura che, attratta da un uomo più giovane, attraversa una crisi personale in relazione a un'esperienza erotica e passionale.

Di presenza prorompente e con uno stile legato a profonde radici teatrali e culturali, Anna Magnani impersona un modello di diva poco comune e raramente accolto nei circuiti cinematografici commerciali, che tuttavia sperimenta un successo di critica e pubblico straordinario nella Hollywood degli anni Cinquanta. La sua ricezione deve essere inquadrata nell'ambiente culturale del decennio, e in particolare nel passaggio intellettuale ed estetico dell'industria americana ai modelli di recitazione che, nei cinema europei, stavano guidando la transizione alla modernità. Nella cornice della fine del racconto classico e delle riflessioni sull'ontologia del cinema e della star, Anna Magnani e le sue origini artistiche rappresentavano tutto quello che aveva fatto invecchiare il modello classico americano, e che l'industria di quegli anni sembra raccogliere volentieri sotto la forma di autorevoli influenze. Come osserva Cristina Jandelli:

Ciò che fa apparire d'un colpo mortalmente invecchiata la star del cinema classico è la nascita di un nuovo tipo di divismo, che prende le mosse dal neorealismo italiano e dai suoi artefici, segnato da una dichiarata partecipazione autobiografica dell'attore e da una stringente adesione del divo ai personaggi impersonati, perché la frontiera tra finzione e documentazione viene abbattuta per ibridazione di forme.²

L'esperienza di Anna Magnani negli Stati Uniti viene documentata in prima persona in un diario di viaggio pubblicato dalla rivista «Tempo» subito dopo la visita dell'attrice a New York per la prima americana di *Bellissima* di Luchino Visconti, nel 1953. In quelle pagine, Magnani scrive di aver compreso di essere il contrario di quello che gli americani si aspettavano da un'attrice italiana. Accolta da una marea di giornalisti che la aspettano con entusiasmo a bordo della nave che la fa sbarcare nel porto di New York, rifiuta di alzarsi la gonna per mostrare le gambe ai fotografi³. È vestita con abiti informali da viaggio, senza trucco e nessun impegno per abbellire la sua apparenza per i media. Questa consapevolezza della propria differenza rispetto a un sistema di produzione straniero diventerà uno dei vertici creativi nel suo soggiorno a Hollywood, durante il quale Magnani raggiungerà l'età di cinquant'anni.

¹ Morin, 1957.

² Jandelli, 2007: 110.

³ Pistagnesi, 1988: 1960.

L'autorevolezza di certi percorsi del divismo europeo, e il bisogno di recuperare le tecniche della tradizione teatrale, sono caratteristiche riassunte nel progetto dell'Actors Studio, fondato nel 1947 con l'obiettivo di generare il paradigma dell'attore moderno. Le ultime espressioni dello *star system* classico convivono con la nascita del corpo intellettualizzato del nuovo attore. È il decennio in cui il corpo esplosivo di Marilyn Monroe incarna il canto del cigno della star classica mentre l'intensità di Marlon Brando determina la nascita del *performer* indipendente che s'imporrà fortemente negli anni Settanta. Accanto ai modelli divistici, le storie sperimentano le mutazioni tipiche della fine del modello classico. I segni di stanchezza nei generi narrativi implicano un rinnovamento nella trattazione dei grandi temi classici, com'è il caso dell'amore e dei rapporti erotici. Nel melodramma, le innovazioni estetiche e drammatiche coesistono con la coscienza della crisi che permea le storie. Sia nella dimensione divistica sia nella narrativa, il senso di crepuscolo e di nascita convivono così in un ambiente in cui la politica sessuale e la coscienza del tempo sembrano attivare una nuova estetica metaforica della messa in scena, riflessiva e sensuale. Le teorie teatrali di Konstantin Stanislavskij, la psicoanalisi di Jung e Freud e l'erotismo di Georges Bataille potrebbero essere i manifesti di riferimento per un sottosistema di produzione in cui la fabbrica delle stelle si sposta a Broadway, Marlon Brando è il corpo, Elia Kazan il regista e Tennessee Williams il drammaturgo. In questo ambiente, il soggetto della maturità dell'attrice non è specialmente popolare, anche se costituisce il centro di una drammaturgia come *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950) di Joseph Leo Mankiewicz, che Bette Davis interpreta all'età di quarantadue anni.

Bisogna dunque porsi una domanda: come si è integrato il profilo di Anna Magnani in un sistema di produzione particolarmente esigente riguardo a quello che le star femminili dovevano essere e sembrare nell'immagine cinematografica?

II. LA MAGNANI AMERICANA

Una delle chiavi del successo delle figure americane di Anna Magnani doveva essere il contributo di un erotismo autentico, che potesse esprimere, attraverso il divismo non convenzionale di una star straniera, ciò che il corpo della diva nazionale non aveva. Lo stile fisico e disinibito di Magnani diventa la chiave della forza sensuale dei suoi personaggi hollywoodiani, di cui Tennessee Williams è l'architetto principale. Il drammaturgo, che l'aveva definita «la tigre del Tevere»⁴, ha scritto i personaggi più importanti del periodo americano dell'attrice – e tra i più sensuali della sua carriera – alla luce di una personalità che lo scrittore stesso, nelle sue memorie, ricorda come non convenzionale, libera e magnetica⁵. L'incontro fra drammaturgo e attrice diventa metonimia del fascino che il carisma e la sensualità mediterranea di Magnani esercitano nella Hollywood di questi anni, e che vengono rappresentate in tre personaggi femminili che sembrano ispirarsi al potere suggestivo della differenza che l'attrice rappresenta.

⁴ «Burrascosa, tempestosa, vulcanica, tigre del Tevere, questi gli epiteti e gli attributi che comunemente vengono usati per Anna Magnani. Ed è anche vero che nessuno oggi, meglio di lei, è capace di affondare i suoi denti con gusto e furia nella carne cruda di una scena importante» (Williams, 1955).

⁵ Williams, 1975.

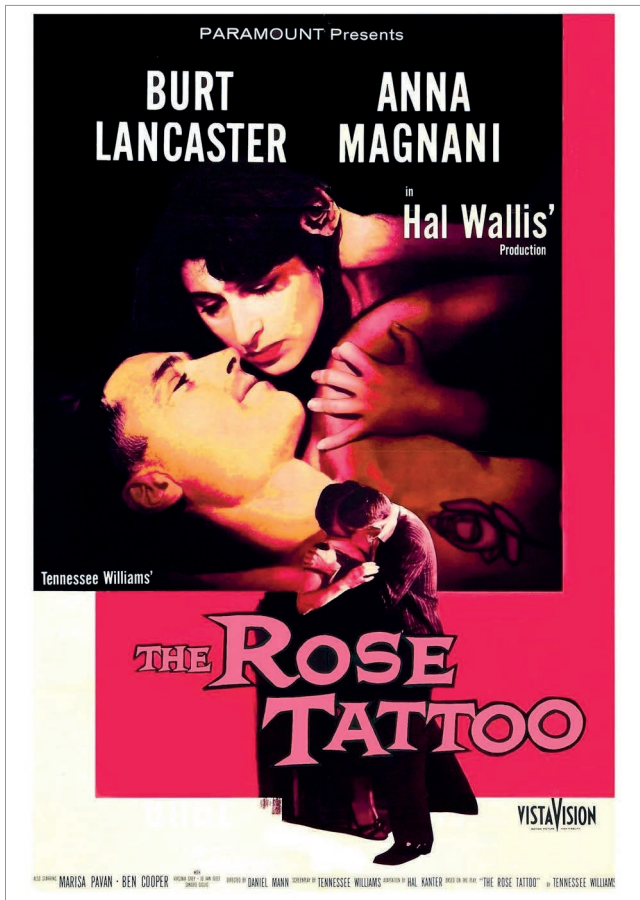


Fig. 1-3 - Anna Magnani nelle locandine dei suoi film hollywoodiani: "The Rose Tattoo" ("La rosa tatuata", 1955) di Daniel Mann, "Wild is the Wind" ("Selvaggio è il vento", 1957) di George Cukor e "The Fugitive Kind" ("Pelle di serpente", 1960) di Sidney Lumet.

Da *The Rose Tattoo*, *Wild is the Wind* e *The Fugitive Kind* (figg. 1-3) emerge un trittico di personaggi che riproduce una serie di luoghi comuni distillati dall'immagine divistica di Magnani. Serafina Delle Rose, Gioia e Lady Torrance sono versioni americanizzate della popolana neorealista, donne del popolo, di carattere vivace e forti passioni, che condividono l'aspetto dell'antistar che Magnani ha difeso come una bandiera lungo la sua carriera. Tutte e tre indossano i soliti abiti scuri che sono propri all'attrice, come il tailleur nero con la scollatura che mette in risalto la parte superiore del corpo, o la sottoveste più tardi resa famosa da Dolce & Gabbana⁶ in onore alla diva. Tutte hanno la chioma spessa e nera che Suso Cecchi D'Amico definì «una matassa di seta pesante»⁷, origine dei capelli di Medusa che diventano l'emblema espressivo dell'attrice. Oltre l'apparenza fisica, tutte e tre le figure sono eroine magnaniane nel senso drammatico della parola: donne mosse dalla forza delle passioni e intimamente connesse con la complessità delle loro emozioni.

Possiamo parlare di una radicalizzazione del divismo di Magnani in una versione transnazionale delle sue eroine popolari che, nel confronto con un paesaggio straniero, acquisisce l'eco metadivistica, autoreferenziale e riflessiva dell'attrice che affronta sé stessa in un sistema di produzione diverso. La Magnani americana, oltre a rappresentare un fenomeno espressivo estetico e spettacolare profusamente celebrato dal pubblico e dalla critica americani, è anche un'attrice che recita in una lingua che non è la sua; che esibisce un sistema espressivo radicalmente estraneo a quello dei partner di scena, mentre raggiunge la sua maturità fisica in una delle industrie più crudeli con l'invecchiamento del corpo femminile nei media.

III. EROTISMO E MATURITÀ

La prospettiva della maturità rende l'approccio all'erotismo di queste figure piuttosto interessante. Oltre a ratificare una consacrazione creativa, i personaggi americani iniziano a mostrare gli effetti del tempo sul fisico dell'attrice, circostanza che non impedisce all'industria di considerare il personaggio magnaniano dal punto di vista della politica sessuale. Mascherate nella dicotomia italianità-americanità, le eroine hollywoodiane di Anna Magnani hanno il tratto comune della passione e del desiderio sessuale come scelta di vita e forma d'identità. Sebbene durante il periodo trascorso a Hollywood l'attrice raggiunga un'età che è tuttora tabù per la celebrità femminile nello *star system* contemporaneo, la sua maturità non è un'interferenza per il trattamento dei rapporti d'amore appassionato con partner maschi notevolmente più giovani. In *Wild is the Wind* e *The Fugitive Kind*, Gioia e Lady s'innamorano di uomini che potrebbero essere i loro figli. La giovinezza di Anthony Franciosa e Marlon Brando sottolinea l'età nell'immagine divistica dell'attrice, e mette in luce un fatto curioso: i grandi

⁶ «Un abito che ha preso un posto fisso della nostra memoria e anche del nostro gusto, è il tailleur nero che Anna Magnani indossa nel film *Bellissima* di Luchino Visconti, [...] per noi è un frammento di storia dello stile. Una donna del popolo che si mette il meglio del suo guardaroba e sa risultare seducente in modo assolutamente convincente. La Magnani aveva una naturalezza e un fascino che rappresentano al meglio quel grande periodo dal dopoguerra ai primi anni Sessanta, un periodo che ci ha sempre incantati. Però quelli sono periodi fortunati e ricchi di talento che capitano ogni tanto» (Dolce; Gabbana, 2009).

⁷ Cecchi D'Amico, 1996: 126.

melodrammi d'amore di Anna Magnani non appartengono al periodo della sua giovinezza nel cinema italiano, ma alla sua maturità in un ambiente esigente con il corpo femminile come è Hollywood.

La sensualità di Anna Magnani non era certamente un soggetto nuovo scoperto da Hollywood. Da radici consapevolmente teatrali, il percorso dell'attrice nella commedia cinematografica dell'Italia dei primi anni Quaranta aveva coltivato un'idea di corporeità notevole, rappresentata in ruoli tipicamente connotati da un'aperta sensualità come quello della sciantosa o della popolana. Film come *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica o *Campo de' Fiori* (1943) di Mario Bonnard ne sarebbero esempi. L'idea della sensualità attraverso il corpo comico della Magnani⁸ sarà poi ripresa nei melodrammi dell'immediato dopoguerra. Questa volta attraverso ruoli drammatici che, come la prostituta, l'amante o ancora la popolana, richiamano un bisogno di verismo nei confronti della rappresentazione della femminilità che Magnani incarna alla perfezione. *Lo sconosciuto di San Marino* (1948) di Michał Waszyński, *Una voce umana* (primo episodio di *L'amore*, 1948) di Roberto Rossellini o, in ultimo, *Bellissima* nutrono l'idea di Magnani come femminilità fisica dall'accento reale⁹. Un arco di continuità che, dalla giovinezza alla prima maturità, collega l'identità divistica dell'attrice nel dopoguerra italiano con la politica sessuale che esprimerà nei suoi Hollywood Film.

La prospettiva erotica potrebbe pertanto essere richiamata dallo stile personale dell'attrice, di solito legato alla fisicità e alla padronanza del proprio corpo, circostanze che sono specialmente visibili nel primo film americano, *The Rose Tattoo*. Tennessee Williams sostiene di aver scritto *ad hoc* per Anna Magnani questo dramma di una donna di origine siciliana divenuta vedova di un uomo a cui la legava una forte connessione fisica e sessuale. Lo stereotipo della vedova siciliana sembra una scusa per sostenere un approccio tragico e sensuale al pathos di una performance che prende come centro il dolore della separazione fisica e dell'astinenza sessuale. La recitazione fonetica dell'inglese spiegherebbe l'insistenza di Magnani in una recitazione particolarmente espressiva dal punto di vista gestuale: la costante agitazione, le dolorose smorfie del viso, l'esagerazione della voce e l'uso drammatico dei capelli scarmigliati acquistano una dimensione quasi manieristica. Si direbbe che il personaggio percorra la retorica espressiva propria dell'attrice nelle sue dimensioni più caratteristiche. Il naturalismo dei movimenti spontanei convive con l'istrionismo teatrale, con i gesti archetipici del dolore tragico e anche con la trasgressione giocosa della commedia. Ma il nucleo espressivo della performance ricade sui gesti di contatto con il proprio corpo, paradigmatici della retorica espressiva di Anna Magnani sin dal neorealismo. Mentre i gesti di contatto sono patrimonio di tutti i personaggi dell'attrice, l'interpretazione di Serafina Delle Rose li rende particolarmente eloquenti. Quando le mani prendono contatto con la parte superiore della figura, si direbbe che indichino le parti del corpo che custodiscono gli organi vitali e che, secondo la medicina medievale, originavano le passioni umane. Toccandosi il collo, il petto, la pancia e la bocca dello stomaco, Magnani traccia una sorta di semiotica clinica delle emozioni che instaura un confronto interessante e probabilmente consapevole. La libertà espressiva che

⁸ Nicoletto, 2018.

⁹ O'Rawe, 2017.

il sistema ha concesso all'attrice viene riassunta dalla frase che il produttore della Paramount, Hal B. Wallis, le dice all'inizio delle riprese: «We want you to be just Anna Magnani; forget about Hollywood»¹⁰. Consapevole di quello che Hollywood si aspetta di lei, Magnani esibisce la performance come una sorta di manifesto stilistico personale e come salvacondotto d'inserimento nel paesaggio filmico americano. Così, i gesti archetipici di Anna Magnani enfatizzano in Serafina Delle Rose la bellezza organica e sensuale del corpo vivente, substrato proprio dei realismi europei che l'industria americana celebra volentieri sotto la forma di un percorso possibile dell'espressione dell'erotismo.

La figura scritta da Williams, che verrà estesa ad altri personaggi di questo periodo, rappresenta la libertà sessuale in un contesto di repressione. Serafina è un esempio di esotismo che trova nello stereotipo un efficace eufemismo per ciò che realmente maschera: una forza sessuale dilagante che serve da manifesto identitario e da motore dell'azione e dell'arco narrativo del personaggio femminile. Nella vedova siciliana che piange il marito, Williams maschera la storia di un desiderio sessuale frustrato. Non è il ricordo del marito Rosario quello che Serafina soffre, ma l'assenza del suo corpo. Nell'unica scena che coglie la presenza dei due innamorati, all'inizio del film, il personaggio dell'amante dorme nel buio della camera da letto. È il corpo muscoloso di un giovane con una rosa tatuata sul petto nudo e il viso in penombra. Un corpo senza volto. Serafina si avvicina e lo abbraccia per dirgli che stanno aspettando un figlio: «Ho una nuova vita nel mio corpo». La donna bacia con desiderio la schiena nuda dell'amante prima di lasciare la scena toccandosi fronte e pancia. Un tipo di gesto già comune in Magnani dai tempi della Pina di *Roma città aperta*, che qui potrebbe suggerire che il desiderio di Serafina, lontano da ogni accenno di sublimazione, è fondamentalmente sessuale. La sua performance rivela i sintomi di questo desiderio. La voce sensuale, la voglia di contatto fisico e il respiro esagerato creano un'atmosfera torrida che evoca i sintomi fisici del piacere sessuale. L'anonimato del volto maschile sembra voler dire che il corpo di Rosario ha la sola funzione di attivare un desiderio che Serafina dovrà rappresentare, per tutto il film, senza corrispondenza. Recuperando questo problema ricorrente nelle poetiche filmiche scritte intorno all'attrice – dove le sue eroine innamorate raramente sono ricambiate dallo sguardo del compagno – *The Rose Tattoo* sottolinea una questione fondamentale nel cinema di Anna Magnani: l'attrice come unità narrativa. A provarlo, c'è che la rivelazione della sensualità non emerge nella formula narrativa dell'amore, ma nella reazione fisica di questa passione nell'interpretazione della diva. Con la perdita della corrispondenza sessuale, cioè del controcampo dello sguardo maschile, la messa in scena del rapporto erotico e dei suoi effetti cade sulla dimensione fisica della performance. Un agitatore permanente delle restrizioni morali della cultura americana come Tennessee Williams sembra sfruttare questa dimensione drammatica in Anna Magnani, una forma di scrittura del corpo che lo *star system* americano, sia per un fatto di carattere culturale che per questioni di censura, non era stato in grado di rappresentare. Come osserva Donald Chase:

¹⁰ Vaccarella; Vaccarella, 2005: 45.

Magnani often uses her body to tell us what her devoutly Catholic character will not tell us about herself – that what she had with her Husband was great sex. And to tell us what the text of a mid-Fifties movie could not tell us about itself – that this is a ripe seriocomedy about the effects of Serafina's deprivation of great sex and her longing for more of it.¹¹

È interessante, a questo punto, l'uso del talento comico dell'attrice come formula di evasione, e di attenuazione, del potente carattere sessuale del personaggio e della performance. Il film prende l'essenza del *vaudeville* nei momenti in cui Serafina esce dal confinamento del suo lutto e si veste in fretta per andare alla laurea della figlia. Una sequenza mostra il personaggio in *lingerie*, mentre mescola mutande, calze volanti e sottovesti, sul punto di esplodere all'interno di un corsetto che non le calza più perché dopo la morte del marito si è "lasciata andare" e il suo corpo non è più quello di una volta. Anna Magnani non ha mai accettato l'oggettivazione del suo corpo in scena e non è per niente abituale vederla, come in quest'occasione, in *lingerie* davanti alla macchina da presa. Non è meno curioso che lo faccia proprio a Hollywood, all'età di quarantasei anni, con un costume di scena che mostra la trasformazione fisica degli anni. A questo punto la complicità della commedia diventa sostanziale. Rinunciando alla lotta con il suo corsetto, Serafina ride davanti allo specchio di quanto sia ridicolo il suo cappello, mentre fa tacere un pappagallo che chiacchiera fuori campo. La recitazione giocosa diventa a questo punto una strategia di allontanamento, che conferisce alla performance un livello riflessivo. L'auto-parodia implica una trasgressione della gestione erotica del corpo ma anche un rovesciamento del contenuto ideologico del film intorno al personaggio femminile, che diventa ingovernabile¹². L'idea del divertimento e del gioco diderotiano sono sempre stati presenti in Anna Magnani, grande attrice comica che in diverse occasioni è stata in grado di ridicolizzare certi aspetti della messa in scena perché, come ci rivelano le scene di Serafina in biancheria, ha saputo ridere anche di sé stessa. La distanza comica serve quindi da attenuatore di tensione per una figura che, come Serafina, proietta il suo sesso in modo disinibito e oltraggioso, ma è anche un terreno di espansione per lo stile sempre trasgressivo di Anna Magnani. Poco prima delle riprese del film aveva frequentato a Broadway gli spettacoli di satira erotica di Mae West, uno dei pochi riferimenti americani che si potevano trovare all'epoca sulla sensualità femminile nella maturità. Non sembra casuale che Magnani cerchi di differenziare il suo stile da quello della scuola del Metodo. Attrici come Liz Taylor in *A Cat on a Hot Tin Roof* (*La gatta sul tetto che scotta*, 1958) di Richard Brooks o di Natalie Wood in *Splendor in the Grass* (*Splendore nell'erba*, 1961) di Elia Kazan, sostenevano all'epoca un approccio all'eros e al sesso legato al trauma e alla contenzione. Sfuggendo le frontiere dello stereotipo della vedova siciliana, Magnani compone l'identità sessuale della donna matura non soltanto in base al pathos e al dolore, ma anche sulle linee più amabili del gioco e delle risate. Con questo tipo di gestione politica del corpo, e sotto l'effetto spontaneo della sua identità divistica più giocosa, si definisce anche come un'attrice che anche oltre la quarantina può competere con la generazione di giovani corpi del nuovo *star system* americano.

¹¹ Chase, 1993: 46.

¹² Rowe, 2011.

IV. EROTISMO FEMMINILE E FERTILITÀ

È interessante notare che il confronto della maturità con il panorama americano per Magnani si collega all'inquietudine di esplorare il corpo come grande unità discorsiva della sua politica di attrice. Questo succede non soltanto dal punto di vista performativo, ma anche in dimensioni narrative e simboliche che implicano la fisicità della donna e l'osservazione della sua biologia. Non è soltanto ciò che accade sulla superficie del corpo di Anna Magnani, quello che sembra attirare l'attenzione dei suoi film americani, ma anche ciò che accade al suo interno. Serafina, Gioia e Lady definiscono dei corpi ciclici, legati in qualche modo al ritmo e all'evoluzione di una natura che circonda i personaggi e impone il suo ordine alle passioni imprevedibili e irrazionali che li muovono. Ne è un esempio la forza presa da idee fondamentali come l'appetito sessuale e la fertilità dei personaggi. Serafina concepisce l'amore dalla capacità del suo corpo di generare la vita; Gioia vive un'intensa passione con il giovane pastore Bene (interpretato da Anthony Franciosa) mentre il paesaggio naturale delle pianure del Nevada offre lo spettacolo delle nascite del bestiame; a sua volta, Lady esprime la rinascita della fertilità di un corpo che credeva sterile nell'esperienza consumata della passione proibita con il giovane viaggiatore Val (Marlon Brando). A questo punto è necessario porre l'accento sull'importanza che assume nei film americani, e in particolare nella poesia williamsiana, il grembo fertile di Anna Magnani.

Il desiderio delle tre eroine americane vive legato all'attività rigenerativa di un utero che, nel caso di Serafina e Lady – le due figure create dal drammaturgo – corrisponde all'attività amorosa della sua proprietaria. Nel caso di *Wild is the Wind*, l'immagine dell'utero è simbolicamente presente nella natura selvaggia che la stessa Gioia rappresenta, e nell'assenza funebre dell'utero seppellito di Rosanna, la sorella morta durante il parto che Gioia deve sostituire nel suo nuovo matrimonio con il cognato Gino. Quanto a *The Rose Tattoo*, la performance sensuale di Serafina mentre bacia la schiena di Rosario è accompagnata dall'annuncio della sua gravidanza: «Ho un nuova vita nel mio corpo»; proprio come la mancanza di amore tra Lady e David Cutrere (John Baragrey) in *The Fugitive Kind* assume la forma di un aborto: «Portavo tuo figlio nel mio corpo l'estate in cui mi hai lasciato». In quest'ultimo titolo, quando l'apparizione del giovane amante Val ravviva la passione perduta di Lady, la rinascita del personaggio assume la forma simbolica del suo ventre fecondato: «Sono di nuovo viva. La mia vita inizia con te!». Le figure scritte da Williams legano il desiderio sessuale a questa capacità del corpo femminile di essere fecondato dalla corrispondenza amorosa, in un approccio alla politica sessuale del personaggio femminile che sembra ridefinire la macrofigura della madre, archetipo per eccellenza in Anna Magnani, riconducendola alla sua dimensione più mitica.

Nonostante l'importanza della maternità nei film interpretati dall'attrice, il legame tra desiderio e fertilità era stato tematizzato solo in *Roma città aperta*, dove l'amore tra Pina e Francesco era rappresentato dalla gravidanza della mitica popolana. I film americani sembrano prendere quest'idea germinale del divismo dell'attrice per farla diventare un *leitmotiv* della messa in scena che ne circonda la persona. La presenza di un simbolismo pagano e notturno nel trattamento visivo delle figure – ne sarebbero esempi i motivi floreali in *The Rose Tattoo*; i cavalli selvaggi e la luna in *Wild is the Wind*; e la presenza del

tempo e della morte in *The Fugitive Kind* – rafforza questa percezione mitica del divismo di Magnani, che sembra portare a Hollywood una sorta di rivisitazione dell'Eterno Femminile. Una circostanza che acquista un interessante contrappunto extradiegetico nel confronto con un corpo che, invece, cominciava a invecchiare.

V. L'INVECCHIAMENTO COME DISCORSO POLITICO

La fine delle riprese del secondo film, nel 1957, coincide con una dichiarazione inusuale ai media in cui Magnani affronta per la prima volta il tema dell'età e suggerisce la necessità di cominciare a pensare al ritiro¹³. Quest'affermazione contrasta con l'atteggiamento che l'attrice avrebbe avuto durante le prime riprese di *The Rose Tattoo*. Secondo fonti biografiche¹⁴, infatti, l'attrice non avrebbe accettato i processi di caratterizzazione e abbellimento del suo aspetto, intervenendo nelle decisioni dei cineasti riguardo all'occultamento dei segni del viso e truccandosi a volte da sola. Alla luce di questi dati nasce una leggendaria frase attribuita all'attrice, che avrebbe detto a un truccatore di Hollywood: «Lasciami tutte le rughe, non me ne togliere nemmeno una. Ci ho messo una vita a farle»¹⁵. Sia all'interno dei film che nei confronti della costruzione della sua immagine pubblica, la questione dell'età diventa rilevante nella comprensione dell'impatto del fenomeno Magnani nell'industria americana e nei modelli divistici posteriori. Nella pelle di donne mature che accettano l'esperienza dell'amore e della passione, il suo divismo si riafferma nella figura pubblica di una star che non sembra accettare il tabù dello scorrere degli anni sul fisico delle donne, e che prende come motto l'idea dell'autenticità e l'accettazione di sé. «Difendete sempre la vostra arte. Difendete sempre la vostra libertà artistica, contro tutto e contro tutti. Solo così si è sé stessi»¹⁶, scrisse in una lettera a Bette Davis, amica, coetanea e anche lei diva militante della difesa della maturità espressiva delle attrici contro i pregiudizi dell'industria. L'idea dell'invecchiamento nelle sue figure filmiche sembra dialogare con un avvicinamento progressivo dei personaggi a un eros giovanile rappresentato dai partner maschili e dagli stessi attori che li incarnano. Sebbene Gioia (*Wild is the Wind*) e Lady (*The Fugitive Kind*) siano donne sposate e legate narrativamente alla figura del marito, il loro desiderio è suscitato dalla figura di un giovane amante che attiva nei personaggi il ricordo della voglia di vivere. *The*

¹³ Vaccarella; Vaccarella, 2003.

¹⁴ Carrano, 1982; Persica, 2016.

¹⁵ Frase pubblicata anche sulla pagina Facebook ufficiale del quotidiano «la Repubblica» nell'anniversario della morte dell'attrice, il 26 settembre 2014 (www.facebook.com/repubblica/photos). Questa famosa citazione compare sulla maggior parte dei siti web e blog che rivendicano la figura di Magnani come icona di modernità e come riferimento femminista. La vita postuma di Anna Magnani nel mondo digitale è una testimonianza del significato secolare della sua *star persona*. La sua presenza come immagine della femminilità italiana nei media digitali è certamente slegata dal contenuto dei suoi film – valgono a titolo d'esempio siti quali www.ricordandoannamagnani.it e www.annamagnani.net o il profilo Twitter "Ricordo Anna Magnani" (@ric_annamagnani) – ma la validità del suo mito spiega l'importanza della sua personalità nella cultura popolare contemporanea.

¹⁶ Frammento di lettera originale pubblicata dal quotidiano «la Repubblica» nelle vicinanze del centenario di Anna Magnani (cfr. Videtti, 2008).

Rose Tattoo segue lo stesso principio narrativo, anche se la differenza di età tra gli amanti, in questo caso Anna Magnani e Burt Lancaster, non è così evidente come negli altri due film. In quelli, l'eros del marito è legato alla morte e al disamore. Nel film di Cukor, Gioia è sposata forzatamente con Gino (Anthony Quinn), l'uomo che ha provocato indirettamente la morte di sua sorella nell'ossessione di farle concepire un figlio maschio. In quello di Lumet, Lady vive nel tormento di essere sposata al perverso Jabe Torrance (Victor Jory), l'assassino di suo padre. Sarà l'eros giovanile di un amante clandestino a svegliare in queste donne in crisi, anche loro simbolicamente morte, il ritorno alla vita e alla giovinezza. Nel primo caso, Gioia sarà irrimediabilmente attratta da Bene/Anthony Franciosa, il figlio adottivo di Gino, legato alla stessa natura che Gioia adora. Nel secondo, il giovane *outsider* Val/Marlon Brando affascinerà la sensibilità di Lady per salvarla dall'inferno simbolico dove abita, in una sorta di rivisitazione del mito di Orfeo ed Euridice.

Come abbiamo già notato, nelle eroine americane di Anna Magnani erotismo e maternità sono concetti correlati. Questo fatto che poco più tardi, nel periodo crepuscolare dell'attrice, sarà sfruttato dalla mano di registi come Pier Paolo Pasolini (*Mamma Roma*, 1962), forma parte dell'identità divistica di Anna Magnani in Italia, e fiorisce con speciale esuberanza già nel decennio degli anni Cinquanta. Un film come *Bellissima* di Luchino Visconti aveva canonizzato questa confluenza di maternità e sensualità nell'affrontare la questione dell'erotismo alla luce della maturità incipiente del corpo della diva. La famosa scena del flirt con Walter Chiari sulle rive del Tevere, di eredità renoiriana, lo dimostra. Mentre l'accattivante spontaneità di Magnani affrontava la sfida di sedurre davanti alla camera da presa il suo primo partner visibilmente più giovane, il personaggio di Chiari diceva: «Perché crede che una ragazza più giovane non possa essere gelosa di lei?».

La differenza di età tra Magnani e i suoi compagni di scena rimane in un modo notevole nei film hollywoodiani, dove il suggerimento di una trasfigurazione del figlio in amante denuncia la maturità di personaggi femminili sempre legati a una certa permanenza di un erotismo di origine edipica. In *Wild is the Wind*, Bene/Anthony Franciosa è il figliastro di Gioia, mentre in *The Fugitive Kind* è Marlon Brando, la creatura più apprezzata dell'Actors Studio, a essere chiamato a confrontarsi con l'eccellenza della madre del neorealismo in un vero *tête à tête* divistico. La lettura più interessante di quest'ultimo film americano è senza dubbio quella metadivistica. La corrispondenza personale dell'attrice in questi anni, studiata da Cristina e Luigi Vaccarella¹⁷, riflette la sfida professionale posta da un progetto capace di riunire quelle che all'epoca erano considerate le massime espressioni di due modelli opposti di recitazione. L'ambasciatrice del neorealismo e il corpo pioniere della nuova Hollywood, nato appunto per competere con il primo¹⁸, si congiungono in quella che potremmo considerare una battaglia di maniere, di metodi, di personalità e, ovviamente, di divi. La differenza più rilevante tra loro, però, è quella che evidenziano entrambi i corpi. Nel momento delle riprese Magnani e Brando avevano, rispettivamente, cinquantuno e trentacinque anni. Mentre la giovinezza prepotente di Marlon

¹⁷ Vaccarella; Vaccarella, 2005.

¹⁸ Jandelli, 2007.

Brando dimostra la pienezza della sua fase di consacrazione come *sex symbol* del nuovo *star system* maschile a Hollywood, la maturità crepuscolare di Anna Magnani prefigura il declino e l'ostracismo che la diva vivrà negli anni Sessanta, con l'arrivo di nuovi modelli divistici femminili in Italia e in Europa.

VI. AGING IN PRIMO PIANO

Le lettere studiate da Cristina e Luigi Vaccarella dimostrano la tenacia di Anna Magnani nella decisione di confrontarsi con Marlon Brando in un film. Inizialmente, *The Fugitive Kind* era un progetto nato a metà degli anni Cinquanta che perseguiva l'obiettivo di unire il poker di assi Williams-Kazan-Magnani-Brando, una congiuntura purtroppo mai consolidata. Finalmente affidata la direzione a un giovane Sidney Lumet, la produzione viene rimandata per diversi anni a causa dell'agenda di Brando; nel frattempo, Magnani ha subito la trasformazione fisica che avrebbe caratterizzato il suo aspetto negli ultimi anni. Come se l'amarezza del tragico personaggio di Lady Torrance l'avesse evocata, il solco verticale sulla sua fronte apparve sul viso dell'attrice, determinando l'espressione seria e cupa dei suoi ultimi personaggi. I segni del tempo nelle borse sotto gli occhi e nel contorno dello sguardo – grande strumento espressivo dell'attrice – richiamano l'attenzione su un volto sul quale sono passati gli anni e che, come tale, sembra intenzionato a dialogare con uno dei tabù più atavici dello *star system* hollywoodiano: la negazione del tempo sul corpo e sul volto femminile, la censura visuale dell'invecchiamento delle donne.

L'espressione del viso di Magnani è molto interessante in questo film. La sensualità di Lady è messa in discussione da un trattamento della figura che, insolitamente, preferisce il primo piano per esprimersi. Da un punto di vista performativo, c'è un'energica imposizione del viso da parte di un'attrice che sembra voler eguagliare la forza del suo avversario. A Hollywood si diceva che Brando avesse il corpo di un calciatore e il volto di un poeta. In questo senso la maschera mortuaria di Lady, facsimile williamsiano dell'Euridice del mito orfico, ha una grande espressione poetica e un forte senso extradiegetico. Alzando il suo volto avvizzito e senza trucco davanti alla giovinezza esultante di Brando, Magnani mette in scena uno strumento espressivo che, nella sua vulnerabilità, ma anche nella sua forza comunicativa, rispecchia la maturità come una delle fasi più interessanti e fertili della creazione artistica. Nonostante l'importanza metaforica del corpo rinascente di Lady, qui i gesti di Anna Magnani non hanno la stessa presenza di altri film. Ciò che racconta la storia di Lady, quello che rende visibile il suo complessivo universo emotivo, è proprio il suo viso. Nelle scene più intense del personaggio, Magnani riduce la recitazione alla presenza del volto e della voce, per ratificare che ciò che brandisce i suoi muscoli è un corpo che forse non possiede più il ventre accogliente di Pina, né il vorace utero di Serafina, ma che porta il ricordo di tutte loro nella geografia di un volto che è anche testimone di un percorso vitale e artistico. Si può parlare di una posizione ideologica da parte di un'attrice che sceglie lo strumento espressivo più sincero e onesto del proprio percorso vitale – il volto umano – proprio per affrontare la sfida narrativa di una riconquista della passione giovanile, alla vigilia di una situazione storica più complessa dal punto di vista culturale e sociologico come si riveleranno gli anni Sessanta.

VII. IL DIALOGO CON IL CAMBIAMENTO DEI MODELLI DIVISTICI E LA RAPPRESENTAZIONE DEL SOGGETTO FEMMINILE

La dicotomia corpo-viso ripresa da quest'ultima performance americana suggerisce un interessante dialogo della politica dell'attrice di Anna Magnani con la trasformazione divistica e con il cambiamento generazionale che si stanno verificando anche nei cinema europei dell'epoca. La consacrazione di attrici come Brigitte Bardot o Sophia Loren nel nuovo decennio dei Sessanta suggerisce infatti una transizione da un divismo del viso a un divismo del corpo. Secondo studi condotti da una prospettiva femminista e sociologica sulle dive di questo periodo¹⁹, i modelli divistici degli anni Cinquanta avrebbero generato modelli di attrici intellettuali. In Francia, Jeanne Moreau diventa un modello d'ispirazione culturale, recuperando in qualche modo la capacità semiologica che Simone Signoret aveva avuto nel decennio precedente²⁰, mentre in Italia la Monica Vitti dei film di Antonioni riprende la parabola tracciata da Ingrid Bergman nel cinema di Rossellini. In risposta a questo modello, le nuove star europee degli anni Sessanta, responsabili di rappresentare anche l'emancipazione sessuale della donna nella società moderna, compaiono sotto i corpi prodigiosi dei modelli proposti da Bardot o Loren. Quest'ultima, come capitana della generazione "maggiorata", giocherà un ruolo fondamentale in un cambiamento generazionale che raccoglierà senza dubbi l'eredità di Anna Magnani, in termini di corrispondenza ma anche di confronto.

La capacità espressiva del corpo e la dimensione fisica della performance sono elementi decisivi in una generazione divistica nata dalle eroine popolari che Magnani aveva incarnato nei Quaranta e nei Cinquanta. Tuttavia la femminilità dal "corpo prospero", "legata alla terra", propria delle maggiorate²¹ non collega necessariamente il corpo, per quanto presenza importante, a una profondità psicologica del personaggio. Come suggerisce Veronica Pravadelli, la maggiorata è una presenza corporea non sempre dotata di un'espressività facciale capace di comporre dei sentimenti complessi. In questo senso, è interessante che Magnani recuperi l'espressione umanamente essenziale del volto alla fine della sua carriera. Un uso quasi politico dell'espressione essenziale del viso, forse in discussione con una nascente generazione di dive dalla potente presenza fisica che, nell'incarnare il sesso emancipato della donna dei Sessanta, non sempre rappresenterebbero la psicologia del personaggio femminile moderno. Non sempre racconterebbero quello che, nonostante tutto, è stato probabilmente lo scopo della carriera di Anna Magnani: il ritratto fisico e psicologico della donna vera, di là dai canoni commerciali e dalla dittatura del piacere dello sguardo maschile.

¹⁹ De Beauvoir, 1959; Pravadelli, 2015.

²⁰ Hayward, 2004.

²¹ Pravadelli, 2015: 75.

VIII. CONCLUSIONI

Gli *Hollywood film* di Anna Magnani non sono stati apprezzati né dalla critica europea né dal pubblico abituale dell'attrice, che non ha amato la dimensione transnazionale dell'eroina magnaniana. Nonostante ciò, rimangono documenti molto pregevoli di un incontro insolito come quello dello *star system* hollywoodiano con la politica divistica di una delle attrici più moderne del suo tempo, e più compromesse nella lotta contro i tabù e i pregiudizi che i circuiti commerciali del cinema e della cultura impongono ancora oggi ai corpi delle donne. Mentre negli anni Sessanta il tema della relazione amorosa fra donna matura e ragazzo giovane assimilerà gli stereotipi parodici suggeriti nel popolare *The Graduate* (*Il laureato*, 1967) di Mike Nichols, l'eredità della Magnani americana potrebbe portare all'apertura di nuovi percorsi divistici e drammatici. Rimane l'impatto che il soggiorno americano dell'attrice ha avuto non soltanto sui modelli moderni di star femminili – Helen Mirren, Juliette Binoche e Meryl Streep, tra altre, ne riconoscono l'influenza –, ma anche sul lavoro di drammaturgi come Tennessee Williams, che ha continuato a esplorare il tema della sensualità del personaggio femminile maturo in opere posteriori all'incontro con Magnani come *Sweet Bird of Youth* (*La dolce ala della giovinezza*, 1962) di Richard Brooks.

Resta anche l'impressione che il ritratto più sessuato di Anna Magnani, nel senso politico della parola, non sarebbe quello legato alla sua giovinezza e agli esordi cinematografici in Italia, ma piuttosto quello della sua maturità a Hollywood. Oltre la sensualità dei personaggi interpretati nell'immediato dopoguerra italiano, legati alle poetiche più disinvolute della commedia popolare o al verismo del realismo sociale, l'impegno ideologico degli anni della sua maturità sarebbe, senza dubbio, il più rischioso. Addirittura quello che confermerebbe come anche la politica di Anna Magnani facesse parte della trasformazione divistica degli anni Cinquanta, che avrebbe trovato nella sessualità e nel radicalismo politico delle attrici²² un nuovo modo di costruire l'identità femminile.

²² Pravadelli, 2015: 78.

Riferimenti
bibliografici**De Beauvoir, Simone**

1959, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, New English Library, London.

Carrano, Patrizia

1982, *La Magnani. Romanzo di una vita*, Lindau, Torino; 2ª ed. 2004.

Cecchi D'Amico, Suso

1996, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Garzanti, Milano.

Chase, Donald

1993, *Anna Magnani: Miracle Worker*, «Film Comment», vol. 29, n. 6, November-December.

Dolce Domenico, Gabbana Stefano

2009, *Anna e quella sottoveste sotto la giacca* in *Le sei mosse vincenti della celebre coppia*, «Corriere della Sera», 22 settembre.

Hayward, Susan

2004, *Simone Signoret: The Star As Cultural Sign*, Continuum, New York.

Jandelli, Cristina

2007, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Roma.

Morin, Edgar

1957, *Les Stars*, Le Seuil, Paris; tr. it. *I divi*, Mondadori, Milano 1962; tr. spagnola *Las stars. Servidumbres y mitos*, Dopesa, Barcelona 1972.

Nicoletto, Meris

2018, *Il "corpo comico": Anna Magnani oltre il cinema di regime*, «Arabeschi», n. 12, luglio-dicembre.

O' Rawe, Catherine

2017, *Anna Magnani: Voice, Body, Accent*, in Tom Whittaker, Sarah Wright (eds.), *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*, Oxford University Press, New York 2017.

Persica, Matteo

2016, *Anna Magnani. Biografia di una donna*, Odoja, Roma.

Pistagnesi, Patrizia (a cura di)

1988, *Anna Magnani*, Fabbri, Milano.

Pravadelli, Veronica

2015, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma/Bari.

Rowe, Kathleen

2011, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin.

Vaccarella, Cristina; Vaccarella, Luigi

2003, *Anna Magnani: quattro Storie americane*, Nuova Arnica, Roma.

2005, *Anna Magnani. La mia corrispondenza americana*, Edizioni Interculturali, Roma.

Videtti, Giuseppe

2008, *Non ho mai tradito la mia gente*, «la Repubblica», 17 febbraio.

Williams, Tennessee

1955, *Anna Magnani: Tigress of the Tiber*, «New York Herald Tribune», December 11.

1975, *Memoirs*, Doubleday & Co, Garden City.

STARDOM, AGING E CORPOREITÀ NEL CINEMA ITALIANO DEI PRIMI ANNI OTTANTA.
LA RICEZIONE DI STEFANIA SANDRELLI
NE *LA CHIAVE* DI TINTO BRASS
Gabriele Rigola (Università degli Studi di Genova)

This contribution deals with one of the most famous films by Tinto Brass, “La chiave” (1983), played by Stefania Sandrelli. The film represented for Sandrelli, who was thirty-seven years old at the time of film’s release, a turning point in her artistic parable. The contribution intends to reconstruct a part of the reception of the film to highlight how some discursive operations have been spread around the “aged” image of the diva. In addition, the question of aging will be explored in relation to the case of a celebrity like Sandrelli, accompanied from the very beginning of her career by reflections and speeches that consider aging ahead of time. Ultimately, the case of “La chiave”, through Sandrelli, will give the opportunity to reflect on the forms of reception of the issue of aging, in relation to the sexualization of female performers, in a specific context of the history of the representation of sexuality in Italy.

KEYWORDS

Aging; Tinto Brass; Stardom; Stefania Sandrelli

DOI

10.54103/2532-2486/15486

I. INTRODUZIONE

Nel 1983 esce nelle sale cinematografiche italiane uno dei film più celebri della filmografia di Tinto Brass, *La chiave*, interpretato da una delle figure maggiormente distintive dello *stardom* femminile italiano, Stefania Sandrelli. Il film ha rappresentato per Sandrelli, trentasettenne all’uscita della pellicola, una svolta nel percorso artistico, soprattutto in relazione all’esposizione della sua corporeità matura: il suo ruolo è stato, già in fase di lavorazione del film, particolarmente discusso in rapporto alla questione anagrafica. Questo contributo si propone di ricostruire parte della ricezione del film e del ruolo della protagonista, in una prospettiva di *cultural reception studies*, per evidenziare come i codici culturali del sistema sociale e mediale abbiano diffuso una serie di operazioni discorsive specifiche intorno all’immagine “invecchiata” della diva. Al contempo ci si propone di approfondire la questione dell’*aging* analizzando il caso di Sandrelli, accompagnata fin dagli esordi della sua carriera da una mole di riflessioni e discorsi che l’hanno spesso inquadrata in relazione all’età, e che ne hanno

considerato prima del tempo l'invecchiamento. L'indagine sull'*aging* sarà condotta da un punto di osservazione atipico: nel 1983 Sandrelli si trova alle soglie dei quarant'anni, un'età particolarmente significativa e ritenuta già matura per la generazione dell'attrice e per quello specifico contesto culturale¹. A causa di una rete di discorsi che, come vedremo, si concentra sul ruolo nel film, sulla rappresentazione del corpo e sulla nudità, Sandrelli è recepita soprattutto in relazione alla sua corporeità "matura", che le offre nuovi caratteri divistici e nuove possibilità interpretative, come lei stessa ha più volte affermato². Sarà nostro obiettivo riflettere sulla dimensione di un "invecchiamento percepito" relativo a Sandrelli, sui codici socio-culturali che fanno da sfondo e al contempo motivano la percezione dell'immagine invecchiata della diva, anche in relazione al suo percorso precedente di star³. Così come proposto da diversi studiosi, a partire da Josephine Dolan, risulta necessario *posizionare* la questione dell'invecchiamento in uno specifico contesto storico, culturale e mediale, dove da districare e indagare non è soltanto la dimensione dello scorrere dell'età, ma anche la percezione socio-culturale dell'invecchiamento, i codici di accettazione o di rifiuto di tale percezione, e il legame intrinseco con un contesto di liberazione del corpo post-sessantottesco e già post-femminista⁴. In una prospettiva di *cultural gerontology*, inoltre, terremo in considerazione gli intrecci tra rappresentazione dell'invecchiamento e articolazione dello statuto divistico delle star, entrambe susseguenti alle modifiche culturali e medialità del contesto preso in esame⁵. Questo insieme di prospettive ha anche l'obiettivo di ragionare implicitamente sull'industria cinematografica degli anni Ottanta – soprattutto in riferimento all'*art cinema* di matrice erotica – e sulle modalità con le quali il sistema culturale e quello mediale negoziano un discorso sull'*aging* femminile in rapporto alle *celebrities*.

II. STEFANIA SANDRELLI: L'ACCOGLIENZA DEI SUOI ESORDI

Com'è noto, l'esordio cinematografico di Sandrelli avviene da giovanissima: l'attrice viene scoperta da adolescente e subito lanciata da registi come Salce e Germi. Incarna ben presto un nuovo modello di femminilità e bellezza nell'Italia degli anni Sessanta⁶, e al contempo rappresenta uno dei nuovi prototipi della corporeità moderna che si diffonde prontamente sugli schermi, nella pubblicità, sulla stampa. La dimensione «travolgente» del suo esordio viene segnalata già in uno dei primi studi che le sono dedicati: «Stefania irrompe sugli schermi con la grazia travolgente della sua adolescenza, con la forza di un corpo che è davvero una macchina desiderante»⁷. Nel brano citato compaiono precocemente

¹ Si rimanda alla recente lettura di Casula, 2021, e all'intero impianto metodologico che sottende il lavoro collettivo di De Rosa, Mandelli, Re (a cura di), 2021. Per una visione d'insieme di questi temi si veda Cavigioli, 2005.

² «*La chiave* è stata, per me, un'esperienza molto importante che ha contribuito a propormi in maniera diversa, inedita, particolare» (Sandrelli in Calabrese, 2004, p. 53).

³ Questi elementi sono studiati, tra altri, da Swinnen; Stotesbury (eds.), 2012.

⁴ Dolan, 2017. Si rimanda anche a Twigg, 2004.

⁵ Twigg; Martin (eds.), 2015.

⁶ Gundle, 2009.

⁷ Alberione, 1998: 9.

due termini decisivi della *star persona* di Sandrelli, che ne decretano lo statuto da qui e via via per tutta la carriera: gli elementi – intrecciati – dell'età e della corporeità. L'attrice, già negli anni della sua nascente persona divistica, viene esplicitamente interrogata e presentata in relazione al dato anagrafico. Nel 1961, anno dell'esordio cinematografico con *Il federale* di Luciano Salce e *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, a quindici anni non ancora compiuti, la stampa così la descrive: «già molto cresciuta per la sua età – e cresciuta bene – Stefania non pensava naturalmente a fare una volta o l'altra del cinema»⁸. Scelta da un inviato di un settimanale, Sandrelli partecipa al concorso di “Miss Ninfetta”, prima di essere lanciata come nuova stella del cinema italiano. La «giovin-attrice», «ancora un po' “vuotina” nella realtà»⁹, ben presto si trova ad essere indicata come una delle neo-ninfette del cinema nostrano, insieme ad altre figure (anche transnazionali) come Catherine Spaak. Nel 1963, pur «giovanissima», è già «sufficientemente rotocalcata per permettersi sorrisi beffardi e modi disinvolti»¹⁰.

Qualche tempo dopo, questi stessi discorsi si ricalibrano in relazione allo scandalo dovuto al legame con Gino Paoli: a sedici anni l'attrice si fida con il cantautore, che ne ha ventotto ed è sposato, e a diciotto darà alla luce la sua prima figlia, Amanda. Per Sandrelli il passaggio da stellina del cinema italiano a giovane donna e giovane madre, protagonista di uno scandalo amoroso e sessuale, nella perbenista società del tempo viene recepito come un'acquisizione di una conquistata fama e di un accrescimento della sua maturità. Su «Oggi» del 1966 si legge: «nei rapporti tra Paoli e la Sandrelli, la crescente notorietà della ragazza ha giocato un ruolo importante. Gino si rende ormai conto che la ragazzina piena di sogni da lui conosciuta a Viareggio è diventata una diva contesa dai registi, una donna il cui fascino nasce da un impasto di malizia e d'ingenuità»¹¹. Questi assunti dei primissimi anni di carriera di Stefania Sandrelli, e i significativi passaggi della sua persona divistica dopo la storia d'amore con Paoli e la maternità¹², impostano alcuni *topoi* ricorrenti che rimarranno solidi per tutta la lunga parabola artistica dell'attrice. Anzitutto, come detto, l'attenzione per l'età, e in particolare una sorta di asimmetria, di sbilanciamento tra la sua età anagrafica e la percezione di quest'ultima da parte dell'opinione pubblica e dei discorsi sociali. A tale proposito, sono frequenti alcune sintesi ed etichette legate all'età e all'invecchiamento, dagli esordi fino agli ultimi ruoli: giovanissima ma già matura per la sua età; cresciuta molto in fretta; madre troppo giovane; donna seducente ma già invecchiata; donna matura ma utilizzata in ruoli già senili, come la madre o addirittura la nonna, e così via. Quello dell'età è dunque un filtro attraverso cui osservare e studiare la carriera di Sandrelli, in modalità trasversale rispetto ai periodi e alle condizioni anagrafiche che la star attraversa e vive. Il secondo *topos* riguarda lo sviluppo della carriera e della vita dell'attrice sotto il segno della corporeità: è il corpo – e ne discuteremo a breve in relazione al caso

⁸ [s.n.], 1961: 3.

⁹ [s.n.], 1963: 2.

¹⁰ Bruno, 1963.

¹¹ Occhipinti, 1966.

¹² Sulle ipotesi trasformative della *persona* di Sandrelli, dall'esordio alla maternità, riflette Tognolotti, 2018. In merito alla maternità, nella ricezione generalista dell'epoca, si vedano Pensotti, 1968; Calla, 1970.

de *La chiave* – a essere centro nevralgico della *persona* di Sandrelli, motore simbolico della sua recitazione, anche nell'evidente connotazione dello scorrere degli anni. Mai come per Sandrelli i discorsi sui passaggi d'età sono stati ricondotti ai cambiamenti e ai significati del corpo, anche in rapporto a *come* la diva sceglie di mostrarsi, denudarsi, esprimersi attraverso di esso. Chiara Tognolotti ha ragionato ampiamente su questi aspetti riportandoli alle declinazioni di un eccesso¹³, rispetto sia ai ruoli incarnati sia alle risonanze della stampa; e Mariapaola Pierini ha elaborato una sintesi efficace della questione, molto utile per introdurre il nostro caso studio: «Il corpo di Sandrelli negli anni è mutato [...] smettendo di essere moderno e acerbo per diventare morbido, sapiente, adulto, esplicitamente erotizzato; [...] Sandrelli ha usato il corpo, e con esso la nudità, come “luogo” attraverso cui rinegoziare man mano la propria presenza sullo schermo»¹⁴.

III. LA CHIAVE

La centralità della corporeità di Sandrelli emerge compiutamente, e in maniera in parte inedita, in un momento specifico della sua carriera, ossia a inizio anni Ottanta. Il decennio si apre con la partecipazione a *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, ma è con i film successivi – e soprattutto con *La chiave* – che assistiamo al rilancio della diva Sandrelli, dopo un periodo di leggero declino della sua fortuna. *La chiave*, dunque, costituisce un'operazione di riconfigurazione dello statuto divistico di Sandrelli attraverso la sessualizzazione esplicita della sua figura e l'esposizione sessuata della sua corporeità. Alla soglia dei quarant'anni, e in forza delle articolazioni precedenti della sua affermazione come diva, Stefania Sandrelli viene scelta da Tinto Brass per il film campione d'incassi della stagione¹⁵, che permetterà al regista il transito nella fase della sua carriera più esplicitamente vocata all'erotismo e al racconto della sessualità. Al contempo, per l'attrice è un'occasione per mostrarsi come non ha fatto mai, di riarticolare la sua immagine sullo schermo e modificare alcuni tratti della sua *star persona* e della sua rifrazione divistica fuori dagli schermi.

Prima di affrontare i modi e le questioni della ricezione e dell'accoglienza di Sandrelli in relazione al suo ruolo, cerchiamo di mettere in campo alcune premesse di carattere generale sul film. Anzitutto, il progetto de *La chiave* – nella forma di un adattamento del libro di Jun'ichirō Tanizaki che spostasse la vicenda nella Venezia del 1940 – era già stato ideato da Brass negli anni Sessanta¹⁶, dopo *Chi lavora è perduto (In capo al mondo)*, presentato proprio a Venezia nel 1963. Il film viene però realizzato in un momento specifico della carriera di Tinto Brass, quando come detto si è concretizzato, a livello progettuale e produttivo,

¹³ Tognolotti, 2018.

¹⁴ Pierini, 2016: 26. Anche Vanelli, nello stesso volume collettivo, si sofferma su questo aspetto: «Le sue forme, inizialmente acerbe e flessuose, poi più rilassate e accoglienti, si sono prestate a vestire o svestire i panni di una classe polimorfa, sovente ipocrita e bigotta, ma anche alla ricerca di un'anima e di una coscienza personale o collettiva» (Vanelli, 2016: 39).

¹⁵ Si vedano Bertozzi; Coletti; De Franceschi; Orsini, 1998; Pintaldi, 2014; Tentori, 1998.

¹⁶ Tentori, 1998: 41.

il passaggio a un cinema compiutamente erotico¹⁷. È importante considerare che il cinema precedente di Brass, pur non essendo esclusivamente a tematica erotica, esponeva ugualmente elementi decisivi della sua poetica che verranno ripresentati in altra forma anche nei film successivi: la tematica erotica è un ulteriore modo per «mutare le condizioni sociali» e per «cambiare gli individui». Gli individui, secondo Brass, cambiano

ponendoli a confronto con loro stessi. Con la propria sessualità [...]. Quando si è di fronte alla propria sessualità i nodi vengono al pettine, si fanno i conti. [...] Ecco, da questa presa di posizione è iniziata la serie di film di carattere erotico-sessuale, che io non considero affatto una “deminutio” dal punto di vista ideologico, politico o professionale rispetto ad altre opere del primo periodo, ma solo la continuazione, su un altro campo, della stessa, ansiosa, irrimediabilmente insoddisfatta ricerca di libertà. A tutto campo.¹⁸

Il film, libero adattamento dal romanzo omonimo di Tanizaki (pubblicato in Italia nel 1963), sceneggiato da Brass e prodotto da Giovanni Bertolucci, si colloca al secondo posto nella stagione cinematografica 1983-1984, incassando oltre quattro miliardi di lire, e sarà al centro di un complesso dibattito su rotocalchi, riviste generaliste e riviste specializzate, almeno per quattro ragioni: il riorientamento divistico della protagonista; il passaggio alla “fase erotica” del regista; il sequestro occorso alla pellicola, con il successivo dissequestro e le mobilitazioni da parte della cultura italiana in difesa del film; l’esclusione dalla rosa di selezionati alla Mostra di Venezia.

Al di là delle intenzioni sottese al progetto, va considerata l’accoglienza riservata al film, e soprattutto la questione del sequestro, elemento centrale nella ricezione del fenomeno-*Chiave*. Il film fu denunciato per oscenità: il sequestro provocò una sollevazione popolare e un dibattito che investirono non solo le categorie del cinema, ma anche diversi intellettuali e parti della classe politica, in un momento in cui la legge sulla censura stava subendo modifiche e smottamenti, oltre a discussioni parlamentari¹⁹. In questo quadro non è un elemento di poca importanza l’esclusione del film dalla selezione della Mostra di Venezia, che evidentemente indirizzò la critica e l’opinione pubblica verso un giudizio già orientato. Nell’agosto del 1983, a esclusione già comunicata, Brass replicò: «*La chiave* è una pietanza troppo forte per quel pranzo d’ambasciata

¹⁷ È consuetudine, negli esigui studi dedicati al regista veneziano, ritenere la sua carriera sostanzialmente divisa in tre parti: il periodo *underground*; quello ibrido, che si muove tra istanze autoriali, logiche di genere e ricostruzione storica; infine il periodo erotico, nel quale i film ruotano completamente attorno alla sola esibizione dei corpi femminili e degli amplessi, in vicende quasi sempre orientate verso il racconto del tradimento, della relazione, del desiderio sessuale. Senza entrare in un discorso che ci porterebbe altrove, notiamo di passaggio che questa necessità di suddividere e compartimentare i diversi periodi della carriera del regista non tiene conto della ricorrenza delle tematiche e della sostanziale onnipresenza dell’elemento erotico – tanto come fenomeno del racconto quanto come carattere rappresentativo – in pressoché tutta la sua filmografia. Tentori, 1998; Iori, 2000; Calabrese, 2004; Varzi, 2016.

¹⁸ Iori, 2000: 60.

¹⁹ Palieri, 1983b. Sulla censura, si veda almeno Argentieri, 1974; Liggeri, 2012.

che è la Biennale»²⁰. Mentre un mese dopo Alberto Crespi, recensendo il film dal Festival di San Sebastián, descrisse *La chiave* come una «parata di “giochi proibiti” che finiscono per diventare stucchevoli, anche a causa di una recitazione catacombale»²¹.

I diversi fenomeni legati alla ricezione del film non fecero altro che condizionare anche la lettura dedicata alla protagonista, soprattutto rispetto al binomio ricorrente della sua immagine di star: l'età e la corporeità.

IV. «INDIFFERENTE AI SUOI QUARANT'ANNI».

LA RICEZIONE DELLA STAR E DEL SUO CORPO SESSUATO

Per discutere del personaggio di Teresa, interpretato da Sandrelli, è interessante partire dalle modalità di messa in scena del corpo: Brass si serve di alcuni espedienti per mostrare a poco a poco la nudità della protagonista (lo svenimento e l'iniezione, oppure la rottura della collana di perle che la induce a raccoglierle nuda, carponi sul pavimento) che, al contempo, delineano la trasformazione del personaggio. Il regista frammenta il corpo dell'attrice attraverso dispositivi di raffigurazione (la macchina fotografica), artifici di raddoppiamento (gli specchi) e ostacoli e interruzioni visive (le sbarre del letto), che ne spezzano l'interezza e ne rivelano poco a poco le membra. Sandrelli viene ripresa prona sul letto, o sopra l'amante, completamente nuda durante il coito; la cinepresa in particolare si sofferma sul grande seno, sulle natiche, sul pube folto, anche quando si trova immobile – e finge di dormire – mentre il marito la illumina con una lampada alogena. È un corpo morbido, sensuale e accogliente quello di Sandrelli, eppure non privo di un connotato mortifero²²: proprio questa contraddittorietà mostra la complessità del personaggio sandrelliano, la capacità di esprimere con la corporeità una dimensione *immaginativa* e *desiderativa*, rappresentando qualcosa di estremamente tangibile e insieme di immaginario. La vitalità del corpo e della trasgressione – fin dall'inizio del film, quando l'attrice urina di notte in una calle veneziana, spiata dal marito – rappresentano dunque, per Brass e attraverso Sandrelli, elementi fortemente sovversivi, di conflitto contro il perbenismo, sia nella variante anti-borghese e anti-moralistica sia in quella compiutamente politica (la progressiva acquisizione del desiderio in parallelo con l'entrata in guerra dell'Italia). Si tratta di un «corpo non solo svestito e spudorato ma che spargia con ardimento la cartografia della morale borghese»²³. La performance dell'attrice, in forza delle stratificazioni cui va incontro la rappresentazione del suo corpo nel corso della carriera, permette l'elaborazione di un personaggio eversivo e dal temperamento fortemente libertario.

Le caratteristiche del personaggio di Teresa e le modalità con cui il corpo dell'attrice è rappresentato e messo in forma sono accolte da un insieme di commenti e discorsi che attraversano la stampa generalista e quella specializzata, e anche le dichiarazioni dei partecipanti al film (a partire dagli stessi Brass e Sandrelli).

²⁰ Tornabuoni, 1983: 20.

²¹ Crespi, 1983.

²² De Carlo, 2016.

²³ Tognolotti, 2018: 134.

Tinto Brass ha espresso innumerevoli volte la sua predilezione per il ruolo di Teresa e per l'interpretazione della protagonista, soffermandosi sulla messa in scena della corporeità dell'attrice e talvolta sulle caratteristiche di questa stessa corporeità. Le dichiarazioni del regista ruotano spesso intorno alla supremazia della nudità esposta e al rapporto creato tra il corpo *non più giovane* e la macchina da presa²⁴:

[Stefania] è stata di una disponibilità totale. Non ha mai rifiutato di girare una scena. Neanche quella in cui la riprendo alla luce di un flash, una luce da chirurgo, come quella che si usa per le autopsie. Volevo entrare nella sua carne. Quella luce del resto non le fa torto. Sì, forse una volta o due si intravede un po' di cellulite. Ma queste imperfezioni conferiscono più verità al personaggio: lei non è una semplice pin-up. Poi è innanzitutto una grande, meravigliosa attrice [...] oltre che bellissima, di una bellezza rinascimentale, infantile, vicina ai quaranta come una ragazzina.²⁵

Molti commenti dell'epoca hanno insistito sulla generosità di Sandrelli nel mostrarsi nuda e sulla disponibilità nell'apportare modifiche e sfumature alla scrittura del personaggio. Già in fase di lavorazione della pellicola, e a ridosso della sua uscita, la stampa riportò dichiarazioni di felicità e concordanza dell'attrice rispetto al suo ruolo e al lavoro con Brass.

Stefania Sandrelli è spesso descritta dalla stampa dell'epoca come corpo sessuato che, nel film, è al centro di un intreccio scandaloso. In un articolo che dovrebbe riportare le reazioni dell'attrice dopo il sequestro della pellicola, si descrive Sandrelli come donna «“censurata”», «“oscena”» e «“lesiva del comune senso del pudore”», e si riporta l'indiscrezione secondo cui avrebbe sfruttato la nudità per un rilancio di carriera: «qualcuno già insinua che è ricorso al nudo come estremo tentativo di salvare una carriera già sul “viale del tramonto”»²⁶. È la stessa star a riposizionare la questione dell'età e dell'*aging* nelle dinamiche di accoglienza del film: «questo sequestro, le accuse di oscenità non mi colpiscono a livello personale, non mi mettono in crisi. A quarant'anni ho recitato nella *Chiave* di Tinto Brass, come a ventuno ho recitato in *Sedotta e abbandonata*. [...] Sono un'attrice e non una pornografa»²⁷.

In parallelo, resistono punti di vista che recepiscono Stefania Sandrelli quasi quarantenne ancora profondamente legata a una dimensione di infantilismo e ingenuità, come anche Brass indicava nel passo riportato in precedenza.

²⁴ Sandrelli, come detto, nel 1983 ha 37 anni; l'attore che interpreta il marito Nino (Frank Finlay) ne ha 57, mentre Barbara Cupisti, che interpreta la figlia, ne ha 21. Come si nota vi è un disequilibrio nella distribuzione delle età dei protagonisti. Ciò non fa altro che rendere ancora più esplicito il meccanismo di sessualizzazione e di invecchiamento dell'attrice, e ridistribuire i dati anagrafici in rapporto non alla verosimiglianza ma al loro significato simbolico.

²⁵ Iori, 2000: 135.

²⁶ Palieri, 1983a.

²⁷ Palieri, 1983a. In un'altra dichiarazione l'attrice è ancora più esplicita: «Non ho avuto paura di spogliarmi, di recitare nuda in un copione valido. Sono stata per molti anni un'eterna ragazza del cinema italiano di volta in volta ingenua, maliziosa, tenera, disponibile. Con *La chiave* sono diventata una donna, una madre di quasi 40 anni che, nell'Italia fascista [...] scopre la propria sessualità repressa» (Pintaldi [a cura di], 2014: 25).

Su «La Stampa» del 20 maggio 1983 compare un articolo decisamente interessante, dal set del film: l'articolista pone in risalto l'aspetto della puerilità di Sandrelli attraverso precisi riferimenti al suo vestiario e al suo corpo, utilizzando anche diminutivi e vezzeggiativi che permettono di negoziare la reale età della protagonista e la sua percezione in ambito pubblico: «Ha un vestituccio di cotonina che le lascia gambe e braccia scoperte e capelli lisci col bandeau che dovrebbe cancellare dal suo viso l'aria da ragazzina per conferirgliene una più adulta e signorile»²⁸. In questo caso si manifestano e si motivano tutte le contraddizioni della ricezione del ruolo e della figura dell'attrice, che oscillano tra giudizi sulle imperfezioni corporee, discorsi che ne enfatizzano l'ingenuità da ragazzina, opinioni sulla naturalezza nel mostrare il corpo («sicura nella sua naturalezza, indifferente ai suoi quarant'anni»²⁹), valutazioni sulla sua necessità di restituire allo spettatore una corporeità «diversa», rilanciando il proprio successo di star. Operazioni discorsive che sono il frutto di una stratificazione di fenomeni interconnessi allo sviluppo della *star image* di Sandrelli, basati su una reiterazione di elementi continuamente rinegoziati; è per questo che risultano perfettamente equiparabili giudizi come i seguenti: «nei mesi e negli anni resta identica a se stessa»³⁰; «è ricorsa al nudo come estremo tentativo di salvare una carriera già sul "viale del tramonto"».

Questi aspetti indicano uno sbilanciamento dei giudizi intorno al ruolo di Sandrelli nel film e intorno alla percezione della sua corporeità esibita. A ridosso dell'uscita de *La chiave*, la rubrica «Mi piace Non mi piace» pubblicata da «La Stampa» raccoglie alcune opinioni di persone comuni in relazione all'opera di Brass. L'impiegata Grazia Romelli, di 36 anni, dichiara che a suo avviso «è giusto parlarne male [del film]. La Sandrelli è solo bella, niente altro». Walter Giacoso, ventiquattrenne disoccupato, agli intervistatori dichiara: «la Sandrelli non fa la donna inibita neanche per un minuto, e come potrebbe, con quella faccia?»³¹. Del resto in questi anni, proprio per la avvertita dimensione di cambiamento della sua immagine, si impone una percezione di Stefania Sandrelli compiutamente erotizzata³², che dal film di Brass si allarga ad altri ruoli e ad altri contesti. In particolare ci riferiamo al «periodo erotico» della carriera dell'attrice, che si sviluppa dall'inizio degli anni Ottanta fino alla metà del decennio – con una coda significativa nell'interpretazione di *Jamón Jamón (Prosciutto prosciutto)*, 1992) di Bigas Luna – creando divisioni nell'opinione pubblica e giudizi contrastanti da parte della critica. Il primo film degno di interesse, *La disubbidienza* (1981) di Aldo Lado, è precedente anche a *La chiave*: tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, e sceneggiato dal regista insieme a Barbara Alberti e Amedeo Pagani, *La disubbidienza* inserisce per la prima volta la figura di Sandrelli in un *côté* narrativo e rappresentativo inedito, dove il genere erotico d'autore viene combinato alle influenze letterarie in voga all'epoca. Risulta di per sé significativa la mediazione di Alberti, scrittrice e sceneggiatrice che

²⁸ Robiony, 1983.

²⁹ Boni, 1983.

³⁰ Robiony, 1983.

³¹ I.v., 1983.

³² È la stessa Sandrelli, qualche anno dopo, a dichiarare: «Quello che non ho valutato, a suo tempo, è che gli uomini che sarebbero venuti a vedermi nel film di Brass, sarebbero stati distratti esclusivamente dal mio sedere» (Mori, 1987).

aveva già collaborato a film come *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani, *Maladolescenza* (1977) di Pier Giuseppe Murgia o *Ernesto* (1979) di Salvatore Samperi. Dopo *La chiave* la nudità e la corporeità di Sandrelli vengono riproposte in *Una donna allo specchio* (1984) di Paolo Quaregna, di nuovo sceneggiato da Alberti (insieme a Fabio Carlini e al regista), e infine in *L'attenzione* (1985) di Giovanni Soldati. Quest'ultima pellicola vede alla regia il compagno dell'attrice, che sceneggia – insieme a Leone Colonna e Rodolfo Sonego – una vicenda morbosa e voyeuristica nuovamente tratta da un romanzo di Moravia. Questa «affermazione più decisa del corpo erotico dell'attrice»³³ la rilancia anche come icona per un'audience diversificata, che la può osservare svestita al cinema ma anche in copertine audaci e in articoli che ne citano i ruoli *osés*, in immagini tratte dai film realizzati in questi anni. Nel gennaio e nel marzo 1984 la «“scandalosa” Stefania»³⁴ è in copertina sulla rivista per adulti «Albo Blitz» (*fig.1*) in due diverse foto di scena de *La chiave*, presentata come «la più sexy secondo i registi»³⁵ (*fig.2*); nel mese di agosto la stessa rivista ripropone la star in copertina con un'immagine da *Una donna allo specchio*, con il titolo «il nuovo film scandalo di Stefania Sandrelli»³⁶(*fig.3*).

V. AGING E MODELLI DI STARDOM NEL CINEMA ITALIANO DEI PRIMI ANNI OTTANTA. CONCLUSIONI PROVVISORIE

Le considerazioni sulla ricezione di Stefania Sandrelli e sul suo periodo erotico a inizio decennio ci suggeriscono di ragionare, cercando di tirare le fila del nostro discorso, su ulteriori piste d'indagine. Rispetto alle tendenze del cinema italiano sembra che la parabola «ciclonica»³⁷ dell'erotizzazione mediale abbia in questi anni toccato il suo culmine, in sincronismo con la crisi del mercato cinematografico del periodo. La sessualizzazione del sistema dei media (stampa, editoria, rotocalcografia, cinema, televisione, radio, ecc.) va incontro a una saturazione del mercato, dopo le spinte produttive dai tardi anni Sessanta ai tardi anni Settanta. In parallelo, con lo sdoganamento della pornografia e l'apertura delle sale a luci rosse, il cinema sembra riarticolare la tematica sessuale verso due tendenze concomitanti: da un lato *l'art cinema* erotico (il caso di Brass è forse il più emblematico, insieme a quello di Salvatore Samperi), con la coesistente riconversione dall'erotico al pornografico di percorsi registici peculiari (basti citare Andrea Bianchi o Joe D'Amato); dall'altro lato, il riorientamento del genere della commedia dopo la stagione iper-produttiva del film sexy e della commedia erotica del decennio precedente. La commedia degli anni Ottanta vira decisamente verso il comico, anche laddove si incentra sulle tematiche-chiave del genere, il rapporto problematico tra i sessi, la revisione dei modelli di mascolinità e femminilità, la crisi della coppia (basti citare, tra i tanti, esempi come *Cornetti alla crema* [1981] di Sergio Martino, *Nessuno è perfetto* [1981] di Pasquale Festa Campanile o *Mani di fata* [1983] di Steno).

³³ Tognolotti, 2018: 133.

³⁴ [s.n.], 1984a.

³⁵ [s.n.], 1984b.

³⁶ [s.n.], 1984c.

³⁷ Ortoleva, 2008: 211.



Fig. 1-3 - Tre copertine dedicate da «Albo Blitz» a Stefania Sandrelli nel 1984. Sopra, da sinistra: n. 4 (21 gennaio), n. 12 (17 marzo); a sinistra: n. 35 (25 agosto).

Rispetto a questo quadro, è fondamentale prendere in esame la diversificazione che avviene in questi anni a livello di immaginario attoriale, di fruibilità di corpi (vecchi e nuovi) nel panorama del decennio, sia rispetto alla nuova generazione che si impone come fucina di star³⁸, sia rispetto al riutilizzo di figure iconiche dei decenni precedenti del nostro cinema. In particolare, com'è stato notato in più sedi, la differenziazione della corporeità (soprattutto femminile) nell'immaginario del nuovo decennio è conseguente al contesto post o tardo-moderno, e in particolare alla rivoluzione post-femminista³⁹. Maina e Zecca, nell'ipotizzare una sorta di inventario tipologico dei corpi della commedia anni Ottanta, propongono di riflettere proprio sui corpi post-femministi come corpi che «non ricercano affermazione nella propria differenza sessuale o politica, ma impiegano la differenza come strumento di “uguaglianza” economico-culturale»⁴⁰. Corpi femminili liberi, moderni, aperti all'esperienza e in un rapporto completamente riscritto con quelli maschili, in un quadro di rinnovamento delle stesse istanze del femminismo storico⁴¹. Il cinema di Tinto Brass, per ragioni che in parte abbiamo già considerato, si relaziona in modo parziale con questa corporeità post-femminista, presentando un'idea di donna e femminilità fortemente peculiare. Da *Miranda* (1985) a *Monella* (1998), passando per la protagonista di *Paprika* (1991) o di *Così fan tutte* (1992), il cinema del regista propone personaggi femminili liberi, giocosi, privi del timore di divenire oggetto dello sguardo maschile, con uno spiccato intento seduttivo che mette al centro il proprio protagonismo sessuale, sempre iscritti in una cornice storica del passato che rende al contempo più nostalgico e più eversivo il lato emancipatorio delle loro esperienze erotiche (la guerra, gli anni Cinquanta, la chiusura delle case di tolleranza dopo la Legge Merlin, ecc.).

Maina e Zecca, a proposito di Brass, discutono del ruolo di Serena Grandi in *Miranda*, includendolo in quei corpi «“restaurati”» del decennio che «sembrano re-inventare una Storia precedente alla rivoluzione tardo-moderna, riaffermando valori pre-moderni come l'italianità o la “regionalità”, la corporeità naturale, la demarcazione degli steccati di genere e sessuali, la femminilità e la virilità come valori assoluti»⁴². Miranda-Grandi sembra avere elementi in comune con il personaggio di Sandrelli ne *La chiave*, a partire dall'«opulenza e la carnalità da cui è contrassegnato», ripreso in sequenze spesso simili (per esempio nei coiti con Franco Branciaroli, interprete di entrambi i film):

Il pube folto, le ascelle pelose, le forme strabordanti, l'accento di cellulite: questo involucro così italiano, naturale e accogliente – così diverso dai corpi perfetti e vagamente cosmopoliti della tipologia post-femminista – sembra ammorbidire, in qualche modo annientare, la minaccia derivante dalla libertà sessuale del personaggio, riportandolo a un alveo di femminilità materna, terrena, consolatoria.⁴³

³⁸ Si veda Rigola, 2016.

³⁹ Per un approfondimento su questi aspetti si veda Negra, 2009.

⁴⁰ Maina; Zecca, 2016: 34.

⁴¹ Si vedano Tasker; Negra, 2007 e Whelehan; Gwynne, 2014.

⁴² Maina; Zecca, 2016: 39.

⁴³ Maina; Zecca, 2016: 39.

A ben vedere, a differenza di *Miranda*, la Teresa de *La chiave* viene investita di una dimensione più innovativa, più dirompente e in definitiva portatrice di un modello emancipatorio, di libertà femminile a partire dall'eversione del suo corpo, come detto in precedenza. Tutti gli elementi raccolti nel nostro percorso, e in particolare la stratificazione di discorsi che accompagna il ruolo della star, la performance e l'accoglienza del film nel circuito del cinema italiano di questi anni, permettono di identificare il carattere di specificità di un film come *La chiave*. Il corpo quasi quarantenne di Sandrelli (a confronto con quello simile ma imparagonabile di Grandi, che nel 1985 ha ventisette anni) riesce a impostare autonomamente un discorso sull'*aging* femminile e sul riorientamento delle star, proprio attraverso la sua nudità e la sua corporeità esibita. Del resto, anche in forza dell'eterogeneità nella scelta dei ruoli da interpretare, Sandrelli riscrive il suo lavoro di attrice in parallelo con la sua immagine pubblica, partecipando a film popolari che ne rilanciano la fama per un'audience diversificata, come *Eccezzunale... veramente* (1982) o *Vacanze di Natale* (1983) di Carlo Vanzina. Le pratiche di ricezione del film e del ruolo interpretato dall'attrice consentono di mettere meglio a fuoco quel connotato di «macchina desiderante» del corpo eversivo di Sandrelli, *differente* per età, modalità rappresentative, disponibilità, esposizione della propria fisicità, ma anche – e soprattutto – narrazione libera del proprio desiderio.

Riferimenti
bibliografici**Alberione, Ezio**

1998, *Molto lavoro e molto gioco. Il cinema di Stefania Sandrelli negli anni '60 e '70*, in Ezio Alberione, Gianni Canova, Francesco Miuccio (a cura di), *Stefania Sandrelli*, Papageno, Palermo 1998.

Argentieri, Mino

1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Bertozzi, Marco; Coletti, Maria; De Franceschi, Leonardo; Orsini, Maria
1998, *Gli anni Ottanta. Una documentazione*, in Lino Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia 1998.

Boni, Nevio

1983, *L'attrice parla senza inibizioni del film di Tinto Brass appena sequestrato*, «Stampa Sera», 28 novembre.

Bruno, Vincenzo

1963, *Onori per Stefania*, «Giornale dello spettacolo», a. XIX, n. 42, 23 novembre.

Calabrese, Carlo

2004, *La Chiave di lettura di Tinto Brass*, Edizioni Interculturali, Roma.

Calla, Alba

1970, *Ragazza-madre, con gioia*, «Oggi», a. XXVI, n. 6, 10 febbraio.

Casula, Clementina

2021, *Il ruolo della regolazione istituzionale nell'intersezione tra aging, genere e generazione*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano.

Caviglioli, Rita

2005, *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (New Jersey).

Crespi, Alberto

1983, *Brass sbaglia chiave*, «L'Unità», 24 settembre.

De Carlo, Donato

2016, *La chiave*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

De Rosa, Paola; Mandelli, Elisa; Re, Valentina (a cura di)

2021, *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano.

Dolan, Josephine

2017, *Contemporary Cinema and 'Old Age'. Gender and the Silvering of Stardom*, Palgrave Macmillan, London/ New York.

Gundle, Stephen

2009, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari.

Iori, Stefano

2000, *Tinto Brass*, Gremese, Roma.

Liggeri, Domenico

2012, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Falsopiano, Alessandria.

I.v.

1983, *Mi piace Non mi piace*, «La Stampa», 9 dicembre.

Maina, Giovanna; Zecca, Federico

2016, *Let Me Hear Your Body Talk. Commedia e dinamiche di genere nella «società somatica»*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 85, maggio-agosto.

Mori, Anna Maria

1987, *L'erotismo? È un bel piatto caldo di fagioli*, «La Repubblica», 19 febbraio.

Negra, Diane

2009, *What a Girl Wants?: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, Routledge, London/New York.

Occhipinti, Paolo

1966, *La crisi di Paoli si chiama Stefania*, «Oggi», a. XXII, n. 26, 30 giugno.

Ortoleva, Peppino

2008, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.

Palieri, Maria Serena

1983a, *Parla la donna "censurata"*, «L'Unità», 25 novembre.

1983b, *Rivedremo "La chiave"*, «L'Unità», 3 dicembre.

Pensotti, Anita

1968, *Dopo sette anni mi è rimasta soltanto la mia bambina*, «Oggi», a. XXIV, n. 15, 11 aprile.

Pierini, Mariapaola

2016, *Professione attrice*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

Pintaldi, Adriano (a cura di)

2014, *Stefania Sandrelli. L'arte di essere donna*, Roma Film Festival, Roma.

Rigola, Gabriele

2016, *Sembianza e norma: corpi comici, performance e immaginario attoriale*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 85, maggio-agosto.

Robiony, Simonetta

1983, *Sandrelli: è l'istinto la mia parola magica*, «La Stampa», 20 maggio.

[s.n.]

1961, *Quindici anni non ancora compiuti*, «Giornale dello spettacolo», a. XVII, n. 16, 22 aprile.

1963, *Storie di sedicenni*, «Giornale dello spettacolo», a. XIX, n. 4, 2 febbraio.

1984a, *Tutta la verità sulla "scandalosa" Stefania*, «Albo Blitz», a. L, n. 4, 21 gennaio.

1984b, *La più sexy secondo i registi... Nessuna più di Stefania!*, «Albo Blitz», a. L, n. 12, 17 marzo.

1984c, *Il nuovo film scandalo di Stefania Sandrelli*, «Albo Blitz», a. L, n. 35, 25 agosto.

Swinnen, Aagje;**Stotesbury, John A. (eds.)**

2012, *Aging, Performance, and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*, Verlag, Berlin.

Tasker, Yvonne; Negra, Diane

2007, *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture*, in Ead. (eds.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Tentori, Antonio

1998, *Tinto Brass. Il senso dei sensi*, Falsopiano, Alessandria.

Tognolotti, Chiara

2018, *Corpi di donne. Declinazioni dell'eccesso nell'immagine divistica di Stefania Sandrelli*, «L'Avventura», a. IV, n. 1, gennaio-giugno.

Tornabuoni, Lietta

1983, *Brass: «La Chiave è una pietanza troppo forte per quel pranzo d'ambasciata che è la Biennale»*, «La Stampa», 21 agosto.

Twigg, Julia

2004, *The Body, Gender, and Age: Feminist Insights in Social Gerontology*, «Journal of Aging Studies», vol. XVIII, n. 1, February.

Twigg, Julia; Martin, Wendy (eds.)

2015, *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, Routledge, London.

Vanelli, Marco

2016, *Il fascino discreto di un mito borghese*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

Varzi, Caterina (a cura di)

2016, *Tinto Brass. Uno sguardo libero*, Gangemi, Roma.

Whelehan, Imelda;

Gwynne, Joel (eds.)

2014, *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism: Harleys and Hormones*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.

«È L'ARTE CHE CONTA NON L'ETÀ». AGING, DIVISMO E PROTAGONISMO FEMMINILE IN *SIAMO DONNE*

Myriam Mereu (Università degli Studi di Cagliari)

The film "Siamo donne" ("We, the Women", 1953), written by Cesare Zavattini and divided into five episodes, represents an iconic case study to observe women of different ages and belonging to distinct generations. On the one hand, the first episode focuses on the ambitions of the young girls participating at the contest "Four stars and a starlet"; on the other hand, the following episodes, starring four celebrities playing the part of themselves, highlights the disillusion and regrets of mature women both in their private and professional life. Work, household, motherhood, and nostalgia are the main topics that interrelate with the portrayals of female aging provided by each episode. The film is a valuable opportunity to reflect upon the practices of cinema consumption and stardom in the 50s, especially from the contestants' point of view. Throughout the analysis, we will also pay attention to voice over narration and the function of acousmatic voice as a memory device and expression of female subjectivity.

KEYWORDS

Aging; Stardom; Italian cinema; Italian women; Acousmatic voice

DOI

10.54103/2532-2486/15391

I. "4 ATTRICI 1 SPERANZA": GIOVANI PROMESSE CRESCONO

Alla Titanus [...] fervono più che mai i preparativi per la selezione finale, che avverrà il 20 giugno prossimo. Giudici dell'originale e interessante selezione saranno naturalmente attori, attrici, registi a produttori del nostro schermo. La competizione è aperta a tutte le ragazze italiane che siano belle. Già alle varie agenzie della Titanus (nelle diverse città d'Italia) sono cominciate ad arrivare copiose le fotografie delle partecipanti: i giudici dovranno mettersi le mani nei capelli, allora! Le ragazze belle, in Italia, non si possono nemmeno contare.

Così si conclude l'articolo, apparso sulla rivista «Film d'Oggi» il 3 giugno 1953, dedicato al concorso che avrebbe dovuto lanciare «una giovane e bella ragazza tra i quindici e i venti anni»¹ per il primo episodio del film *Siamo donne* (1953), diretto da Alfredo Guarini. L'accento è posto sui due requisiti fondamentali che

¹ [s.n.], 1953.

l'attrice esordiente avrebbe dovuto avere per partecipare al provino: la bellezza e la giovinezza². Le aspiranti attrici che si presentano alla selezione "4 attrici 1 speranza" hanno meno di venticinque anni, e il provino consiste nell'interpretare la parte di sé stesse davanti al regista Guarini e alla sua troupe, composta da soli uomini. Alla fine del concorso vengono scelte due ragazze, Anna Amendola ed Emma Danieli: questa vittoria *ex aequo* dovrebbe decretarne il successo e lanciarle verso una radiosa carriera nel mondo del cinema, radiosa come quella delle quattro dive protagoniste degli episodi successivi – Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda, Anna Magnani. Questa è, in estrema sintesi, la trama dell'episodio di apertura del "film delle confessioni" ideato e sceneggiato da Cesare Zavattini³ e diretto da cinque registi: Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa e Luchino Visconti. Dato il suo carattere corale, *Siamo donne* ci offre uno spaccato della società del tempo, contraddistinta dalla rinascita del cinema, non solo come industria ma anche come insostituibile e ritrovato passatempo, e da un nuovo, esuberante «protagonismo femminile»⁴. Il film rappresenta un interessante caso di studio per osservare donne di diverse età, appartenenti a varie generazioni: da una parte, le giovani ragazze che sognano di entrare nel mondo dello spettacolo, dall'altra, le attrici più mature che portano in scena un episodio della loro vita privata⁵. Pertanto, il presente contributo si propone di studiare l'immagine divistica delle protagoniste di ciascun episodio in relazione al dato anagrafico e alla specificità dei temi trattati: i sogni e le aspirazioni delle giovani; la disillusione e i rimpianti dell'età adulta; la quotidianità della vita familiare, fino agli imprevisti che intralciano l'agenda di una diva come Anna Magnani. Saranno messe in rilievo soprattutto le modalità discorsive e di rappresentazione dell'*aging* femminile, sia dal punto di vista estetico, sia sul versante linguistico: la narrazione in *voice over* affidata alle cinque attrici protagoniste dei rispettivi episodi è infatti uno degli elementi che caratterizzano la coralità del film e che mettono in risalto la funzione memoriale della voce. Si presterà, inoltre, particolare attenzione ai modelli che regolano il sistema divistico nel cinema italiano del dopoguerra e ai consumi mediali che hanno contribuito a forgiare l'audience cinematografica tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Uno dei concetti che ci guideranno nella trattazione è quello di generazione, applicabile sia al contesto sociale nel quale il cinema acquista spazi di fruizione e penetrazione sempre maggiori, sia all'ambiente cinematografico che porta alla ribalta attrici esordienti e mette in relazione le loro esperienze di vita con quelle delle attrici-dive già affermate.

² La ricerca di un nuovo volto era l'obiettivo principale dei concorsi. La stretta relazione tra cinema e concorsi di bellezza negli anni Cinquanta è testimoniata anche dalla partecipazione dei registi neorealisti alle giurie dei concorsi "Miss Italia" e "5000 lire per un sorriso". Cfr. Parigi, 2008; Festinese, 2016; Muggeo, 2017.

³ Il film nasce da un soggetto zavattiniano che inizialmente era stato presentato alla DGC con il titolo di *Noi donne*, chiaro rimando alla rivista femminile dell'UDI con la quale Zavattini collaborava: cfr. Cardone, 2009. I singoli episodi vedono la partecipazione di altre autorevoli firme: Luigi Chiarini, Suso Cecchi D'Amico, Mario Serandrei.

⁴ Cardone, 2015.

⁵ Grignaffini interpreta il film come «un doppio binario» sul quale, da una parte, scorrono «le immagini della giovinezza, con il loro carico di ingenuità, brio, intraprendenza, sentimentalità», e dall'altra, le immagini «della maturità, col loro carico di storia, destino, tormenti, vissuto» (Grignaffini, 2002: 242).

II. AL DI LÀ DELLO SCHERMO: IL CINEMA COME LUOGO DI EMANCIPAZIONE FEMMINILE

Gli anni Cinquanta si collocano in un momento storico di passaggio per il Paese e per l'intero continente europeo, cruciale dal punto di vista degli equilibri politici e del quadro socioculturale d'insieme. Il saggio di Simonetta Piccone Stella *Crescere negli anni '50* (1981) è un testo-chiave per comprendere l'evoluzione della cultura giovanile negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale. L'Italia si sta riprendendo gradualmente dalla crisi economica, sociale e umana lasciata in eredità dal conflitto e il sistema dei media sta compiendo importanti passi in avanti per completare il processo di modernizzazione e unificazione tecnologica. Prima che la televisione dia il via ufficiale alle trasmissioni, il 3 gennaio 1954, è il cinema che si pone alla guida e al servizio della nazione, «un insieme da ricomporre»⁶, un popolo da guidare verso orizzonti di benessere e prosperità. Al cinema è demandato il compito di ristrutturare le fondamenta culturali dell'Italia postbellica e formare nuove generazioni di spettatori e spettatrici; inoltre, il cinema neorealista ha una tale risonanza all'estero da diventare «una potenza espressiva e una forza trainante»⁷ per l'intero sistema culturale e produttivo europeo. Gli anni della rinascita del cinema italiano favoriscono il totale riassetto del paesaggio mediale nazionale⁸ e gettano le basi per la funzione relazionale dello spettacolo popolare per antonomasia⁹ nel periodo tra il 1930 e il 1965. L'aggettivo "popolare" assume diversi significati in relazione alle dimensioni economica, educativa e sociale del Paese e ai consumi del pubblico. Una forma di spettacolo è popolare perché diffusa, accessibile¹⁰; è popolare perché parla a un pubblico eterogeneo, trasversale; è popolare perché è in grado di «cogliere e soddisfare bisogni sociali di base»¹¹. Secondo Villa, «il popolare si contraddistingue per prendere le distanze dalla tradizione in favore di uno spiccato desiderio di innovazione»¹², e infatti il cinema degli anni Cinquanta predilige tematiche, linguaggi e strategie narrative che si discostano dalle produzioni del decennio precedente. Si presenta come un'esperienza di rottura rispetto al passato, un'occasione di incontro e relazione per le giovani generazioni¹³, che sono quelle cui il medium cinematografico presta maggiore attenzione, sia per il ruolo centrale che i giovani svolgono nella società italiana del dopoguerra, sia per la rappresentazione specifica dei giovani sul grande schermo. I giovani sono doppiamente protagonisti: sullo schermo, le loro storie raccontano un Paese in rapida crescita demografica ed economica che deflagrerà nel "boom" degli anni Sessanta; nel buio della sala, le ragazze e i ragazzi si incontrano, nascono storie d'amore, amicizie; la sala permette loro di sottrarsi al controllo di genitori e parenti. In questo senso, la sala stessa è un

⁶ Brunetta, 1996: 14.

⁷ Brunetta, 1996: 14.

⁸ Cfr. Casetti; Fanchi, 2002.

⁹ Cfr. Fanchi; Mosconi, 2002.

¹⁰ Sulla spesa pro capite degli italiani riservata agli spettacoli cinematografici nel corso degli anni Cinquanta si rimanda a Villa, 2002.

¹¹ Fanchi; Mosconi, 2002: 10.

¹² Villa, 2002: 190.

¹³ Festinese sottolinea il ruolo emancipatore del cinema che ha offerto alle donne l'opportunità di uscire di casa e «sperimentare una crescita individuale pur all'interno di un'esperienza di gruppo» (Festinese, 2016: 79).

luogo che svolge una doppia funzione: da una parte, permette la fruizione di storie che alimentano i sogni e le speranze dei più giovani; dall'altra, attraverso le occasioni di incontro, dà modo di rimettere in circolo e condividere con altri quelle esperienze di visione che generano desideri e passioni inedite.

A partire dal secondo dopoguerra, il cinema è «la principale attività del tempo libero», «un bene di prima necessità»¹⁴ per il pubblico desideroso di intrattenimenti e svago. C'è una tale fame di libertà e spensieratezza che il numero delle sale cinematografiche cresce esponenzialmente¹⁵ attirando i giovani delle città come quelli delle province; l'esperienza dell'andare al cinema ricopre, per la generazione degli adolescenti, «una forte valenza relazionale»¹⁶: è un'attività che si condivide in compagnia degli amici, con la fidanzata, al di fuori della cerchia familiare. Le nuove pratiche di consumo cinematografico¹⁷ assumono, in questo clima di rinnovata socialità, un forte valore generazionale¹⁸: il cinema amplifica il *We-Sense*¹⁹, il sentimento di appartenenza a quella fascia di popolazione che cresce e si forma in anni di profondi cambiamenti in seno alla società.

Nel film *Siamo donne*, il concetto di *We-Sense* si presta a una doppia interpretazione, di genere e generazionale: sono infatti le giovanissime, che non hanno ancora compiuto venticinque anni, a poter accedere ai provini, limite contestato da una delle escluse che hanno già superato la soglia anagrafica tra giovinezza ed età adulta. Allo stesso tempo, il titolo chiama in causa una sorta di complicità e solidarietà tra donne che travalica i confini dell'età per abbracciare la totalità del genere femminile. È inoltre un titolo inclusivo che, nell'idea di unione evocata dalla prima persona plurale del verbo "essere"²⁰, invita tutte le donne a riconoscersi in un gruppo eterogeneo e compatto. Ciononostante, tale sentimento di unione contrasta con la rivalità tra candidate che emerge in diversi momenti del film, dal pranzo in cui vengono scelte le finaliste alla scena in cui le escluse insultano chi ce l'ha fatta perché in fondo, dice una di loro, «il cinema è tutta 'na camorra».

Un altro aspetto da considerare riguardo alla popolarità e alla capillarità del cinema nella cultura popolare italiana di quel periodo è l'assenza della televisione come medium totalizzante che avrebbe ricondotto il pubblico cinematografico a spazi di fruizione e visione domestici a partire dalla seconda metà del decennio. *Siamo donne* si inserisce in un contesto mediale nel quale il cinema incarna il luogo della realizzazione dei sogni delle giovani aspiranti attrici. Tuttavia, il numero delle spettatrici, specialmente adulte, cala nel corso degli anni Cinquanta; questo è «un dato sorprendente, – scrive Fanchi – a fronte del

¹⁴ Capussotti, 2004: 32-33.

¹⁵ Tra il 1948 e il 1962 si è registrato un aumento consistente delle sale attive sul territorio italiano, con una concentrazione maggiore nelle regioni del Centro-Nord: cfr. Fanchi, 2016.

¹⁶ Casetti; Fanchi, 2002: 142.

¹⁷ In base ai dati SIAE cui fa riferimento la ricerca sulle *audiences* condotta da Fanchi, tra gli anni Quaranta e Cinquanta si assiste alla «mascolinizzazione del pubblico di cinema» (Fanchi, 2016: 185, edizione digitale).

¹⁸ Nella sua inchiesta condotta nel 1956 a Thiesi, piccolo centro del sassarese, Luca Pinna notava come l'apertura di una sala cinematografica in paese avesse comportato cambiamenti significativi nelle abitudini culturali e sociali della popolazione e come la partecipazione alle proiezioni avesse contribuito a formare una coscienza critica negli spettatori: cfr. Pinna, 1956.

¹⁹ Il concetto di *We-Sense* (*Wir-Schicht*) è stato coniato dal sociologo tedesco Heinz Bude, 1997. Si veda anche Corsten, 1999.

²⁰ Si vedano anche i titoli delle versioni internazionali – *We, the Women, Nous ... les femmes, Nosotras las mujeres* – che mettono in risalto il pronome di seconda persona plurale.

successo in questi anni di alcuni generi cinematografici propriamente femminili (il melodramma per tutti) e della centralità che il cinema riveste nelle memorie delle spettatrici»²¹, il cui immaginario si nutre della lettura dei rotocalchi, dei fotoromanzi e delle riviste femminili²². In linea con le strategie del cinema di conquistare il pubblico delle aree periferiche e delle piccole province, le ragazze che partecipano al concorso “4 attrici 1 speranza” provengono da piccoli centri: Buscoldo, in provincia di Mantova, che però è «più importante», come afferma Emma Danieli durante il provino; la Ciociaria, la Campania, il Veneto; ci sono anche le ragazze di città (Anna Amendola, la protagonista, è romana) ma sono una piccola rappresentanza rispetto alle coetanee delle province più decentrate. In questo scenario di cambiamenti, si compie il processo di urbanizzazione della società che spinge molte famiglie a spostarsi dalle campagne alle città²³ e molte donne a cercare un impiego fuori dal contesto domestico; la donna «non solo diviene motivo dominante del narrare cinematografico degli anni Cinquanta ma, soprattutto, si scopre in quanto soggetto che consuma e fruisce»²⁴. Anna Garofalo scriveva che si sarebbe dovuto «dedicare più di un capitolo all'influenza che il film ha esercitato sul progresso della donna e al come e quanto questo progresso abbia a sua volta influenzato il film»²⁵. Nella lettura di Garofalo, i film del secondo dopoguerra hanno fatto posto alle «vere donne»²⁶ che cercano nelle storie raccontate dal cinema il realismo e la genuinità delle loro esperienze di vita; sono alla ricerca di personaggi con i quali identificarsi ma anche vicende che le facciano evadere dalla realtà. Se la società del dopoguerra concede spazio più ampio al protagonismo femminile, è anche vero che questo processo di emancipazione e di maturazione della propria *agency*, che troverà pieno compimento nella seconda metà del decennio successivo, segue i tempi lenti e misurati della dialettica dei piccoli passi²⁷, che porta le adolescenti ad allontanarsi gradualmente dalle generazioni precedenti e dai punti di riferimento del nucleo familiare. Tale dialettica si trova riflessa anche nel film ideato da Zavattini, che sembra riproporre in chiave romantica il sogno delle giovanissime di varcare i confini del grande schermo²⁸. «Le donne che si formano tra il '50 e il '60 appaiono a noi del tutto schiacciate tra la ripresa del prestigio della figura tradizionale e due o tre prototipi della donna emancipata allora attuali»²⁹: il primo episodio del film mostra chiaramente questa tensione tra il desiderio di affrancarsi dalla figura materna, da alcune percepita come un ostacolo alla realizzazione delle proprie aspirazioni, e il bisogno di mantenere il legame con la famiglia, esplicitato sia dalla presenza delle madri che accompagnano le fi-

²¹ Fanchi, 2016: 186 (edizione digitale).

²² Cfr. Cardone, 2009 e Cardone, 2016.

²³ Sulla composizione delle *audiences* cinematografiche negli anni Cinquanta si veda Fanchi, 2016. Sui cambiamenti culturali che investirono le aree rurali del Paese nel secondo dopoguerra si rimanda invece a Forgacs; Gundle, 2007.

²⁴ De Tassis, 1982: 26.

²⁵ Garofalo, 1956: 136.

²⁶ Garofalo, 1956: 136.

²⁷ Piccone Stella, 1981.

²⁸ La centralità della donna giovane nel cinema è confermata dai titoli delle pellicole che ne esaltano il ruolo nella società: *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Bellezze in bicicletta*, *Bellezze in motoscooter*, *Bellissima*, *Miss Italia*, *Ragazze d'oggi* (Capussotti, 2004: 47). Il corpo delle donne come “luogo culturale” è al centro delle riflessioni di De Tassis, 1982.

²⁹ Piccone Stella, 1981: 17.

glie ai provini sia dalle telefonate che alcune ragazze fanno ai padri. La figura materna assume un ruolo di rilievo in virtù della rappresentazione del rapporto madri-figlie da una prospettiva di divario intergenerazionale: da una parte le giovani, alcune minorenni, dall'altra le adulte, alcune già anziane, che possono solo aspirare al ruolo di comparse apprensive e silenziose, dal momento che i riflettori sono puntati sull'avvenenza di corpi giovani e promettenti. L'ambiente domestico continua a esercitare un forte potere di attrazione sulle giovani, scisse tra il desiderio di perseguire il modello della donna emancipata, "moderna" come si diceva allora³⁰, e l'ideale della moglie e madre ancora dominante nella società di quel periodo. Piccone Stella sosteneva inoltre che nel corso degli anni Cinquanta non ci fossero state vere e proprie pratiche di femminismo ma che queste avessero «costituito un fertile terreno di crescita, di affermazione e sviluppo dell'identità femminile»³¹ in Italia.

III. "LA BERGMAN, LA MAGNANI, LA MIRANDA, LA VALLI": DIVE DEGLI ANNI CINQUANTA

Seduta al trucco, Emma Danieli³², futura vincitrice del concorso insieme ad Anna Amendola, esterna il suo desiderio di condividere il set con le dive protagoniste del film: «Certo che sarebbe bello / in un film dove ci sono la Bergman / la Magnani / la Miranda / la Valli // e Danieli», aggiunge con un sospiro sognante. I cognomi delle dive, rigorosamente in ordine alfabetico e preceduti dall'articolo determinativo³³, costituiscono un'anticipazione degli episodi successivi con funzione metanarrativa; inoltre, il fatto che sia una giovane promessa a pronunciarli enfatizza la dimensione di divismo e popolarità associata alle figure delle quattro attrici (*fig. 1*). Alida Valli è appena rientrata dagli Stati Uniti, dove ha girato due film prodotti da David O. Selznick: *The Paradine Case (Il caso Paradine, 1947)* di Alfred Hitchcock e *The Third Man (Il terzo uomo, 1949)* di Carol Reed³⁴; in Italia, la figura di Ingrid Bergman, se da una parte è associata a film di culto come *Casablanca (Id., 1942)* di Michael Curtiz e *Notorious (Notorious - L'amante perduta, 1946)* di Alfred Hitchcock, è legata allo scandalo della sua relazione adulterina con Roberto Rossellini che ha causato numerosi disastri nell'ambiente cinematografico³⁵; Isa Miranda, "la Greta Garbo italiana", è divenuta celebre nel 1934 dopo aver interpretato il ruolo di Gaby Doriot in *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls; infine, Anna Magnani, che rappresenta «il più puro concentrato di quella sinergia tra istanze del neorealismo e istanze del divismo»³⁶, cinematografico e teatrale.

³⁰ Piccone Stella, 1981: 22.

³¹ Grignaffini, 1992: 121.

³² Emma Danieli è stata una delle prime "signorine buonasera" della RAI e interprete di numerosi sceneggiati televisivi tra la metà degli anni Cinquanta (*Piccole donne*, 1955, di Anton Giulio Majano) alla fine dei Sessanta (*La donna di cuori*, 1969, di Leonardo Cortese).

³³ L'uso dell'articolo determinativo davanti a cognomi di donne, soprattutto celebri, era una prassi diffusa tanto nella lingua parlata quanto in quella scritta. Stando a quanto afferma Herczeg, la conservazione dell'articolo con i cognomi di donne era comprensibile perché aiutava il lettore a capire che si trattava di una donna e non di un uomo (cfr. Herczeg, 1972: 127).

³⁴ Stephen Gundle ha notato come Alida Valli avesse già consolidato il suo *stardom* in Italia prima di essere notata dal produttore hollywoodiano (Gundle, 2012: 559).

³⁵ Cfr. D'Amelio, 2020.

³⁶ Grignaffini, 2002: 280.



Fig. 1 - Locandina di "Siamo donne" (1953) di Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Luigi Zampa.

Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani: le dive sono presentate in un ordine che secondo Dagrada rispecchia «la volontà di alternare il drammatico (Valli) al comico (Bergman), al drammatico (Miranda) e nuovamente al comico (Magnani)»³⁷; non è un ordine alfabetico ma risponde a criteri di anzianità e celebrità: Valli è infatti la più giovane delle quattro, mentre Miranda e Magnani sono le più anziane, nate rispettivamente nel 1905 e nel 1908. Le quattro dive, inoltre, incarnano modelli diversi e per certi versi complementari di fascino e femminilità, il cui gradiente varia a seconda delle situazioni e degli ambienti nei quali si muovono. Janet Staiger ha individuato quattro istanze della immagine divistica: la *star persona*, la cui immagine è costruita attraverso una serie di narrazioni intertestuali; la *star performer*, che corrisponde ai diversi ruoli ricoperti; la star che lavora, che si identifica con la sua vita professionale; e infine la star nella sua sfera privata, ossia la sua *off-camera life*³⁸. Ciascuna di queste istanze può essere ricondotta alle quattro protagoniste del film in modo che ne siano messe in risalto le varie sfaccettature; tuttavia, i diversi ruoli non sono fissi bensì intercambiabili, nel senso che le attrici sono sì presentate nella loro vita privata, *off-camera*, ma anche mentre svolgono il proprio lavoro o si preparano per andare in scena. Ne risulta una intersezione di modalità di rappresentazione della diva italiana che la avvicina a una dimensione umana, più prossima alle vite delle persone comuni e dei tanti ammiratori e ammiratrici, soprattutto a quelle delle giovanissime che aspirano a una carriera nel mondo del cinema.

Questa modalità discorsiva rientra perfettamente in «una strategia comunicativa che mira ad ancorare le lettrici alla realtà, a persuaderle che il lavoro, la casa e la famiglia sono i pilastri su cui edificare giorno per giorno la propria vera felicità»³⁹. Le lettrici di cui parla Cardone sono quelle della rivista dell'UDI *Noi donne*, che si serviva di diversi canali (la rubrica della posta, i racconti e le novelle a puntate, oltre agli articoli pubblicati sul periodico) per allontanare le giovani dall'illusione del cinema, ma allo stesso tempo ne alimentava le speranze attraverso un «divismo vicino e domestico»⁴⁰.

Nel primo episodio, l'accento è posto sulla metafora del corpo femminile come «*sintomo* di un'epoca ed espediente narrativo»⁴¹, valida tanto per l'immagine delle dive costruita per il grande schermo quanto per la figura delle spettatrici. Come ha dimostrato una recente ricerca condotta su un campione di spettatori e spettatrici che frequentavano le sale cinematografiche negli anni Cinquanta, specialmente per i ragazzi e le ragazze provenienti dai piccoli centri di provincia il cinema era vissuto come uno «strumento di accesso a mondi alternativi possibili», «una finestra aperta sul mondo», o ancora come «un sogno» che prima o poi si sarebbe realizzato⁴². I corpi delle donne non sono solo quelli cinematografici, simulacro di desiderio e fantasie, ma anche quelli reali delle giovani che riscoprono il potere affabulatorio del cinema e si proiettano nei corpi lucenti e senza tempo delle dive. I modelli incarnati dalle dive sono recuperati dalle spettatrici e dalle aspiranti attrici «per il proprio sguardo»⁴³ e adattati alle proprie

³⁷ Dagrada, 2005: 248.

³⁸ Staiger, 2005: 116.

³⁹ Cardone, 2009: 99.

⁴⁰ Cardone, 2009: 99.

⁴¹ De Tassis, 1982: 26.

⁴² Hipkins; Culhane; Dibeltulo; Treveri Gennari; O'Rawe, 2016: 176 (edizione digitale).

⁴³ De Tassis, 1982: 26.

Fig. 2 - Alida Valli nell'episodio a lei dedicato in "Siamo donne".



vite, come abiti su misura; per loro, il cinema incarna «un luogo di elaborazione di modi diversi di abitare e di immaginarsi nel mondo, di gesti e pensieri nuovi e addirittura eversivi rispetto ai ruoli tradizionalmente assegnati alle donne, ruoli che sembrano vacillare fino quasi a sgretolarsi»⁴⁴.

L'episodio si apre con la voce fuori campo della madre di Anna Amendola che rimprovera alla figlia di essere un'illusiva, di perdere del tempo appresso a un'illusione – quella del cinema. La porta si apre e ci mostra Anna che esce visibilmente infastidita dalle parole della madre: a quel punto, subentra la voce della protagonista che funge da voce narrante di tutto l'episodio. Parla delle liti con la madre, tutte «per lo stesso motivo»: il desiderio della giovane di fare carriera nel mondo del cinema. L'ambientazione urbana ci rimanda a un'idea di femminilità moderna, determinata, sottolineata dalle linee geometriche del tailleur di Anna; la ragazza è una delle tantissime partecipanti al concorso cinematografico "4 attrici 1 speranza" che si tiene negli studi di Cinecittà.

Il secondo episodio è giocato sull'immagine divistica di Alida Valli⁴⁵ in contrasto con Anna, la sua massaggiatrice, e con l'ambiente familiare della ragazza. Valli deve partecipare a un ballo di gala per il quale è costretta a imparare un copione a memoria, ma l'insofferenza per l'ambiente del cinema la porta ad abbandonare la serata per andare alla festa di fidanzamento di Anna (fig. 2). L'attrice irrompe nel palazzone di periferia con il suo abito bianco e scintillante, e qui il contrasto tra la sua figura e quella delle altre donne – compresa la festeggiata – non potrebbe essere più stridente. Valli appare come una «anti-Cenerentola»⁴⁶ inserita in un contesto nel quale è trattata alla stregua di una divinità o di una statua su un piedistallo, come afferma lei stessa in *voice over*. «L'ammirazione

⁴⁴ Cardone, 2016: 157 (edizione digitale).

⁴⁵ Giovanna Maina ha studiato la figura di Valli come diva "del passato", che con l'avanzare dell'età ha interpretato ruoli sempre più marginali e periferici, «con una piuttosto consistente frequentazione degli scivolosi territori dell'horror e del thriller» (Maina, 2016: 79).

⁴⁶ Cardone, 2011: 75.

che la gente ha per noi del cinema è veramente sproporzionata», prosegue nel suo flusso di pensieri che la porta a considerare la situazione da una posizione apparentemente distaccata. La festa e in particolare la scena del ballo con Franco, il fidanzato di Anna, accentuano il suo senso di inadeguatezza: nonostante cerchi di mascherare l'imbarazzo rendendosi utile in cucina, ambiente riservato esclusivamente alle donne⁴⁷, è sopraffatta dallo sconforto e dalla nostalgia per una vita che non ha avuto. Il finale dell'episodio ha un andamento moraleggiante e assolve una chiara funzione pedagogica rivolta alle giovani spettatrici, le cui ambizioni devono essere ricondotte a una vita dominata da sani principi: casa, famiglia, amicizie, lavoro.

In qualche modo, l'episodio "Alida Valli" (Gianni Franciolini) di *Siamo donne* esemplifica la dinamica comunità/diva, e cultura neorealista/Valli: la narrazione metacinematografica rappresenta la diva desiderosa di abbandonare il mondo della produzione e immergersi nel contesto popolare; solo per scoprire che la sua indipendenza è ottenuta attraverso una solitudine incolmabile.⁴⁸

L'episodio successivo, diretto da Roberto Rossellini, ha per protagonista la svedese Ingrid Bergman, considerata «alla stregua di un'attrice italiana»⁴⁹. Bergman è l'unica delle attrici totalmente immersa in un ambiente domestico, lontano dai riflettori e dal set, e infatti la vediamo nei panni di donna impegnata nella cura della casa e del giardino e nel ruolo di madre – dei tre figli nati dalla relazione con Rossellini compare solo il piccolo Robertino. L'episodio si caratterizza inoltre per il tono scanzonato e poco celebrativo della vicenda narrata⁵⁰: Bergman è presentata come una ladra di polli, immagine poco lusinghiera sottolineata dal titolo della versione nordamericana dell'episodio, "The Chicken". In effetti, Rossellini «devisticizza»⁵¹ la moglie privandola dell'aura di fascino e mistero che ne aveva caratterizzato la figura divistica negli anni precedenti. Bisogna inoltre considerare che lo scandalo Bergman-Rossellini aveva compromesso la reputazione dell'attrice, sia in Italia sia all'estero⁵². La sua rappresentazione in chiave materna è tesa a redimerla agli occhi dell'opinione pubblica, e infatti la copertura mediatica del periodo 1952-1954 è quasi esclusivamente incentrata sul suo nuovo ruolo di madre esemplare⁵³ e angelo del focolare. È l'unico episodio in cui l'attrice si rivolge direttamente alla macchina da presa e

⁴⁷ Nel cinema italiano, la cucina è uno spazio "genderizzato", strettamente intrecciato alla femminilità e alla maternità; cfr. Fullwood, 2015.

⁴⁸ Pitassio, 2016: 50.

⁴⁹ Dagrada, 2005: 247.

⁵⁰ «Ingrid Bergman è anche il titolo su cui si è scritto di meno» (Dagrada, 2005: 249).

⁵¹ Jandelli, 2007: 121.

⁵² Nella recensione di Giulio Cesare Castello si legge: «Senza dubbio la Bergman (e Roberto Rossellini con lei) hanno in un certo qual modo "scanzonato", evitando di affrontare argomenti spinosi che forse il pubblico avrebbe potuto aspettarsi da loro» (Castello, 1953). Tullio Kezich rimprovera a Roberto Rossellini di essere il «il meno impegnato fra tutti i registi», ma non gli può negare di aver raccontato l'aneddoto con «un certo garbo» (Kezich, 1953: 30).

⁵³ D'Amelio, 2020: 23.

racconta l'accaduto in prima persona⁵⁴, rivolgendosi direttamente agli spettatori e chiamandoli in causa. Questa illusione di realismo, enfatizzata dallo sguardo in macchina, pare voler umanizzare la figura di Bergman e metterla sullo stesso piano del suo uditorio; oltretutto la sua confessione, resa attraverso l'affermazione «veramente vorrei giustificarmi», suona come una *captatio benevolentiae* che mira a scagionarla dall'accusa di "ladra di polli" e a riscattare la sua immagine pubblica e privata.

Luigi Zampa rende omaggio a Isa Miranda nell'omonimo episodio, nel quale è possibile ravvisare una struttura bipartita: la prima parte si sviluppa intorno alla figura della diva, a partire dai ritratti⁵⁵, i copioni, i premi vinti, le foto di scena che compongono il memoriale iconico e visivo di Miranda nella sua casa romana; nella seconda parte, la persona prende il sopravvento sulla personaggio⁵⁶ con il suo portato di emozioni, stati d'animo e rimpianti per aver sacrificato la realizzazione personale sull'altare della fama e del successo⁵⁷. La galleria funge da angolo di celebrazione dell'immagine divistica e anticipa l'ingresso in scena di Miranda raccontata in una sua giornata tipo: la ginnastica del mattino, la lunga seduta di trucco, la prova dei costumi, le riprese negli studi di Cinecittà. L'incontro con il piccolo Giancarlo, vittima di un incidente, capovolge la narrazione portandola su un piano più intimista e amplificando «quel senso di isolamento, di opacità, di vanità che la donna Isa Miranda prova oggi, in età non più giovanile, come conseguenza della mancata maternità, della rinuncia al primo dei diritti e dei doveri femminili»⁵⁸. Secondo Ezio Colombo, che recensì il film nel 1953, questo era l'episodio che più rispecchiava lo spirito zavattiniano, in quanto Miranda viveva «sullo schermo uno dei tanti drammi (se non il più importante) della sua esistenza di donna-attrice»⁵⁹.

L'episodio "Anna Magnani", in cui possiamo scorgere dei rimandi a *L'ultima carrozzella* (1943) di Mario Mattoli, chiude il polittico divistico con una nota di malinconia. L'attrice romana accettò di buon grado di prendere parte al progetto di *Siamo donne*, sia per la presenza di Suso Cecchi d'Amico, che ebbe l'idea dell'episodio, sia per poter lavorare nuovamente al fianco di Luchino Visconti⁶⁰, l'unico regista nominato nel film. Una lite con un tassista: ecco che cosa ci racconta Anna Magnani in questo episodio nel quale si cala nel ruolo della canzonettista che era solita interpretare nei film tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta⁶¹. La discussione provoca la curiosità dei giovani militari che si

⁵⁴ Modalità narrative che l'episodio condivide con i film di famiglia, «di quelli che Ingrid Bergman realizzava abitualmente per sé, in 16 mm, con la sua piccola cinepresa portatile» (Dagrada, 2005: 261).

⁵⁵ Isa Miranda era molto attenta al lancio della propria immagine, al punto da commissionare ritratti ai pittori più famosi (De Chirico, Mafai, de Pisis, ecc.). Cfr. Della Torre, 2003.

⁵⁶ Neologismo coniato nell'ambito della critica letteraria femminista: cfr. Tessitore, 2014.

⁵⁷ Come ha notato Mosconi, «la dimensione divistica sopravvive come memoria, come racconto, bilancio artistico e professionale, pagato a prezzo di sacrifici ingenti sul piano personale» (Mosconi, 2003: 27).

⁵⁸ Castello, 1953.

⁵⁹ Colombo, 1953. Tale dramma è descritto da Castello come «il problema più grosso, più "totale"» che l'attrice ha affrontato con «una sofferenza sincera e umana» (Castello, 1953). Ancora una volta, la vicenda vissuta dalla personaggio è interpretata dalla critica come un riflesso della vita privata dell'attrice.

⁶⁰ Ricci, 2009. Si veda anche Hochkofler, 2001.

⁶¹ L'attrice aveva calcato i palcoscenici dei varietà fin da giovanissima. Cfr. Hochkofler, 2001.

Fig. 3 - Anna Magnani nell'episodio a lei dedicato in "Siamo donne".



affollano intorno alla vettura, divertiti dalla situazione paradossale. Anche nelle scene successive, la donna ha a che fare con uomini in divisa (vigili, carabinieri) per provare che il supplemento richiesto per il suo cane da grembo, il bassotto Mavà, è eccessivo e fuori luogo (fig. 3). Nella sua ricerca sulla rappresentazione delle donne di mezza età, Rose Weitz evidenzia come il corpo delle donne mature sia spesso oggetto di ironia piuttosto che di desiderio sessuale⁶²; nella parte della canzonettista che Magnani interpreta in *Siamo donne*, come in altri film del decennio precedente⁶³, la spumeggiante carica (auto)ironica dell'attrice mette in risalto il tono umoristico dell'episodio. Del resto, l'immagine divistica di Magnani è modellata sulla sua incontenibile *vis comica* che si riverbera nella gestualità e nelle movenze; l'attrice è in scena con l'esuberanza del suo corpo procace, ma anche con l'espressività della voce che ne contraddistingue lo stile recitativo: in maniera più incisiva rispetto agli altri episodi, in questo la voce assume un ruolo di primo piano per le modalità espressive e le tante corde che riesce a toccare. Il corpo di Anna Magnani è diegeticamente legato alla voce⁶⁴, nelle tante dimensioni incarnate dalla vocalità: il ricordo, il racconto, la performance e il canto. L'episodio si chiude con un momento *amarcord*: Magnani è sul palco del teatro Quattro Fontane, nel ruolo della fioraia del Pincio, e canta *Quanto è bello far l'amore quando è sera*, già interpretata nella rivista *Quando meno te l'aspetti* nel 1940. In questo finale, Visconti «celebra la sua mitologia, le origini e la forza del suo temperamento teatrale, nonché il suo radicamento

⁶² Weitz, 2010.

⁶³ Sia Loletta Prima di *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica sia Zizi de *La fortuna viene dal cielo* (1942) di Ákos Ráthonyi «strizzano l'occhio allo spettatore attraverso le seducenti epifanie del "corpo comico"» di Anna Magnani (Nicoletto, 2018).

⁶⁴ O'Rawe, 2017.

nella romanità e nello spettacolo popolare»⁶⁵; il regista rende inoltre omaggio al «corpo cinematografico» di Magnani, decentrato rispetto ai canoni dominanti di bellezza e sensualità, situandolo nell'intersezione dei generi (il comico, il drammatico, il *mélo*) che ne esaltano l'innata versatilità performativa. Tra i tanti ruoli che Magnani ha interpretato, quello della madre è certamente uno dei più memorabili e significativi⁶⁶: la madre uccisa dai nazisti in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini che simboleggia l'inizio di una nuova epoca per il cinema italiano; la madre apprensiva di *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti; fino alla mamma Roma pasoliniana⁶⁷ (1962).

IV. AGING STARS, O DELL'INVECCHIAMENTO DELLE DIVE

Richard Dyer, nel suo monumentale studio sul divismo⁶⁸, ha delineato le modalità cui può essere ricondotta la *star persona*: la star come star, la star come tipo e la star come immagini specifiche, modalità quest'ultima creata da testi mediatici appartenenti a diverse categorie (promozione, film, critica e ricezione)⁶⁹. Si tratta di testi evidentemente volti alla creazione di una particolare immagine divistica presso il pubblico, come i cartelloni dei film interpretati dalle attrici posti in apertura dei singoli episodi di *Siamo donne*. Le immagini dei cartelloni si susseguono sullo schermo, creando una trama iconica e visiva che ripercorre brevemente la traiettoria professionale delle attrici e ne celebra i ruoli impressi nell'immaginario popolare. Quella del personaggio è un'altra categoria nella quale, secondo Dyer⁷⁰, si iscrive la rappresentazione divistica. Secondo Parigi, *Siamo donne* è «un film paradigmatico della sua concezione del divismo e dell'attore»⁷¹; tutte le attrici, infatti, interpretano sé stesse, portando in scena un evento (inventato) della loro vita privata e professionale, i cui piani confluiscono fino a formare un'immagine dai contorni ibridi, sfumati. È attraverso il personaggio, questo condensato di reale e immaginario, che è possibile leggere l'iconografia dell'invecchiamento femminile, quel tempo dell'esistenza umana che la società e i media hanno vistosamente rimosso in «direzione gerontofobica»⁷². L'età è problematizzata in modo diverso nei vari personaggi e, di riflesso, nell'immagine divistica di ciascuna delle protagoniste del film. Parliamo di *aging*, invecchiamento, e non di vecchiaia, in quanto le attrici non sono anziane, nonostante alcuni elementi narrativi rimandino chiaramente alla *senectus*

⁶⁵ Parigi, 2020: 51.

⁶⁶ «La Magnani è una provvida e generosa madre mediterranea [...]. Un'esplosione incontrollata di femminilità» (Jandelli, 2007: 113).

⁶⁷ «Anna Magnani rappresenta il vero volto della donna italiana», affermava uno dei lettori della rivista «Star» ([s.n.], 1946). Sempre a proposito di Magnani, un altro lettore la reputava adatta per la parte della madre di *Furore*, perché era «un po' invecchiata». Oltre a quello di Magnani, si leggono i nomi di altre attrici del periodo: Alida Valli, Clara Calamai, Vera Carmi e Isa Miranda.

⁶⁸ Dyer, 1979.

⁶⁹ Grignaffini parla invece della «tripla vita della star: pubblica, privata e schermica» (Grignaffini, 2002: 180).

⁷⁰ Dyer, 1979: 107.

⁷¹ Parigi, 2008: 257.

⁷² Spedicato Iengo, 2015: 14. Inoltre, al cinema la vecchiaia femminile non è «culturalmente fotogenica» (Spedicato Iengo; Rapposelli, 2015: 157).

*feminarum*⁷³: il rimpianto della giovinezza come epoca di fertilità e di piena creatività; la mancata maternità sublimata dalla realizzazione professionale; la nostalgia per il passato. Gli episodi incarnati dalle dive e raccontati attraverso la loro voce generano una forma di «empatia spettatoriale»⁷⁴: le attrici, interpretando sé stesse, fingono di mostrarsi nella loro doppia essenza di persone e dive. In questo senso, possiamo leggere ogni episodio come un testo strutturato su più livelli: a quello più immediato c'è la personaggio, il cui nome, corpo e voce coincidono con quelli dell'attrice che la interpreta, mentre sullo sfondo aleggia la presenza della diva che ammalia il suo pubblico. Le attrici portano in scena una loro esperienza personale – anche se, in realtà, in ogni episodio le storie sono state cesellate ad arte dagli sceneggiatori – cosicché la star e la personaggio si saldano in un'unione finzionale e illusoria in bilico tra *on-screen* e (presunto) *off-screen*. Come ha osservato Cristina Jandelli, «la star è altro da sé e allo stesso tempo, almeno nello spazio della visione, finisce per rappresentare il sé»⁷⁵; il contesto reale le respinge, «finendo per farle apparire sempre un po' fuori luogo»⁷⁶. Nonostante le attrici abbiano un'età compresa fra i trentadue (Alida Valli) e i quarantotto anni (Isa Miranda), sono presentate come bellezze mature rispetto alle giovanissime del primo episodio; sono personalità affermate, volti celebri del grande schermo, in Italia e all'estero, e in un certo senso l'età è uno dei segreti del loro successo: è l'età che conferisce loro carattere, fascino e visibilità. Il legame tra *aging* e cinema non è mai stato facile⁷⁷, specie se analizzato attraverso la lente dello *stardom*: la diva è per definizione senza età, fissata in un'immagine di imperitura bellezza e seduzione che difficilmente si coniuga con l'idea dell'invecchiamento, come se quest'ultimo fosse un processo riservato solo alle comuni mortali e non alle *celebrities*.

Negli ultimi anni, l'interesse per l'invecchiamento è stato incoraggiato dall'emergere della *cultural gerontology* nell'ambito degli studi umanistici e delle scienze sociali. In particolare, si segnala un fiorire di studi e ricerche nel campo dei media e degli audiovisivi, sia negli Stati Uniti sia in Europa, con approcci e metodologie di analisi diverse⁷⁸. Tale interesse per il corpo è certamente motivato dal fatto che viviamo in una società che sta invecchiando⁷⁹, che noi *siamo* quella società⁸⁰. Grande attenzione è dedicata al corpo, alla soggettività e all'identità, con un'enfasi particolare sul ruolo sociale e culturale del corpo in età avanzata. Kathleen Woodward ha messo in luce come nei media, specialmente nei film, il corpo delle donne anziane sia o invisibile o ipervisibile, come se si

⁷³ Francesca Rigotti (2018) richiama il «double standard of aging» teorizzato da Susan Sontag (1972), ossia la disparità di trattamento e rappresentazione della vecchiaia maschile e di quella femminile, spesso adombrata dalla prima, tanto nelle società quanto nelle arti, come se la donna non avesse diritto a invecchiare o non le spettasse lo stesso rispetto che si deve agli uomini anziani.

⁷⁴ Jandelli, 2007: 10.

⁷⁵ Jandelli, 2007: 61.

⁷⁶ Jandelli, 2007: 122.

⁷⁷ Holmes e Jermyn sottolineano lo scarso interesse per l'invecchiamento delle celebrità nell'ambito dei *Celebrity Studies*: «Ageing has remained all too absent across Media and Cultural Studies. Until – perhaps – now» (Holmes; Jermyn, 2015: 13).

⁷⁸ Freixa; Luque; Reina, 2012; Twigg; Martin, 2015. Per quanto riguarda il panorama italiano, si rimanda ai saggi contenuti in De Rosa; Mandelli; Re, 2021.

⁷⁹ Naab; Schwarzenegger, 2017.

⁸⁰ Holmes; Jermyn, 2015: 13.

volesse escluderlo dalla vista⁸¹. Inoltre, le esponenti della “seconda ondata” dei *Feminist Media Studies* hanno tra i quaranta e i cinquanta anni, e quindi sono più consapevoli e sensibili al tema dell’invecchiamento. Ciononostante, le star continuano a essere assenti come “testi” centrali nel dibattito culturale e scientifico sull’invecchiamento femminile. Imelda Whelehan fa notare come la critica postfemminista statunitense⁸² non abbia prestato sufficiente attenzione alla rappresentazione delle donne mature e anziane sul grande schermo e si sia invece concentrata soprattutto sulla *girlhood* e sulla figura di giovani donne come simbolo di emancipazione – culturale, economica, sessuale – e portatrici di una nuova *agency*. Solo recentemente la vecchiaia femminile è arrivata sul grande schermo, e con essa sono aumentati gli studi dedicati all’*aging* delle celebrità e delle donne in un’ottica di rivalutazione positiva della senilità depositaria di saggezza, esperienza e consapevolezza: valori che rimandano alla sfera intellettuale e culturale lasciando in secondo piano la dimensione del corpo e della sessualità della donna “di una certa età”, poco cinematografica o reputata addirittura inguardabile⁸³. Il fenomeno dell’*aging* femminile, specie in relazione alla sessualità, sarebbe quindi un aspetto *neglect*, ignorato dal postfemminismo. Nel film, la narrazione dell’*aging* è affidata alla voce acusmatica⁸⁴ dell’attrice, la quale stabilisce un legame tra la soggettività⁸⁵ della diva e la sua dimensione pubblica; la voce, inoltre, assume una funzione memoriale in virtù della rievocazione di un passato più o meno prossimo nel quale la diva è proiettata per trovare piena sublimazione. La voce, diegetica ed extradiegetica, segnala sempre una presenza: è una emanazione della corporeità⁸⁶ e della sfera emotiva delle attrici; è un *fil rouge* narrativo che lega gli episodi alla dimensione del ricordo e del vissuto, e poiché si tratta di una voce nascosta, disgiunta dal corpo, è come un’entità immateriale che commenta critica («lo com’ero grassa a quell’epoca / non è possibile!» - Anna Magnani) e nostalgica («dieci anni fa / ahimé dieci anni fa...»), lamenta («mai come quel giorno la mia casa mi è sembrata così vuota» - Isa Miranda) e rimpiange il passato⁸⁷ («quell’ora / quei treni / quel paesaggio mi riportavano a un’epoca lontana / quando anch’io sognavo una vita semplice» - Alida Valli). La voce fuori campo di Anna Magnani che si sovrappone alle immagini è come una «forza del passato» che irrompe nel presente⁸⁸. Ma non ci sono solo le voci delle protagoniste dei vari episodi che raccontano in *voice over* quello che è avvenuto, come si sentono, che cosa provano; nell’episodio di

⁸¹ Woodward, 2006.

⁸² Cfr. Whelehan, 2013. Il *postfeminism*, definito da Gwynne e Muller come una «cultural sensibility», si distingue dal *post-feminism* di matrice storica. Inoltre, le curatrici del volume sottolineano la natura ambigua del prefisso *post* e invitano alla prudenza nell’utilizzo della terminologia. Nell’interpretazione e nell’uso che le studiose postfemministe attribuiscono a questa corrente di pensiero, il femminismo storico non è rigettato ma assorbito e rielaborato nelle forme critiche e discorsive del pensiero postfemminista (Gwynne; Muller, 2013: 2).

⁸³ Vares, 2009.

⁸⁴ Chion, 1982.

⁸⁵ Pigozzi definisce la voce «fondamento della soggettività» (Pigozzi, 2016: 5).

⁸⁶ A proposito dell’origine corporea della voce, Mladen Dolar osserva che la voce lega il significante al corpo, che ne rappresenta il punto di origine e di emissione (Dolar 2004: 59).

⁸⁷ Intervistata da Oriana Fallaci nel 1965, Alida Valli affermava che per la maggior parte delle persone rappresentava solo un ricordo, «la malinconia della loro giovinezza perduta» (Fallaci, 2010: 524).

⁸⁸ Parigi, 2020: 51.

apertura la voce del regista Alfredo Guarini, costantemente fuori campo, interroga le ragazze, fa loro domande più o meno indiscrete, cerca di metterle a loro agio e le guida nell'interpretazione di una scena immaginaria, come quella della finta telefonata di Emma Danieli al padre. Il momento del provino con Guarini è un banco di prova per le ragazze, inquadrato dalla macchina da presa in primo piano, a mezzo busto, a figura intera. Mentre i volti e i corpi delle donne sono sottoposti allo scrutinio della camera⁸⁹, la voce dell'uomo fornisce loro le coordinate per muoversi, parlare, agire con disinvoltura e spontaneità. Insieme alla vestizione, alla danza, alle esibizioni canore, il provino cinematografico è uno degli espedienti narrativi attraverso i quali passa l'esibizione del corpo femminile nel cinema degli anni Cinquanta⁹⁰.

«Con il suo timbro, la voce è l'aspetto materico della parola, ne è il corpo, il suo reale»⁹¹: secondo la prospettiva psicanalitica (lacaniana), la voce è manifestazione dell'inconscio e della sfera sessuale, ma a differenza del corpo, sul quale sono impressi i segni inequivocabili dell'età, la voce ci racconta il vissuto dalla dimensione impalpabile del ricordo. Le voci delle attrici, come presenze fantasmali che si situano in un tempo dai confini imprecisi, ci restituiscono un frammento della vita finzionale di ognuna; l'unica che si rivolge direttamente al pubblico attraverso lo sguardo in macchina è Ingrid Bergman, che si mostra impacciata e spontanea nella sua veste di madre e padrona di casa. La voce, collocata nello spazio diegetico, stabilisce una giocosa corrispondenza con il corpo dell'attrice; gli strafalcioni linguistici («ho *chieduto* un piccolo piacere»; «non ne faccia *una* dramma»), che la signora Annovazzi le corregge con tono pedante, se da un lato ne mettono in risalto l'accento straniero e ne esaltano il carattere esotico, dall'altro la calano in un contesto domestico percepito come più autentico e realistico. Alla luce delle diverse modalità di rappresentazione dell'invecchiamento femminile osservate in *Siamo donne*, possiamo parlare di una narrazione edulcorata del sentimento dell'*aging* più che di una vera e propria manifestazione dell'*agism* attraverso il corpo femminile. Alla voce è demandato il compito di raccontare e rievocare il passato da una prospettiva di maturità e saggezza più confacente alla senilità che alla giovinezza, senz'altro più prossima alla creatività della mente della donna che alla sua corporeità.

⁸⁹ L'occhio della macchina da presa è metafora dello sguardo maschile che proietta le sue fantasie sul corpo della donna, la cui presenza è uno dei requisiti fondamentali dello spettacolo cinematografico: Mulvey, 1975.

⁹⁰ Noto, 2011: 143 (edizione digitale).

⁹¹ Pigozzi, 2016: 12.

Tavola
delle sigle

DGC: Direzione Generale della Cinematografia
 RAI: Radiotelevisione Italiana
 SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori
 UDI: Unione Donne Italiane

Riferimenti
bibliografici**Brunetta, Gian Piero**

1996, *La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

Bude, Heinz

1997, *Die Wir-Schicht der Generation*, «Berliner Journal für Soziologie», vol. 7, n. 2.

Capussotti, Enrica

2004, *Gli anni perduti. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze.

Cardone, Lucia

2009, *“Noi donne” e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa.

2011, *Dive nuove e aspiranti attrici: Siamo donne (1953)*, «Agalma», n. 122, ottobre.

2015, *Visibili presenze. Il protagonismo femminile sugli schermi del secondo dopoguerra*, in *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCl», a. XI, n. 11.

2016, *Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile*, in Elena Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, «Cinema e storia 2016», Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

Casetti, Francesco; Fanchi, Mariagrazia

2002, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2002.

Castello, Giulio Cesare

1953, *Film di questi giorni*, «Cinema», a. VI, n. 124, 30 dicembre.

Chion, Michel

1982, *La voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris 1982; trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991.

Colombo, Ezio

1953, «Festival», a. IX, n. 46, 14 novembre.

Corsten, Michael

1999, *The Time of Generations*, «Time and Society», vol. 8, nn. 2-3, September.

D'Amelio, Maria Elena

2018, *Corpi materni: Anna Magnani tra divismo e maternità*, «Arabeschi», n. 12, luglio-dicembre.

2020, *Ingrid mamma felice e Sophia nei guai: maternità, divismo e scandali mediali sulle pagine di «Oggi» 1949-1959*, «Schermi», a. IV, n. 8, luglio-dicembre.

Dagrada, Elena

2005, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano.

De Rosa, Paola; Mandelli, Elisa; Re, Valentina (a cura di)

2021, *Aging Girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano.

De Tassis, Piera

1982, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», a. II, n. 6, dicembre.

Della Torre, Roberto

2003, *Luci e colori di una diva*, in Elena Mosconi (a cura di), *Isa Miranda. Light from a star*, Persico, Cremona.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, British Film Institute, London 1979; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino 2003.

Fallaci, Oriana

1965, *Lo specchio del passato. Alida Valli*, «L'Europeo», a. XXI, n. 2, 10 gennaio; poi in *Intervista con il mito*, Rizzoli, Milano 2010.

Fanchi, Mariagrazia

2016, *Audience caleidoscopiche. Le trasformazioni del pubblico e del consumo di cinema*, in Elena Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, «Cinema e storia 2016», Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

Fanchi, Mariagrazia; Mosconi, Elena

2002, *Concetti, chiavi di lettura e prospettive di ricerca*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2002.

Festinese, Valeria

2016, *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.

Forgacs, David; Gundle, Stephen

2007, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, il Mulino, Bologna.

Freixa, Anna; Luque, Bárbara; Reina, Amalia

2012, *Critical Feminist Gerontology: In the Back Room of Research*, «Journal of Women & Aging», vol. 24, n. 1.

Fullwood, Natalie

2015, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York.

Garofalo, Anna

1956, *L'italiana in Italia*, Laterza, Bari.

Grignaffini, Giovanna

1992, «*La signora senza camelia*». *Voci dagli anni '50. Note a margine*, in Ivana Ricci (a cura di), *Senza Camelia. Percorsi femminili nella storia*, Longo, Ravenna 1992.

2002, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna.

Gundle, Stephen

2012, *Alida Valli in Hollywood: From Star of Fascist Cinema to 'Selznick Siren'*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 32, n. 4, December.

Gwynne, Joel; Muller, Nadine

2013, *Introduction: Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, in Joel Gwynne, Nadine Muller (eds.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2013.

Herczeg, Giulio

1972, *Contributi all'uso dell'articolo determinativo in italiano*, «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae», vol. 22, nn. 1-2.

Hipkins, Danielle; Sarah Culhane; Silvia Dibeltulo; Daniela Treveri Gennari; Catherine O'Rawe

2016, «*Un mondo che pensavo impossibile*». *Al cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in Elena Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, «Cinema e Storia 2016», Rubbettino, Soveria Mannelli.

Hochkofler, Matilde

2001, *Anna Magnani*, Gremese, Roma.

Holmes, Su; Jermyn, Deborah

2015, *Here, There and Nowhere: Ageing, Gender and Celebrity Studies*, in Su Holmes, Deborah Jermyn (eds.), *Women, Celebrity and Cultures of Ageing. Freeze Frame*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.

Jandelli, Cristina

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

Kezich, Tullio

1953, *I film del mese*, «Sipario», a. VIII, n. 91, novembre.

Maina, Giovanna

2016, *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva "del passato"*, in Mariapia Comand e Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 586, settembre-dicembre.

Mosconi, Elena

2003, *Isa Miranda. Light from a Star*, in Elena Mosconi (a cura di), *Isa Miranda. Light from a Star*, Persico, Cremona 2003.

Muggeo, Giulia

2017, *Antagonismi e alleanze. I concorsi di bellezza nell'Italia del dopoguerra (1946-1950)*, in Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema italiano*, ETS, Pisa 2017 (e-book).

Mulvey, Laura

1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», vol. 16, n. 3, Autumn.

Naab, Thorsten;**Schwarzenegger, Christian**

2017, *Why Ageing is More Important than Being Old. Understanding the Elderly in a Mediatized World*, «Nordicom Review», vol. 38, Special Issue 1.

Nicoletto, Meris

2018, *Il "corpo comico": Anna Magnani oltre il cinema di regime*, «Arabeschi», n. 12, luglio-dicembre.

Noto, Paolo

2011, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino.

O'Rawe, Catherine

2017, *Anna Magnani. Voice, Body, Accent*, in Tom Whittaker, Sarah Wright (eds.), *Locating The Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*, Oxford University Press, Oxford/New York 2017.

Parigi, Stefania

2008, *Zavattini: "Siamo tutti personaggi"*, «Studi Novecenteschi», a. XXXV, n. 75, gennaio-giugno.

2020, *Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti*, in Massimo De Grassi (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, EUT, Trieste.

Piccone Stella, Simonetta

1981, *Crescere negli anni '50*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», a. 1, n. 2.

Pigozzi, Laura

2016, *A nuda voce. Vocalità, Inconscio, Sessualità*, Poiesis, Alberobello.

Pinna, Luca

1956, *Inchiesta su un pubblico cinematografico*, «Bianco e Nero», a. XVII, nn. 11-12, novembre-dicembre.

Pitassio, Francesco

2016, *Sfasature, deviazioni e ritorni. Alida Valli nella cultura cinematografica italiana del secondo dopoguerra*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 586, settembre-dicembre.

Ricci, Chiara

2009, *Anna Magnani. Vissi d'arte, vissi d'amore*, Sabinae, Cantalupo in Sabina.

Rigotti, Francesca

2018, *De senectute*, Einaudi, Torino.

[s.n.]

1946, *Alida Valli batte Clara Calamai*,

«Star. Settimanale di cinema e altri spettacoli», a. III, n. 1, 3 gennaio.

1953, *Quattro attrici: una speranza*,
«Film d'Oggi», a. V (nuova serie), 3 giugno.

Sontag, Susan

1972, *The Double Standard of Aging*,
«Saturday Review of the Society»,
vol. 55, September 23.

Spedicato lengo, Eide

2015, *Introduzione. Intorno alla lettura della vecchiaia femminile*, in Eide Spedicato lengo (a cura di), *Invecchiare al femminile. Giochi intellettuali, quadri ideologici, riconoscimento sociale*, Franco Angeli, Milano 2015.

Spedicato lengo, Eide;

Rapposelli, Claudia

2015, *Immaginario collettivo e vecchiaia femminile*, in Eide Spedicato lengo (a cura di), *Invecchiare al femminile. Giochi intellettuali, quadri ideologici, riconoscimento sociale*, Franco Angeli, Milano 2015.

Staiger, Janet

2005, *Media Reception Studies*, New York University, New York.

Tessitore, Maria Teresa

2014, *L'invenzione della personaggia*,
«Altre modernità», n. 12.

Twigg, Julia; Martin, Wendy

2015, *The Challenge of Cultural Gerontology*, «The Gerontologist», vol. 55, n. 3, June.

Vares, Tiina

2009, *Reading the 'Sexy Oldie': Gender, Age(ing) and Embodiment*, «Sexualities», vol. 12, n. 4, August.

Villa, Federica

2002, *Consumo cinematografico e identità italiana*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1965*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002.

Weitz, Rose

2010, *Changing the Scripts: Midlife Women's Sexuality in Contemporary U.S. Film*, «Sexuality and Culture», vol. 14, n. 1, March.

Whelehan, Imelda

2013, *Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood*, in Joel Gwynne, Nadine Muller (eds.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2013.

Woodward, Kathleen

2006, *Performing Age, Performing Gender*, «NWSA Journal», vol. 18, n. 1, Spring.

LA DONNA MOSTRO. L'AGING NELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA FRA GENERI E GENERE

Ruggero Ragonese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

Sacred monsters: this is how most of the Italian media and public call actors Gassman, Mastroianni, Tognazzi, Manfredi, Sordi, to mark their legendary status in the Italian history of cinema. Comedy in particular is strongly associated with, and often defined by, the presence of these immensely popular male stars. However, this same period of time, this unique genre, has often relegated female figures to fixed stereotypes (the young maiden, the older woman, the mature one). How can we investigate such a complex phenomenon as the Commedia all'Italiana from a gender point of view? For example, by observing the different representations of time and of the aging process in the bodies of actors, actresses and characters (with particular attention to the works of Antonio Pietrangeli). In this way perhaps we will find another kind of "monstrosity": female otherness, constantly looking for its (uncomfortable) position within movies that are unapologetic representations of the male gaze.

KEYWORDS

Gender; Comedy Italian Style; Intertextuality; Metacinema

DOI

10.54103/2532-2486/15555

I. INTRODUZIONE. I MOSTRI AL MASCHILE

Si è da pochi mesi celebrato il centenario della nascita di Nino Manfredi (1921-2021). Fa seguito a quello di Alberto Sordi (1920) e precede quelli di Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi (1922), e di Marcello Mastroianni si festeggerà il secolo nel 1924. Si tratta, anche nell'immaginario popolare, di quelli che per anni sono stati definiti «i moschettieri della commedia all'italiana» e a volte, in modo più colorito, i «"mostri" della commedia»¹ (con riferimento palese al film di Dino Risi *I mostri*, 1963). Sono date, come si vede, estremamente vicine fra loro. Se a queste aggiungiamo gli anniversari di nascita dei principali registi accreditati come i "maestri della commedia" (Pietro Germi 1914, Mario Monicelli 1915, Dino Risi 1916, Antonio Pietrangeli 1919), già si può individuare facilmente una curva anagrafica e storica con al suo centro una generazione che ha vissuto

¹ «[...] protagonisti assoluti e sempre più acclamati della scena [...]» e «i moschettieri, o "mostri" della commedia italiana [...]» (Brunetta, 1990: 139, 141).

prima, giovanissima, la tragedia della guerra e poi, più matura, il dopoguerra e i primi vagiti del boom economico con le sue contraddizioni. Non si dice ovviamente nulla di nuovo. La letteratura in materia è vasta, così come sono diversi gli studi che hanno messo in relazione la parabola del cinema e quella della società italiana. In qualche modo, si può dire che la commedia all'italiana non si sia limitata a rappresentare un Paese, ma anche e soprattutto a definirne l'evoluzione e rappresentarne le diverse trasformazioni².

Ma, proprio viste queste premesse, non si può eludere la domanda su cosa intendiamo per "commedia all'italiana". Problema annoso perché spesso riproposto o con intenzioni eminentemente d'ordine e classificazione³ o, all'opposto, con tentazioni di apertura, di allargamento che finiscono per comprendere testi e fenomeni anche molto distanti nel tempo⁴. D'altronde, non ci sono manifesti della commedia all'italiana e il termine stesso ha una fortuna in qualche modo *ex post* nelle recensioni e nelle critiche della stampa specializzata⁵. Le prime attestazioni si ritrovano nel 1960 e ancora per tutti gli anni Sessanta e Settanta si alternano con quelle di commedia "di costume"⁶. Il termine, quindi, come sottolinea Spinazzola⁷, sembra strutturarsi in base non a scelte ideologiche o estetiche, ma piuttosto a un "comune sentire" di registi e attori e a un sempre maggiore riscontro di pubblico. In questo senso, rispetto a una visione estesa del fenomeno (che arriva alla contemporaneità, includendo per esempio Virzì e Zalone), Giacobelli⁸ propone di racchiudere l'epoca in un periodo preciso, cioè quello che va dal 1958 al 1980, spazio compreso fra *I soliti ignoti* (1958) di Monicelli e *La terrazza* (1980) di Ettore Scola. Ci sembra una proposta storiografica valida che utilizzeremo anche in questo saggio concentrandoci soprattutto sull' *âge d'or* del genere: il periodo fra la fine degli anni Cinquanta e il primo quinquennio degli anni Sessanta quando, di fatto, si costruisce una sorta di modello della commedia all'italiana e si affermano definitivamente i registi e gli attori "mostruosi" di cui abbiamo parlato prima. Qui si concentrano il maggior numero di occorrenze dell'ipotetico modello, classici tendenzialmente indicati come "testi esemplari" del genere: *I soliti ignoti*, già citato, *La Grande guerra* (1959) e *I compagni* (1963) di Monicelli, *Il vedovo* (1959), *Una vita difficile* (1961) e *Il sorpasso* (1962) di Risi, *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964) di Germi e i principali film di Pietrangeli, di cui ci occuperemo più avanti. Ma cosa unisce da un punto di vista strutturale e narrativo questi titoli tanto da poter individuare un *genere* cinematografico? Molti studiosi e critici hanno addirittura negato la presenza di caratteri comuni⁹, preferendo soffermarsi sull'irripetibilità del periodo socioculturale; altri hanno sottolineato come la commedia all'italiana nasca come variante

² Cfr. Micciché, 1999 e 2000.

³ Cfr. Brunetta, 2009; Giacobelli, 2015.

⁴ Cfr. Eugeni; Viganò, 2006.

⁵ Cfr. Camerini, 1986.

⁶ Così la chiama ancora Goffredo Fofi con intento polemico (Fofi, 1975). Per una breve ma strutturata sintesi dei tanti modi di indicare e definire la "commedia all'italiana" rimandiamo anche a Morreale, 2012.

⁷ Spinazzola, 2019.

⁸ Cfr. Giacobelli, 1990.

⁹ Cfr. Giacobelli, 2015.

dell'esperienza del neorealismo, mantenendo dunque una dimensione autoriale, ma annacquandone i valori di fondo e l'impostazione politica e ideologica a favore di una visione tutto sommato conciliante e compiacente dei vizi e delle virtù dell'italiano medio¹⁰. Come procedere, dunque?

II. UNA QUESTIONE DI GENERE

Sarebbe impossibile recuperare qui il lunghissimo dibattito sul concetto di genere cinematografico. Ci limiteremo a utilizzare la categorizzazione semiotico-testuale che ci pare più adatta per definire rapidamente un paradigma. Seguendo una fortunata suddivisione todoroviana¹¹, si procederà a individuare gli elementi semantici (i temi, i valori, le figure) e quelli sintattici (i personaggi, gli spazi, i tempi) per classificare film e serie di film:

Ad essere ripetuti sono cioè degli elementi semantici (dei contenuti) che sono organizzati secondo una certa struttura sintattica: determinati temi organizzati secondo determinate strategie costituiscono un modello che può essere ripetuto e che risulta immediatamente riconoscibile.¹²

Così a volte la ricorsività di certi ambienti e personaggi all'interno di uno spazio può identificare un *corpus* intertestuale¹³, anche laddove la differenza nella costruzione dell'universo valoriale può evidenziare distanze radicali: è il caso del genere western e dei suoi sottotemi¹⁴. Altre volte la presenza di tematiche o di figure può accumunare anche storie molto lontane fra di loro: per esempio, nei film di guerra o drammatici.

È una dualità interna all'organizzazione dei testi che però, a ben guardare, non esaurisce del tutto il problema di una definizione della "commedia all'italiana". Qui, infatti, troviamo una quantità molto varia di personaggi, situazioni narrative, contesti storici. Per fermarci ai casi più celebri: *I soliti ignoti* presenta di fatto una struttura polifonica che si articola su diversi caratteri, mentre *La Grande guerra* e *Il sorpasso* si risolvono in una sorta di dualità attoriale; *Il vedovo*, *Una vita difficile*, *Matrimonio all'italiana* giocano invece intorno a un personaggio chiave e centrale su cui si innesta tutta la diegesi. Anche le funzioni sintattiche sono diverse: per esempio, in quasi tutti i film citati sono diverse le ambientazioni storico-culturali¹⁵, le situazioni affrontate dai protagonisti (che spesso

¹⁰ Una dimostrazione dello «scollamento storico fra individuo e società, fra classi sociali e Stato, fra il Paese e la Storia, tra la collettività e le istituzioni» (Grande, 2002: 45).

¹¹ Cfr. Todorov, 1970.

¹² Guagnellini; Re, 2007: 49.

¹³ Ci sembra di poter concordare sinteticamente con Andrea Bernardelli quando definisce di fatto «genere come un nodo di relazioni intertestuali» anche se «è una forma di relazione intertestuale che rimane [...] interna ad un genere, e che deriva dal rispetto del modello testuale proposto» (Bernardelli, 2000: 59).

¹⁴ Moine sottolinea come lo "spaghetti western" degli anni Sessanta-Settanta in Italia riprenda le ambientazioni, i contesti e le tipologie dei personaggi del western classico, ma per darne una versione spesso grottesca e caricaturale (Moine, 2002)..

¹⁵ Si va da contesti contemporanei a scenari di un recente passato, come ne *La Grande guerra* e *La marcia su Roma* (1962), fino ad arrivare ad ambientazioni storico-fantastiche come nella saga di Brancaleone.

sembrano attinte da altri generi come il drammatico o il poliziesco) e l'evoluzione della narrazione non è vincolata ad alcun modello lineare o specifico¹⁶. Maggiore fortuna troviamo, però, se al livello semantico-sintattico aggiungiamo un'altra componente: quella pragmatica. È quello che ha fatto, ad esempio, uno studioso come Rick Altman¹⁷, che più di altri aveva contribuito alla fortuna del modello semiotico testuale e che, invece, nei suoi ultimi lavori si è concentrato sulle letture implicite proposte dal testo. Il punto di vista pragmatico è, infatti, quell'aspetto che lega il testo al suo fruitore. Riguarda quelle porzioni linguistiche di testo dove si riconoscono alcune marche enunciazionali ricorrenti, alcuni elementi facilmente riconoscibili, alcune isotopie discorsive comuni. Osserviamo qui la costruzione di una sorta di spettatore modello¹⁸ che viene chiamato a leggere il testo in un certo modo.

Così nella commedia all'italiana più che le scene, i valori e le funzioni narrative, assai spesso l'elemento unificante sembrano essere l'incarnazione del personaggio principale e il suo riconoscimento proprio come attore reale. Questo processo si caratterizza sovente con la creazione di un antieroe di tipo letterario, con i suoi limiti e le sue meschinità: una versione depotenziata e ridicola delle *Memorie del sottosuolo* dostoevskiane:

L'antihéros est bien le personnage central d'une œuvre, le protagoniste, mais, contrairement au héros traditionnel, il n'est pas seulement constitué de qualités et apparaît, de fait, moins monolithique. Pourtant, comme le héros, il s'affirme comme étant guidé par une éthique, par une perspective téléologique. Les antihéros visent tous ce «souverain bien» que Kant définit comme l'accession au bonheur. La vertu (la volonté du bien) étant la condition du bonheur (bien absolu), le «souverain bien » est un bonheur moral.¹⁹

Da questa ricerca di felicità tutta soggettiva scaturiscono le basi per le narrazioni. Una instabilità emotiva di fatto lega i protagonisti dei principali film del periodo, una incapacità di accettare un ruolo ben definito, un travestimento passionale e cognitivo: «Una forma "anomala" e caratteristica di eroicomico che costituisce la tonalità portante della commedia italiana, in cui l'autodegradazione dell'eroe va di pari passo con la magnificazione parodica della sua singolare individualità generalmente contrapposta al conformismo, al luogo comune, al generico sentire di una comunità inerte»²⁰.

Allo stesso tempo, però, il protagonista maschile, l'antieroe mascalzone e italiano si definisce nello specchio dei suoi interpreti, che rendono riconoscibili e coerenti programmi narrativi e valori di fondo (aspetto semantico-sintattico). D'altronde, a livello pragmatico «nessun testo viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi. La competenza intertestuale [...]

¹⁶ Vale la pena notare che spesso non si rileva nemmeno l'*happy ending* che, secondo le regole classiche dei generi, dovrebbe essere un passaggio chiave per la definizione di commedia.

¹⁷ Altman, 1999: 317.

¹⁸ Secondo la celebre definizione data da Umberto Eco (cfr. Eco, 1979).

¹⁹ Pichard, 2012: 12.

²⁰ Grande, 2002: 223.

stabilisce le proprie sceneggiature»²¹. La definizione di “commedia all’italiana” sta forse anche e soprattutto in questo aspetto discorsivo che chiede allo spettatore di riconoscere prima di tutto la presenza di determinati attori in carne e ossa, e solo poi quella dei personaggi fittizi che tali attori rappresentano. Se genere è, esso è solo attraverso questo substrato carnale. Corpo e non maschera. Perché se, come ci dice Jean Gili, la commedia all’italiana supera il neorealismo facendo «ironia, satira dei problemi della società italiana»²², questo non avviene, come sostiene invece lo studioso, attraverso una riproposizione delle maschere della commedia dell’arte, ma tramite una incarnazione specifica nel corpo attoriale.

III. IL CORPO DELL’ATTORE: AGING, TESTUALITÀ E INTERTESTUALITÀ

Da molti anni, gli studi sullo *star system* e sulla presenza degli attori nei film si sono svincolati dalla pura storiografia o dalla cronaca di costume e si concentrano su un approccio socio-culturale. Dietro il mito delle star si nasconde sempre un «segno culturale»²³ che sta al confine fra testo e immagine mediatica. Una «reciproca compenetrazione»²⁴ tra il corpo reale dell’attore e quello cinematografico. Se, ovviamente, un genere è sempre legato a un preciso momento storico per ragioni contestuali e culturali, in questo caso si rileva una curiosa inversione: la presenza ricorrente e intertestuale di identici attori in carne ossa e la loro tipizzazione hanno creato una sorta di sovrapposizione fra genere e interpreti. Come ricorda Michel Chion, l’azione dell’attore reale è spesso decisiva

puisqu’il s’agit de beaucoup plus que de déployer un texte, et [que] le cinématographe enregistre et fixe un travail vocal, facial, gestuel, corporel... et spirituel, on peut en effet véritablement affirmer que l’interprète est devenu créateur, qu’il bâtit sur l’écran une œuvre [...].²⁵

Gli “attori-mostri” della commedia all’italiana rappresentavano così bene una generazione da diventarne in qualche modo dei tipi culturali. La condizione antierica era d’altronde una *conditio sine qua non* perché questa identificazione potesse essere completa. Una ricostruzione simulacrale di un’identità e di un corpo che potesse apparire verosimile e attendibile, un rispecchiamento a tratti ironico a tratti compiacente e compiaciuto del proprio spettatore modello. Fontanille parla²⁶, in questo senso, di corto circuito della carne, riconoscendo al corpo un doppio ruolo: oltre a essere il substrato della semiosi, può divenire esso stesso figura del discorso. Siamo quindi di fronte a una dimensione enunciativa metafilmica e metadiscorsiva in cui è cruciale la presenza intertestuale di figure attoriali riconoscibili. Mastroianni, Gassman, Tognazzi, Manfredi, Sordi operano un ribaltamento prospettico: vampirizzano in qualche modo la morfologia puramente comica dei loro padri artistici (Totò, Aldo Fabrizi) e dentro la

²¹ Eco, 1979: 81.

²² Gili, 1983: 89 (traduzione nostra).

²³ Cfr. Hayward, 2003.

²⁴ Morin, 1984: 18.

²⁵ Chion, 1988: 100.

²⁶ Cfr. Fontanille, 2004.

commedia tipizzano e incarnano la figura e il corpo dell'italiano medio con i suoi vizi e i suoi eroismi. Trascendendo la dimensione del macchiettistico come del mascherale, costituiscono coi loro "corpi reali" un genere testuale e filmico. Proprio questa possibilità (che esteticamente è precipua del cinema) li rende in qualche modo legati alla parabola del genere stesso che è parabola dell'*aging*. Bini ricorda che la commedia all'italiana è di fatto un «Italian diary», un modo cioè intimo non tanto di rappresentare la società italiana (come si è detto infinite volte, fino al cliché), quanto di *rappresentarne una rappresentazione*. Un'epitome dell'«unique period in which audience and filmmakers collaborated in writing the "Italian diary"»²⁷.

Ci pare quindi sensato fissare nell'*aging*, nella costruzione anagrafica che fa combaciare il tempo e le trame della commedia all'italiana con la parabola dei suoi interpreti, uno dei punti fermi di una definizione di genere. In una dimensione intertestuale, capace di raggruppare in un tempo più o meno lungo (principalmente il ventennio compreso fra la fine degli anni Cinquanta e la fine dei Settanta del secolo scorso) testi filmici estremamente diversi fra loro, l'*aging* assume importanza cruciale. L'invecchiamento degli attori scandisce di fatto la sorte della commedia. Alla fine degli anni Cinquanta si mette in scena un'età giovanile o tardo giovanile in cui l'eroe/antieroe affronta i problemi legati al boom e alla sue contraddizioni: il desiderio di affermarsi economicamente e l'illusione della ricchezza (*Una vita difficile*, *Il boom* [1963] di Vittorio De Sica); l'impossibilità di maturare (*Il sorpasso*); le contraddizioni legate alla relazione di coppia (*Il vedovo*, *Il marito* [1958] di Nanni Loy e Gianni Puccini), la dimensione grottesca della nuova Italia (*I mostri*, *I complessi* [1965] di Luigi Filippo D'Amico, Dino Risi e Franco Rossi), ma anche il recupero della memoria, specie quella del Novecento italiano in continuità e in rispecchiamento col presente (*La Grande guerra*, *La marcia su Roma* [1962] di Dino Risi, *Tutti a casa* [1960] di Luigi Comencini). In un secondo momento, le nuove soggettività non cercano più moglie o lavoro (che hanno già ottenuto), ma sono professionisti, più o meno affermati, che iniziano a vivere le crisi della cosiddetta mezza età. Così Sordi è l'industriale ricco ma insoddisfatto che si autoimpone di recuperare il cognato in *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) di Scola, mentre Tognazzi e Gassman in *In nome del popolo italiano* (1971) di Risi rappresentano due Italie del dopo boom (il magistrato integerrimo e l'imprenditore faccendiere). Fino ad arrivare agli esempi ultimi e quasi estremi di Scola, *C'eravamo tanto amati* (1974), e di Monicelli, *Amici miei* (1975), in cui ritroviamo una sorta di testamento ed epitaffio, incarnato nell'invecchiamento stesso degli attori e, in controluce, di quella società e di quella generazione.

Si tratta, tuttavia, di un invecchiamento tutto maschile. Se il corpo è sempre una «superficie di significazione situata all'intersezione della presunta fattualità dell'anatomia con la dimensione simbolica del linguaggio»²⁸, che cosa ne è dell'*aging* femminile all'interno di questo processo di costruzione di una corporeità intertestuale?

²⁷ Bini, 2015: 10.

²⁸ Braidotti, 2002: 79.

IV. COMMEDIA E AGING AL FEMMINILE

La trasformazione temporale del corpo dell'attore maschile crea un protagonista assoluto della commedia all'italiana. Una soggettività che «partecipa dei meccanismi della narrazione e anzi si costituisce proprio nella relazione fra narrazione, senso e desiderio»²⁹ e che impone in qualche modo la riduzione a elemento secondario di tutto il resto. La posizione dei personaggi femminili (e del corpo delle attrici che li interpretano) deve fare i conti con questa ingombrante presenza. La risoluzione narrativa tende ad appiattirla sul binomio "moglie e amante" come due uniche *aspettualizzazioni* dell'età anagrafica³⁰. In *Il vedovo*, vero e proprio archetipo del genere, Sordi si divide fra un'avvenente e giovane amante (Leonora Ruffo) e una arcigna e matura moglie-padrone (Franca Valeri). Stretto fra due proiezioni così estreme della sensualità e della vitalità femminile non potrà che soccombere. Due anni prima, *Il marito* di Loy e Puccini vedeva Sordi solo tentato dall'adulterio, ma la distinzione donna giovane e donna anziana era comunque presente e ridotta a stereotipo: non amante/moglie ma una dicotomia, tutta interna alla famiglia, fra moglie e suocera. *Il vigile* (1960) di Luigi Zampa presenta una distinzione più complessa: qui la figura della donna matura viene interpretata dalla moglie *more uxorio* del vigile Otello Celletti, *alias* ancora una volta Sordi, mentre la figura della giovane avvenente è rappresentata dalla diva del cinema Sylva Koscina, oggetto inarrivabile del desiderio di Otello, e da Mara Berni, amante in carne ossa del potente sindaco interpretato da Vittorio De Sica. La linea di rappresentazione del corpo femminile, diviso per il maschio protagonista in desiderabile vs. non (più) desiderabile, diviene così sintomatica del genere da essere metaraccontata con accenti e caratteri grotteschi.

È il caso anche di *Divorzio all'italiana* di Germi. Narra la storia di un barone siciliano decaduto, Fefè Cefalù (Mastroianni), che spinge la moglie Rosalia (Daniela Rocca) tra le braccia di Carmelo (un improvvisato amante, interpretato da Leopoldo Trieste), quindi la uccide e, invocando il delitto d'onore, se la cava con una pena minima. Raggiunge così lo scopo di risposarsi con la bellissima cugina Angela, interpretata da Stefania Sandrelli che, al momento delle riprese, aveva solo 15 anni. La scelta di una protagonista ben lontana anche dalla maggiore età (che all'epoca si raggiungeva a 21 anni) è già un artificio discorsivo estremo, in cui l'oggetto del desiderio viene ringiovanito quasi fino alla perversione e alla pedofilia, con il silenzioso beneplacito della comunità (solo il padre di Angela sembra sospettare l'insano connubio fra la figlia e il barone Fefè, ma in una sorta di resa dei conti edipica muore di infarto quando, per un errore postale, scopre la verità). La bellezza puberale di Angela incontra solo un limite nel desiderio maschile: la "vecchia" moglie. Un limite che qui non è solo psicologico, ma anche giuridico e istituzionale. Il gioco sull'*aging* è in questo senso un vero e proprio punto chiave per la lettura del film. Si muove sul piano della narrazione e insieme del corpo. Daniela Rocca, ex modella, Miss Catania nel 1955, viene imbruttita e invecchiata rispetto alla sua reale età (nata nel 1937,

²⁹ De Lauretis, 1984: tr. it. 39.

³⁰ Si potrebbe sostenere che è strutturalmente inevitabile che una dissimmetria fra i soggetti desideranti porti alla marginalità di un genere sessuale: «Come sosteneva Freud, femminilità e mascolinità non si riferiscono peraltro a qualità o modi di essere insiti nell'individuo, bensì di posizioni che vengono occupate in relazione al desiderio, in termini di identificazione che al cinema si articola fra due polarità messe in gioco dall'apparato cinematografico: lo sguardo in macchina e l'immagine sullo schermo» (Demaria, 2019: 255).

all'epoca del film aveva appena 24 anni) per incarnare il personaggio di Rosalia, in fondo il più tragico della storia. Estremizzando il rapporto fra le due figure di donna, "amante/giovane" e "moglie/matura", e nello stesso tempo trasformando in "anziana" un'ex modella ventiquattrenne, Germi rende efficacemente l'impossibilità tragicomica di uscire dai vincoli della condanna femminile ai ruoli anagrafici di madre e figlia. Così, alla fine del film, attraverso una geometrica circolarità diegetica lo spettatore fa i conti con una trama in cui l'amante quasi bambina si può trasformare in moglie, solo a patto che, al contempo, la moglie precedente, trasformata dallo stesso marito in amante (gettata fra le braccia del povero Carmelo), venga uccisa in una sorta di ancestrale sacrificio umano. Insomma, non c'è spazio al di fuori del gioco desiderante maschile. O forse sì, perché la scena finale ci mostra Angela fare "piedino" al marinaio della barca in cui sta trascorrendo la luna di miele con un ignaro e soddisfatto Fefè. Un indizio, in extremis, della possibilità di una sessualità femminile attiva e non più puro oggetto passivo del desiderio e dello sguardo maschile.

V. IL CASO PIETRANGELI

Chi proprio in quegli anni andava indagando i limiti di questa sessualità attiva femminile era Antonio Pietrangeli (1919-1968)³¹. Come ricorda Bini, «Pietrangeli switches commedia all'italiana's point of view by putting to the foreground its female characters, victims of a sexist society only apparently democratic and egalitarian»³². In effetti, il regista fin dal suo esordio mette al centro una donna: in *Il sole negli occhi* (1953), Celestina (Irene Galter) è il vero fulcro della narrazione, incarnando la contrapposizione, che ritornerà in tutta la cinematografia di Pietrangeli, fra spazio urbano e spazio contadino. Figlia di braccianti poverissimi, rimasta orfana, si ritroverà a fare la domestica con scarse fortune. Sedotta e abbandonata da un mellifluo ragazzo (Fernando/Gabriele Ferzetti), finirà sola in una Roma che non comprende e che vive con disagio. Sarà il figlio che attende e che deciderà di tenere a darle la forza di continuare a lottare, rifiutando l'ennesimo ripensamento di Fernando che ora vorrebbe sposarla. La femminilità di Celestina e la sua sessualità si consumano, con toni però più da neorealismo che da commedia, nel forzato passaggio alla dimensione materna (situazione che costituisce abbastanza un *topos* dell'epoca)³³.

Più interessante, proprio perché all'apparenza più leggero e scontato, è *Lo scapolo*, film del 1955 nel quale entra fra gli sceneggiatori un giovane Ettore Scola. La storia del dottor Paolo Anselmi (Sordi), celibe agguerrito e deciso a non accasarsi mai, che poi invece capitola e, dopo tanti tentativi, convola a giuste nozze, sembra un canovaccio facile per l'istrionismo comico del protagonista. Invece, i temi del genere e dell'*aging* iniziano a presentarsi prepotentemente. Paolo

³¹ Per una panoramica generale su Pietrangeli rimandiamo a Maraldi, 1991; su Pietrangeli "al femminile" rimandiamo (e facciamo riferimento nelle prossime pagine) a Van Ness, 2020.

³² Bini, 2015: 203.

³³ Ovviamente, negli stessi anni de *Il sole negli occhi* sono diversi i film che hanno protagoniste donne. Ricordiamo fra tutti due titoli celebri con Anna Magnani: *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa e *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti. In questi film, come in quello di Pietrangeli, è sempre evidente la sovrapposizione (pur con inquietudini di vario tipo) fra la donna e la sua funzione di madre/moglie.

Fig. 1 -
Alberto Sordi e Anna
Maria Pancani in
"Lo scapolo" (1955)
di Antonio Pietrangeli.



entra in crisi e pensa al matrimonio proprio perché ha «ormai trentasei anni». Anche quando torna al paese per convincere il possibile cognato Peppino (Mantredi) a sposare sua sorella la butta sulla età e sull' invecchiamento: «Non siamo più ragazzini». A fronte di questa decisione un po' imposta un po' simulata, egli passa in rassegna una serie di figure femminili piuttosto *sui generis*. Partendo da una serie di stereotipi di genere (di gran voga all'epoca), il film gioca a rompere le tipizzazioni, costruendo per il proprio spettatore modello delle aspettative che poi infrange, insieme ai tentativi di Paolo. La giovanissima liceale Catina (María Asquerino), per esempio, sponsorizzata da madre e sorella, e che il protagonista immagina preda facile e ingenua, si rivela una fine conoscitrice della storia dell'arte romana e mette da subito in crisi l'ego maschile («Qual è il suo pittore preferito a Roma?», chiederà a un indispettito Paolo, «Barilla» sarà la comica risposta). La hostess Gabriella (Sandra Milo), all'apparenza fredda e navigata, si mostra al contrario troppo devota, innamorata, pronta persino a lasciare il lavoro e trasferirsi a Roma. Elsa (Anna Maria Pancani), la segretaria «carina, giovane, fatta bene», sembra l'ideale matrimoniale. Eppure, tutto sfuma quando la ragazza gli presenta la madre, sfiorita e imbruttita dall'età, nonostante le foto di un tempo la ritraggano in una ormai passata bellezza (fig. 1). «E se la figlia diventa come la madre?» si chiede uno sconcertato Paolo, prima di chiudere con un pretesto serata e relazione. L'ineluttabilità della trasformazione da amante a moglie e dell' invecchiamento è qui la discriminante principale per il giudizio maschile. Lo sguardo dell'uomo determina i ruoli nella diegesi in un modo così assoluto da eliminare un corpo femminile al semplice sospetto di un potenziale invecchiamento rispecchiato nel volto della futura suocera. La distanza di età fra i sessi (la donna più giovane), la ricerca di una sistemazione sempre concessa

dall'universo maschile³⁴, il rifiuto della donna troppo matura sono tutte narrazioni culturali che il regista descrive e chiaramente mette in ridicolo.

Sarà però nei film degli anni Sessanta che Pietrangeli riuscirà a produrre una sorta di inversione di genere, ponendo definitivamente al centro figure di donna più o meno tragicamente irrisolte.

In *Adua e le compagne* (1960), storia di un gruppo di prostitute che prova a cambiare vita gestendo un piccolo ristorante, ma che alla fine è costretto a ritornare sulla strada a causa dei soprusi dell'ex lenone e delle maldicenze della gente, Pietrangeli mette in scena diverse età femminili. Adua (Simone Signoret) è la donna matura, che cerca di inventarsi un modo per allontanarsi dalla prostituzione, Lolita (Sandra Milo) e Marilina (Emmanuelle Riva) sono figure ancora giovani, a tutta prima non del tutto conscie della loro condizione. La loro vicenda è, di fatto, la storia dell'impossibilità di una trasformazione di status. Oggetto sessuale per eccellenza, la prostituta è costretta a restare nella stessa condizione nonostante la volontà di rappresentarsi al di là della sua sfera erotica. L'immagine della donna perduta è in qualche modo eternata nella società borghese che la riflette³⁵. Situazione simile si ritrova nel film che in qualche modo chiude la serie "al femminile" delle commedie di Pietrangeli, cioè *Io la conoscevo bene* (1965). Qui la dimensione della donna prostituta si affina e si trasforma. Non c'è bisogno del marchio ufficiale di "puttana" per annientare la possibilità, per la donna, di una esistenza autonoma dallo sguardo maschile. Adriana (Stefania Sandrelli, *fig. 2*) non è una prostituta, ma una giovane arrivata a Roma dalla campagna in cerca di fortuna e col sogno del cinema (torna qui il contrasto campagna/città). Il suo inevitabile e doloroso incontro con l'universo maschile la tiene in vita (di fatto la mantiene), ma allo stesso tempo la perde, costringendola a essere quello che non è, cioè lo stereotipo della "bambola sessuale" che cerca fortuna grazie al suo corpo. La carrellata di uomini, più o meno millantatori e vanesi, con i quali stringe relazioni sentimentali o erotiche rispecchia il paradosso di una soggettività costretta a essere oggetto per poter essere considerata. Il tentativo di non ridursi a mero corpo da consumare (pur volendo esercitare il proprio desiderio sessuale) perderà Adriana e la porterà al suicidio.

Fra *Adua e le compagne* e *Io la conoscevo bene* si colloca *La parmigiana* (1963), che racconta la storia di Dora (Catherine Spaak) e dei suoi amori: dal seminarista che scappa con lei per poi abbandonarla in un albergo di Riccione, al fotografo romano Nino Mecioti (Manfredi), che la diverte ma anche la tradisce con altre donne, al geloso poliziotto siciliano Michele Pantanò (Lando Buzzanca), che la vorrebbe portare in Sicilia lontana dallo sguardo di altri uomini. Sembra una riedizione al femminile del Paolo dello *Scapolo*, ma Dora è inevitabilmente molto più giovane (Spaak non ha neanche diciott'anni all'uscita del film) e

³⁴ «Paolo's decision to "settle down" is therefore a choice to reassimilate into society» (Van Ness, 2020: 232).

³⁵ Nel finale di *Nata di marzo* (1958), film di Pietrangeli su un rapporto di coppia (Francesca/Alessandro *alias* Jacqueline Sassard/Gabriele Ferzetti), Francesca, indicando un gruppo di prostitute, accuserà il suo ex compagno di considerarla «una donna di strada» solo perché durante la loro separazione ha avuto un rapporto con un altro uomo. Da questo gesto plateale inizierà una lite tutta al femminile fra la donna e una delle professioniste a pagamento (Gina Rovere). Francesca sostiene infatti che tutte le donne sono mantenute agli occhi degli uomini, mentre la prostituta reclamerà la sua autonomia («mantenuta sarà lei»).

Fig. 2 -
Stefania Sandrelli in "Io la
conoscevo bene" (1965)
di Antonio Pietrangeli.



non avrà lieto fine: la protagonista alla fine si ritroverà sola. Se la libera sessualità (seppur tormentata) di Sordi nel film del 1955 era sempre coperta dalla possibilità di "mettere la testa a posto", quella di Dora è continuamente sotto processo e giudizio. La sua figura sembra anticipare la fine tragica di Adriana, ma non la condivide. Proprio le scene finali sono particolarmente significative. Abbandonato l'ingenuo e innamorato Michele, Dora proverà a tornare da Nino, appena uscito di prigionia. Lo ritroverà ormai sistemato nella salumeria della sua ex amante Iris (Rosalia Maggio), ora divenuta fidanzata ufficiale. Nino da dietro il bancone, visibilmente imbarazzato, le spiegherà i motivi di questa sua scelta: «Che dovevo fa'? Non c'avevo una lira, dovevo morire di fame? Con questa almeno sto tranquillo, non c'ho più problemi. Mica le voglio bene, che sei matta? Solo un po' di riconoscenza, per me è come se mi avesse adottato». A Dora non resterà che salutarlo e uscire dal negozio con una frase sferzante e rivelatrice: «Si vede che c'era una mamma nel tuo futuro».

Il risvolto freudiano qui è spiccio, marcato, persino banale. La scelta di Nino è quella di una vera e propria autocastrazione: il ritorno alla madre svela l'originaria opposizione madre/figlia, che stava dietro quella moglie/amante, vista anche negli altri film citati. L'idea di una "madre" come futuro sembra quasi uno slogan ironico e femminista, gridato da una Dora finalmente cosciente della sua condizione. Se ad Adua e alle sue compagne veniva negata una via di uscita da uno status di perenne gioventù sessuale (intesa proprio come possibilità di un desiderio e di una pratica erotica non confinati al rapporto familiare), Dora in qualche modo rivela che questa negazione viene imposta anche *tout court* a qualsiasi tentativo di soggettivizzazione femminile. Nella scena conclusiva, infatti, non le resterà che specchiarsi davanti a una vetrina e sistemare rossetto e fondotinta, in vista di un futuro che per lei inevitabilmente passerà per altri uomini.

C'è ancora una pellicola che merita di essere citata: *La visita* (1963). Pina (Sandra Milo) è una donna della Bassa ferrarese ormai trentaseienne (scrivendo la sua lettera al giornale si toglie qualche anno), che tramite annuncio cerca un compagno per la vita. Fra tutti gli uomini che rispondono sceglie il romano Adolfo (François Périer) che la raggiunge in paese per una breve visita. La giornata che i due passeranno insieme lungo le sponde del Po rivelerà le piccole

Fig. 3 -
Sandra Milo e Mario Adorf
in "La visita" (1963) di
Antonio Pietrangeli.



magagne, i compromessi, le miserie umane di entrambi. Soprattutto Adolfo (non a caso rappresentato con due baffetti hitleriani a rafforzare il riferimento onomastico) si mostrerà untuoso, falso, razzista. Ubriaco, non si farà scrupoli di fare la corte alla nipote di Pina, di insultarne gli amici (che comunque lo avevano da subito preso in antipatia), di intessere una cameratesca confidenza con l'ex amante (Gastone Moschin), di litigare con "Cucaracha" (Mario Adorf), lo scemo del villaggio, ingenuamente innamorato di lei. Così tutta la pellicola, chiusa nello spazio di una giornata, si incentra su un non detto evidente: la consumazione dell'atto sessuale, coperto ipocritamente da una promessa di matrimonio che, sequenza dopo sequenza, ci rendiamo conto essere illusoria e pretestuosa per entrambi³⁶. Anche qui c'è un punto in cui l'*aging* assume un ruolo ancora una volta centrale. È la scena del ballo in riva al Po. La macchina da presa, tramite una carrellata in avanti, si muove in mezzo a varie coppie di ragazzi molto giovani che danzano un lento per poi fissarsi su Pina e Adolfo abbracciati. I due appaiono volutamente e chiaramente fuori luogo rispetto al contesto in cui si inseriscono (Adolfo è, fra l'altro, già definitivamente ubriaco): un contrasto che sottolinea l'inadeguatezza e l'alienazione della loro estemporanea relazione. Poco più tardi Adolfo, mentre tenta un flirt con la giovane nipote della sua ospite, scopre che in paese Pina viene chiamata «la culandrona» per via del suo abbondante fondoschiena (fig.3). Si tratta, a nostro parere, di un punto di svolta del film, seppure efficacemente dissimulato: l'inserimento dello sguardo giovane, delegato alla nipote e alle sue amiche, svela all'osservatore maschile che Pina non fa parte di quell'universo. È semplicemente una "mancata" moglie che dissimula una passata giovinezza. La lessicalizzazione

³⁶ «In *La visita*, there is no opportunity for the escapism in traditional sense» (Van Ness, 2020: 181).

popolare e volgare (la “culandrona”) ne è semplicemente la certificazione verbale. La possibilità della realizzazione di un rapporto sentimentale serio è compromessa proprio da quel desiderio sessuale che spinge Adolfo da Roma fino alla Bassa, e che inevitabilmente sarà soddisfatto: Pina ha perso (come in un passo di danza) il suo tempo per essere scelta come moglie ed è la sua stessa autonomia sessuale ed economica a isolarla³⁷. In questa contraddizione le sopravvive la dimensione femminile eccentrica rispetto alla diade amante/moglie: diviene elemento disturbante e “mostruoso” in quanto non riducibile allo sguardo maschile.

VI. ABIEZIONE E METACINEMA. I MOSTRI AL FEMMINILE

Ci pare che nella descrizione dei personaggi femminili pietrangeliiani appena passati in rassegna calzi bene l’idea dell’abiezione proposta da Kristeva nei *Pouvoirs de l’horreur*

S’il est vrai que l’abject sollicite et pulvérise à la fois le sujet, on comprend qu’il s’éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de le reconnaître hors de soi, le sujet trouve l’impossible en lui-même : lorsqu’il trouve que l’impossible, c’est son être même, découvrant qu’il n’est autre qu’abject.³⁸

L’abietto provoca paura, nausea, repulsione, ma anche adrenalina e attrazione: è un’alterità disgustosa e minacciosa che deve essere espulsa al di là del confine che separa l’io da ciò che lo minaccia, e tuttavia «da questo esilio, l’abietto non smette di sfidare il proprio padrone»³⁹. Quello che viene messo in mostra (*monstrum*, appunto) senza infingimenti o mascheramenti nei film di Pietrangeli è di fatto il doppio sguardo paradossale del maschile sul femminile. Attrazione per la donna ancora *non* corrotta dalla penetrazione sessuale e repulsione per la donna *già consumata*. Il femminile è quindi una sorta di linea di confine temporale, un oggetto a tempo. Coi che si rifiuta o non rientra in questa dimensione diviene immediatamente elemento “abietto”, mostruoso. L’idea di abiezione in un contesto di critica di genere, del resto, non è nuova nell’analisi del testo filmico. Già Creed aveva parlato di «mostruoso femminile» nel genere horror:

Kristeva’s theory of abjection provides us with an important theoretical framework for analysing, in the horror film, the representation of the monstrous feminine, in relation to woman’s reproductive and mothering function. However, abjection by its very nature is ambiguous; it both repels and attracts.⁴⁰

³⁷ «Despite personifying this modern definition of an independent, strong woman, Pina feels somehow incomplete and lonely in her femininity» (Van Ness, 2020: 170).

³⁸ Kristeva, 1980: 12.

³⁹ Kristeva, 1980: tr. it. 4.

⁴⁰ Creed, 1994: 14. Sul tema si veda anche il più recente Doyle, 2021.

Crediamo che qualcosa di simile si possa individuare anche in buona parte della commedia all'italiana, specie ragionandone in termini di *aging*. È in questa inquietante mostruosità che si colloca il cinema di Pietrangeli. Per questa sua impostazione *al femminile*, Fullwood sostiene che «Pietrangeli was a lone voice in *commedia all'italiana*, and arguably in Italian Cinema more widely, to highlight the distance which had opened up between both traditional and contemporary Italian society's conception of women, and their own desires for autonomy»⁴¹.

Ci sembra invece che il regista romano non sia affatto scollegato o isolato rispetto al cinema italiano dei suoi tempi: lo ha anzi attraversato da protagonista, nonostante la prematura e tragica scomparsa. Prima è stato collaboratore e aiuto dei maestri della generazione del neorealismo (Luchino Visconti, Roberto Rossellini), poi mentore e riferimento di molti dei protagonisti della cinematografia degli anni Settanta e Ottanta (Ettore Scola su tutti). Piuttosto, ci sembra allora che l'opera di Pietrangeli sia, proprio e soprattutto nei film della cosiddetta commedia al femminile, una sorta di immagine riflessa e metacinematografica della costruzione diegetica e formale del cinema italiano del suo tempo. Se metacinema è «quel cinema che, consapevole di sé e del proprio linguaggio, delle proprie strutture e dei propri stili, dei propri meccanismi produttivi e della propria storia» decide di «esibire sé stesso, di dare rappresentazione del cinema stesso mettendosi in scena in quanto oggetto da mostrare»⁴², i film di Pietrangeli rientrano perfettamente in questa categoria. E questo non solo da un punto di vista stilistico, nella capacità di rielaborare temi e immagini del neorealismo e della commedia, non solo nella complessa costruzione discorsiva sempre imperniata su continue analessi temporali che rompono la diegesi e costruiscono spazi e tempi sfasati su diversi livelli, ma anche e soprattutto per la capacità di giocare con le stereotipizzazioni filmiche di genere. Questo attraverso una raffinata procedura che coinvolge sia il livello dell'enunciato sia quello dell'enunciazione, della storia e del discorso. Da una parte, i personaggi maschili simpaticamente predatori, innocentemente incapaci di sfuggire alla rappresentazione dell'uomo medio italiano, perdono progressivamente quell'aura di bontà e simpatia che li caratterizzava a livello intertestuale. Dall'altra, quelli femminili, posti al centro della narrazione, si spogliano della loro figurativizzazione come oggetti erotici o sentimentali, smettono di essere una rassegna di corpi o di posizioni familiari (moglie, amante, figlia, sorella) e si riempiono di una indipendenza e di una tragicità perturbante. La donna che rifiuta la sua oggettivizzazione, ma che non riesce a rendersi soggetto, rivela la sua dimensione aberrante che non può che portare alla soppressione, ora morale ora fisica, della sua mostruosità. Questa dimensione riesce ad agire anche a livello enunciazionale/discorsivo laddove l'apparizione degli attori noti al grande pubblico (Mastroianni, Manfredi, Tognazzi), svincolati però dal ruolo di protagonisti, costruisce una sottile rete intertestuale e appunto metacinematografica.

⁴¹ Fullwood, 2010: 106.

⁴² Spanu, 2001: 19.

Lo spettatore dei film di Pietrangeli è dunque chiamato, in modo assolutamente peculiare, a rileggere l'essenza stessa dell'idea di genere cinematografico, investigando in una sorta di prospettiva rovesciata sull'organizzazione testuale e sul *regime degli sguardi*. Se la commedia all'italiana era specchio della società, la commedia al femminile di Pietrangeli è uno specchio deformato dal filtro di genere (sessuale in questo caso) che ne rivela il carattere meschino e insieme tragico. Il testo si fa aberrazione esso stesso, o meglio spazio dell'aberrazione: «Un posto dove i confini iniziano a rompersi, dove siamo chiamati a confrontarci con uno spazio arcaico precedente a binarietà linguistiche come sé/altri o soggetto/oggetto»⁴³. In quest'ottica la variabile *aging* si dimostra centrale: ultimo tentativo di mantenere una distanza temporale con le rappresentazioni dei corpi femminili da osservare, ma allo stesso tempo dimostrazione meta-cinematografica e intertestuale del diverso invecchiamento di attori e attrici. Così porsi il problema del Pietrangeli-femminista è forse operazione oziosa. Lo sguardo che si muove dietro la macchina da presa resta uno sguardo maschile, una collocazione posizionata, voyeuristica, a volte, persino ossessiva. I film di Pietrangeli (come quelli di Germi, Scola e altri) riescono, però, a rendere concreta la solidarietà fra il "mostrare" e il "mostruoso", solidarietà che va oltre la semplice affinità etimologica. Nella commedia all'italiana al femminile, infatti, sembra risolversi più che altrove una dualità parallela in cui generi del discorso e discorso di genere si incrociano. Il mostrare filmico stesso implica qui inevitabilmente, quasi naturalmente, far vedere il mostruoso, l'eccedente, l'inconcepibile. E così sono mostri gli attori del periodo il cui corpo trasborda "mostruosamente" al di là dell'immagine e oltre i limiti della narrazione. Così sono mostruose le figure di donna che si svelano nella loro impossibilità di sfuggire allo sguardo maschile (che è anche inevitabilmente quello del regista), cui pure cercano di ribellarsi. È proprio questo sguardo senza infingimenti che porta alle estreme conseguenze l'irriducibilità dell'oggettivizzazione del femminile⁴⁴, anche nel suo rifiuto di uscire da una mostruosità che trascende l'"umano": «l'umanità è definita dagli uomini, perciò le donne, che non sono uomini, non sono umane. Da qui la necessità che vengano dominate dagli uomini – e se le donne si ribellano a questo dominio, diventano mostruose»⁴⁵.

⁴³ Dino Felluga, *Modules on Kristeva: On the Abject*, «Introductory Guide to Critical Theory» (traduzione nostra). Il saggio è consultabile on line: <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html> (ultimo accesso: 20 dicembre 2021).

⁴⁴ «Pietrangeli turns the camera back on itself to show how the male-dominated fields of cinema, television, advertising and modeling are based on the fetishizing and hence the deconstruction of the female subject» (Van Ness, 2020: 209).

⁴⁵ Doyle, 2019: 13.

Riferimenti bibliografici

- Altman, Rick**
1999, *Film/Genre*, British Film Institute, London, 1999; tr. it. *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano 2004.
- Bernardelli, Andrea**
2000, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Milano.
- Bini, Andrea**
2015, *Male Anxiety and Psychopathology in Film Comedy Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York.
- Braidotti, Rosi**
2002, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Sossella, Bologna.
- Brunetta, Gian Piero**
1990, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni Novanta, 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma.
2009, *Il cinema neorealista italiano. Da «Roma città aperta» a «I soliti ignoti»*, Laterza, Roma/Bari.
- Camerini, Claudio**
1986, *I critici e la commedia all'italiana: le occasioni perdute*, in Riccardo Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni controcampi*, Gangemi, Roma 1986.
- Chion, Michel**
1988, *Forme humaine*, «Cahiers du Cinéma», n. 407-408, mai.
- Creed, Barbara**
1994, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London.
- De Lauretis, Teresa**
1984, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington; tr. it. parziale in Teresa De Lauretis, *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Demaria, Cristina**
2019, *Teorie del genere*, Bompiani, Roma.
- Doyle, Jude Ellison Sady**
2019, *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power*, Melville House, New York; tr. it. *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon, Roma/Milano 2021.
- Eco, Umberto**
1979, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.
- Eugeni, Ruggero; Viganò, Dario Edoardo (a cura di)**
2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, EdS, Roma.
- Fofi, Goffredo**
1975, *Cinema italiano: Servi e padroni*, Feltrinelli, Milano.
- Fontanille, Jacques**
2004, *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- Fullwood, Natalie**
2010, "Commedie al femminile": *The Gendering of Space in Three Films by Antonio Pietrangeli*, «Italian Studies», vol. 65, n. 1.
- Giacovelli, Enrico**
1990, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma.
2015, *C'era una volta la commedia all'italiana*, Gremese, Roma.
- Gili, Jean**
1983, *La comédie italienne*, Veyrier, Paris.
- Grande, Maurizio**
2002, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma.
- Guagnellini, Giovanni; Re, Valentina**
2007, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna.

Hayward, Susan

2003, *Simone Signoret: the Star as Cultural Sign*, Continuum, London.

Kristeva, Julia

1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Editions de Seuil, Paris; tr. it. *I poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006.

Maraldi, Antonio

1991, *Antonio Pietrangeli*, Il Castoro, Milano.

Micciché, Lino (a cura di)

1999, *Io la conoscevo bene. Infelicità senza dramma*, Torino, Lindau.

2000, *Una vita difficile di Dino Risi. risate amare nel lungo dopoguerra*, Marsilio, Venezia.

Moine, Raphaëlle

2002, *Les genres du cinéma*, Nathan Université, Paris; tr. it. *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005.

Morin, Edgar

1984, *Les Stars*, Galilée, Paris.

Morreale, Emiliano

2012, *All'italiana. Ideologia della commedia e costruzione del senso comune*, «Fata Morgana», a. VI, n. 18, settembre-dicembre.

Pichard, Alexis

2012, *Patty, Vic, Jack et les autres : antihéros modernes et postmodernes dans les séries américaines contemporaines*, «TV/Series», a. I, n. 1.

Spanu, Massimiliano

2001, *Questo film non è una pipa*, in «Segnocinema», a. XXI, n. 108, marzo-aprile.

Spinazzola, Vittorio

2019, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, goWere, Firenze.

Todorov, Cvetan

1970, *Introduction a la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1995.

Van Ness, Emma Katherine

2020, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women: Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, Anthem Press, London.

SOPHIA LOREN. LA SPERANZA DI VITA DELL'ULTIMA DIVA ITALIANA

Sara Pesce (Università di Bologna)

With the release of “La vita davanti a sé” (Edoardo Ponti, 2020, Netflix) a number of interviews and documentaries have appeared on YouTube. Netflix-sponsored promotional materials and fan-circulated documentaries or interviews celebrate the Diva of the past and of the present, sustaining an ideal of resilience also supported by the flourishing silver economy of the last decades. The film, on the other hand, catches us by surprise, showing Loren’s elderly body in a graphic way and revealing the impossibility to hide its decadence. Focusing on the cultural continuities between today’s imaginary and that of the shapely diva of the ‘50s and ‘60s, this essay investigates Ponti-Loren’s attempt to find a new perspective on the Diva in light of her 86 years. A fundamental contradiction between an assenting old age and a retrograde approach comes to the fore.

KEYWORDS

Sophia Loren; Aging; *The Life Ahead*; Celebrity; Italian Icon

DOI

10.54103/2532-2486/15400

I. INTRODUZIONE: MOLTI SGUARDI, TUTTI RETRO

Con l’uscita del film *La vita davanti a sé* (2020) di Edoardo Ponti distribuito da Netflix, il web, in particolare YouTube, ha messo in circolazione una quantità di contenuti riguardanti Sophia Loren che ci fanno riflettere sulla speranza di vita della diva: estratti di film da lei interpretati, video-recensioni, interviste e documentari sulla sua carriera. Ai filmati fatti circolare spontaneamente dagli utenti si accompagnano quelli promozionali sponsorizzati da Netflix, che confrontano intenzionalmente la Loren del passato con quella presente. Si è animata così, direttamente o indirettamente, una riflessione sulla persistenza della forza attrattiva dell’attrice nello scenario contemporaneo dei consumi e sulla sua capacità di mantenersi fedele a sé stessa. I materiali promozionali, in particolare, rinforzano un’ideale coerenza della diva, esaltano la durezza dei suoi caratteri distintivi: il divismo sessualizzato e la naturalezza, il contrasto tra moralità e scandalo e la straordinaria competenza nel preservare la propria immagine. Emerge soprattutto il controllo che essa esercita sull’idealizzazione di sé e si glissa invece sul tema dell’invecchiamento del corpo, che resta sullo sfondo come tabù. Nel ribadire la macro-immagine della diva maggiorata, questo insieme di materiali costruisce una linea di continuità tra passato e presente. A questi materiali si aggiunge la risposta critica al film, nazionale e internazionale, che è principalmente

celebrativa: Loren è l'elemento solido di una narrazione altrimenti spenta; regna ancora da diva dopo settant'anni; è attrice a dispetto dell'età e delle lunghe assenze dagli schermi; ha uno stile recitativo antiquato ma ancora incisivo¹. Queste forme paratestuali rivelano un ideale di resilienza caldeggiato dalla florida *silver economy* degli ultimi decenni², un sogno di resistenza al deperimento che si propaga attraverso certe idealizzazioni della terza età, ma anche tramite la trattazione problematica di temi cogenti – salute, *welfare*, immagine – a essa legati. Al principio della resilienza è informato, ad esempio, un articolo del «New York Times» uscito nel dicembre 2020³, che afferma che Sophia «ancora oggi ha tutto quello che ha fatto di lei l'iconica regina del cinema italiano per così tanti anni. È maestosa come sempre, ma anche essenzialmente e appassionatamente populista – una dea dello schermo, il cui dominio è sempre stato il mondo dei comuni mortali»⁴. Questi testi e oggetti audiovisivi proclamano una vecchiaia assertiva, capace di resistere ai colpi del tempo e preposta a offrire un modello di vita realizzata e felice. Una visione rafforzata dall'intreccio con una memoria cinefila che si crogiola nel ritorno al passato e nella celebrazione di una generazione di spettatori pre-digitalizzati o perfino pre-televisivi. Usando i materiali apparsi spontaneamente sul web e i contenuti promozionali legati al film, ma anche le immagini di Sophia Loren nel più recente marketing della moda, la presente indagine intende mettere in evidenza come il dialogo tra film e forme paratestuali multiple che caratterizza il consumo mediale contemporaneo crei un convergere di significati anche tra loro incongruenti facendo emergere temi irrisolti e ambivalenze che riguardano l'invecchiamento della diva, come un recente volume a riguardo ha messo in evidenza in riferimento al contesto italiano⁵. È il film stesso a rompere l'imperturbabilità dell'icona attraverso la mostra di una Loren *barefaced*, struccata, invecchiata, promuovendo la visibilità del corpo vecchio e contemporaneamente chiamando in causa altre stigmatizzazioni della senescenza fisica presenti nel mondo dell'*entertainment* e della moda⁶. L'invecchiamento, nel film, induce l'attrice a sottoporsi a uno sguardo indagatore, a un voyeurismo rivolto al difetto, alla mancanza. Ha a che fare con l'urgenza che sullo schermo la donna anziana riveli la sua vocazione a essere protetta: inquadrata e autorizzata da chi è più giovane, più autorevole nella creazione di immagini. Così come la donna bella nel cinema italiano delle maggiorate aveva l'esigenza di essere di zucchero e di velluto per lo spettatore. In questo modo un osservatore come Giuseppe Marotta vedeva Loren negli anni Cinquanta, sostenendo che l'impareggiabile Sophia non potesse essere forte e saggia per soddisfare il desiderio dei suoi spettatori, ma che fosse necessariamente futile, precaria e instabile. Ciò veniva detto a dispetto di ogni evi-

¹ Hornaday, 2020: 6; Feinberg, 2021: 18, 20, 22, 24; A.S., 2019: 3.

² Un mercato rivolto alla terza età che coinvolge non solo il piano commerciale ma anche un sistema di valori, aspirazioni, strumenti di conoscenza di sé nell'età matura, propagati dai media, tra riviste di stile, programmi televisivi, discorsi pubblici, *entertainment*.

³ Nel dicembre 2020 «The New York Time Magazine» pubblica una classifica, a cura di Wesley Morris e A.O. Scott, dei migliori attori e attrici dell'anno della pandemia e colloca Sophia Loren al sesto posto: www.nytimes.com/interactive/2020/12/09/magazine/best-actors.html (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

⁴ Traduzione mia.

⁵ De Rosa; Mandelli; Re, 2021.

⁶ Si veda l'analisi del caso di Isabella Rossellini prestata a Lancôme in D'Amelio, 2021.

denza dell'intelligenza e solidità, dell'accortezza e capacità artistica dell'attrice. L'aspetto tradizionalista dell'approccio alla vecchiaia della diva ha a che vedere con il privilegio da lei accordato ai membri della sua famiglia, il figlio Edoardo in questo caso, di rivolgere uno sguardo rivelatore, per quanto bonario, sul corpo della diva invecchiata.

II. UNA VECCHIAIA DESIDERABILE

La circolarità e modularità con cui si mantengono in vita i significati della diva è sorretta dal sincronismo con cui questi materiali appaiono oggi sul web. La loro simultaneità induce a perdere di vista le distinzioni cronologiche, le separazioni geografiche o culturali. Ne scaturisce un'immagine omogenea, che obbedisce a un principio di astrazione e di ripetizione. In nessuna delle interviste Loren cala la maschera della diva, così felicemente aderente alla persona, e diventa invece un manuale vivente di comportamenti ideali e norme estetiche, una prova in carne e ossa del successo dell'autoregolamentazione. Si propone una donna capace di istruire gli spettatori su una vecchiaia desiderabile⁷, assertiva nell'impugnare l'invecchiamento come fatto soggettivo, tema caro alle studiose dell'*aging* femminile⁸; investita del ruolo di star nel dimostrare che si può non invecchiare⁹. *Sophia Loren. Ieri e oggi* – un'intervista promozionale che Netflix accompagna al film – mette a confronto le risposte della diva del passato e del presente a quesiti che riguardano temi come la bellezza, l'avanzare degli anni, gli scopi della vita. Sophia Loren intervistata nel 1977, che già si considera matura e guarda a sé retrospettivamente, afferma di non essersi accontentata semplicemente di essere "la bellezza italiana" e di aver avuto invece la fortuna che certi suoi tratti fisici, considerati dal cinema "bellezza", le abbiano permesso di essere un'attrice capace di dare colore ai propri personaggi. Questo modo che ha la diva di presentarsi non solo riflette «il mito della bellezza femminile naturale e spontanea radicato soprattutto nella cultura mediterranea in opposizione all'artificiosità dei modelli proposti oltre oceano»¹⁰ ma mostra anche che la bellezza naturale è innanzitutto culturale e che l'attrice possiede una sapienza delle pratiche discorsive a riguardo.

Questo schermirsi di fronte alla propria bellezza, ribadito dalla Loren dei giorni nostri, è marca della sua personalità divistica. Nobilitata da un'olimpica irreprensibilità e scevra di auto-compiacimento, questa immagine è l'esito di un processo avviato dopo l'Oscar per *La ciociara* (1960) di Vittorio De Sica, coadiuvato dalla risonanza mediatica della sua desiderata maternità, dal definitivo matrimonio con Carlo Ponti. A inizio carriera, invece, Loren ha sofferto più di altre star italiane della pressione conservatrice e del giudizio di impostazione cattolica. Condannata come concubina e peccatrice dalla stampa religiosa per la relazione illecita con Ponti¹¹, è spinta, su consiglio dei pubblicitari Enrico Lucherini e Matteo Spinola, a sanare la sua posizione pubblica potenziando l'immaginario materno

⁷ Si veda il concetto di "successful ageing" in Phillips; Ajrouch; Hillcoat-Nallétamby, 2010: 200-201.

⁸ Jermyn, 2012: 1-12.

⁹ De Rosa; Mandelli; Re, 2021: 29.

¹⁰ De Rosa; Mandelli; Re, 2021: 24.

¹¹ Buckley, 2006: 39; D'Amelio, 2020: 15-36.

sia sul piano personale sia su quello delle interpretazioni filmiche¹². È infatti l'attrice che più di ogni altra incarna ruoli materni all'inizio della carriera: *La ciociara*, appunto, ma anche *La donna del fiume* (1955) di Mario Soldati e *Ieri, oggi e domani* (1963) di Vittorio De Sica nell'episodio *Adelina*. E la sua battaglia per rimanere incinta vince le simpatie delle spettatrici italiane.

Il discorso odierno della Loren verte sulla saggezza della donna, sul buon senso, sulla sfera personale dei significati. Nel parlare di sé, Loren appare come esperta di un'esistenza felice. Essere riusciti nella vita significa aver trovato un equilibrio. La vecchiaia, da un capo all'altro dell'arco temporale coperto dalla doppia intervista Netflix, è vista come nient'affatto spaventosa o invalidante. Sophia la definisce un processo naturale, che non va osteggiato, la Loren ottantenne afferma di non pensarci mai, aggiudicandosi di diritto un posto tra i *perennials*, che si definiscono sempreverdi per attitudine mentale e sempre al passo con le novità. Essere perenne, si sa, è il risultato di un duro lavoro e di giuste scelte di consumo, incluse le chirurgie plastiche¹³. La spontaneità al confronto con l'età matura è infatti smentita, nelle interviste stesse, da opportune stilizzazioni del corpo invecchiato e dall'artificio del trucco. Siamo disposti, si presume, a superare l'asimmetria tra accettazione dell'invecchiamento e immagine che occulta il passare degli anni, accettando di essere assorbiti completamente in un regime dello spettacolo.

Un altro prodotto che fa da corollario a *La vita davanti a sé* ci aiuta a comprendere questo principio: *What would Sophia Loren do?* (2021) di Ross Kaufmann, distribuito da Netflix. È l'intervista a un'anziana ammiratrice, Nancy Kulik, una donna italo-americana che trae gioia e forza spirituale dal proprio idolo. Anch'essa dotata da ragazza di una certa popolarità, prosperosa e capace di coniugare una forte individualità con il ruolo di madre e di moglie, Nancy rivela non solo di aver assunto Sophia a modello, ma anche di conoscerla. Nel documentario diva e spettatrice si incontrano effettivamente, realizzando l'utopia dell'accesso diretto alla verità dell'icona. Si rinforza così un paradigma della Loren che perdura da decenni, la donna in carne e ossa dentro la diva, riscontrabile nelle biografie e autobiografie, nelle dichiarazioni pubbliche, nei libri di ricette¹⁴ fino al documentario sulla carriera *Sophia racconta la Loren* (2014) di Marco Spagnoli, disponibile su YouTube¹⁵. Realizzato in occasione degli ottanta anni dell'attrice con materiali d'archivio, questo prodotto mostra come l'icona sia per sua natura troppo in evidenza per essere individuabile o analizzabile¹⁶. Qui una Loren degli anni Sessanta afferma «io non mi sono mai sentita una star», smentita da immagini che la raffigurano in bagni di folla. Se ne mostrano i ritratti sulle copertine di «Life» negli anni 1960 e 1961, e di «Times» nel 1962. Sopravanzano l'impegno, la volontà di apprendere, la perfetta acquisizione di

¹² Tognolotti (2020) descrive i motivi narrativi e iconografici che ne hanno caratterizzato la parabola divistica in termini di Sirena, di Cenerentola e Pigmaleone.

¹³ De Rosa; Mandelli; Re, 2021: 27.

¹⁴ I toni spigolosi dello *stardom* sono continuamente ammorbiditi. Il glamour internazionale si conserva ma si depotenzia con elementi antidivistici. Sophia Loren è prima di tutto una donna che cucina le ricette della tradizione, come afferma Tognolotti (2019).

¹⁵ www.youtube.com/watch?v=TagSlx7USKg (ultimo accesso: 21 dicembre 2021).

¹⁶ Spaziante, 2016: 1-5.

lingue straniera¹⁷. Appaiono invece secondari strutture e ingranaggi dell'industria cinematografica: i modi di produzione, gli specifici contesti culturali del lavoro di attrice, ad esempio il fatto che Lux stesse puntando al mercato estero¹⁸ e che la Loren si fosse formata come immagine esportabile oltre i confini nazionali. La storia d'Italia scompare sullo sfondo, vaga e rarefatta. La matrice napoletana è un indistinto folclore che permette l'intesa immediata con Vittorio De Sica. Prevale la narrazione del riscatto personale. Il successo della biografia dettata allo scrittore statunitense Hotchner¹⁹ non è casuale. «La mia è la storia di tutte le persone che nascono povere e a un certo momento nella vita riescono a sfondare»²⁰, dichiara l'attrice in occasione della presentazione del libro, pubblicato nel 1979. Per il pubblico statunitense è il sogno americano incarnato in un corpo di donna italiana.

È simile l'ispirazione del personaggio di Madame Rosa, una ex prostituta giunta alla terza età che protegge i bambini di altre donne come lei, che abita i quartieri popolari come una regina. A sostenere la narrazione di *La vita davanti a sé*, come le biografie (tra cui quella televisiva *La mia casa è piena di specchi*, 2010, diretta da Vittorio Sindoni e tratta dall'omonimo romanzo autobiografico della sorella Maria Scicolone²¹), è l'emancipazione da marginalità e umiliazione, la serietà, l'iter emotivo vincente.

III. NATURALEZZA E GLAMOUR

La diva Loren possiede una saggezza pragmatica e radicata, che attinge alla presunta ignoranza del popolo – «a Pozzuoli non si sapeva che cosa fosse il sex appeal» dichiara una Loren maturissima nell'intervista²² che Larry King le fa in occasione dell'uscita dell'autobiografia *Ieri, oggi, domani*²³. Un divismo *unglamorous*, come lo definisce un commentatore del film di Ponti, stabilendo un nesso tra il personaggio di Madame Rosa e la vita artistica della Loren²⁴, anche se, lo sappiamo, il glamour è invece una cifra del suo divismo, che infatti incrocia percorsi nazionali e internazionali (le umili origini e il glamour sono un binomio hollywoodiano vincente negli anni Cinquanta – pensiamo al caso di Marilyn Monroe) fino a venire inclusa nel 1999 tra le 25 «Great American Screen Legends» dall'American Film Institute. A Hollywood, Loren è dea dell'amore più che popolana, scelta per racconti storici o leggendari, come in *The Pride and the Passion* (*Orgoglio e passione*, 1957) di Stanley Kramer o *The Fall of the Roman Empire* (*La caduta dell'impero romano*, 1964) di Anthony Mann; o per ruoli

¹⁷ C'è un'insistenza sull'importanza di Ponti e De Sica come Pigmaglioni non solo nella stampa del tempo ma anche nella biografia di Moscati, 2005: 97; nella lettura critica di Vittorio Spinazzola, 1985: 50; e in quella storica di Gian Piero Brunetta, 1998: 260.

¹⁸ Brunetta, 1998: 238.

¹⁹ Hotchner, 1979.

²⁰ Troviamo questa dichiarazione nel già citato film *Sophia racconta la Loren*.

²¹ Scicolone, 2004.

²² L'intervista svoltasi durante il talk show *Larry King Now* è stata trasmessa il 16 novembre 2014 (da Ora TV, Hulu, RT America) ed è disponibile anche su YouTube: www.youtube.com/watch?v=ya6fOqurYBs (ultimo accesso: 10 gennaio 2022).

²³ Loren, 2014.

²⁴ Si veda il servizio realizzato dalla CBS *Sophia Loren on «The Life Ahead»*, trasmesso durante il programma *CBS Sunday Morning* l'8 novembre 2020 e disponibile anche su YouTube: www.youtube.com/watch?v=BogIUakQOI4 (ultimo accesso: 19 dicembre 2021).

romantici di femmina sofisticata e spumeggiante, eccitante e costosa, capace di passerelle mozzafiato alla stregua della Monroe (*That Kind of Woman, Quel tipo di donna*, 1959, di Sydney Lumet); o, ancora, composta ed elegante nei panni di una borghese tormentata in *The Black Orchid (Orchidea nera*, 1958) di Martin Ritt. Abita inoltre la leggenda del vecchio West nelle coproduzioni hollywoodiane del marito, come *Heller in Pink Tights (Il diavolo in calzoncini rosa*, 1960) di George Cukor, ed è icona di sofisticatezza modaiola nella commedia inglese (*The Millionairess, La miliardaria*, 1960, di Anthony Asquith). Molto presto appare in riviste di moda e di stile rivolte a un pubblico sapiente e raffinato come «Vogue», «Elle», «Marie Claire» e «Cosmopolitan».

La vita davanti a sé, tuttavia, poggia su una fondamentale amnesia riguardo a questo côté sofisticato e internazionale e fa piuttosto affiorare alla memoria l'attrice del passato come popolana e donna oltraggiata. Sono note le umiliazioni inflitte dalla stampa nazionale per non essere sposata a Carlo Ponti, lo sdegno di certi guardiani del pudore del Centro Cattolico Cinematografico che la giudicarono severamente, etichettando come "riprovevole", per esempio, il secondo episodio di *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica, "Pizze a credito", per le costanti «esibizioni di sensuale suggestività»²⁵. È assodata anche la negligenza riguardo alla sua professionalità, come se Loren non meritasse attenzione come artista. C'è, in altri termini, una coerenza di fondo tra l'interesse che suscita *La vita davanti a sé* e il ricordo della storia del suo divismo, comune ad altre attrici di allora etichettate come maggiorate²⁶. Ossia le ragazze notate ai concorsi di Miss Italia da registi, produttori e personalità del cinema come Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Isa Miranda, Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Arrigo Benedetti, Bernardo Palazzi²⁷. Quella spontaneità incolta che il cinema italiano scoprì nelle dive più che nei divi, ispirata all'idea dell'abbondanza, del dono della natura. La vecchiaia che scaturisce da questa femminilità benevola non può che essere generosa e protettiva.

La vecchiaia della maggiorata è quindi inevitabilmente autentica, priva di artifici cinematografici o attorici. Propensa a offrirsi allo sguardo poiché proveniente da quel cinema delle dive procaci che non poggiava su un sofisticato gioco della finzione, come testimonia la preoccupazione espressa da più parti, ad esempio da «Cinema Nuovo», per le scarse qualità recitative delle dive, che infatti, per un periodo, vennero doppiate²⁸. La coerenza tra passato e presente che il film di Ponti innesca è radicata in un corpo divistico spogliato dei contrassegni spirituali e ricondotto invece alla sua sostanza di peso e misura. Nei concorsi di bellezza esso era individuato secondo criteri di proporzioni e regolarità e spesso non risultava rassicurante e garbato come quelli che più frequentemente vincevano. «La giuria non voleva premiare per tacita regola le ragazze che si presentavano con un'aria un po' troppo da pin up»²⁹. Le maggiorate rispondevano a un bisogno, tipico del secondo dopoguerra, di novità e rottura di una classe in ascesa³⁰, una cultura che discuteva, mestamente, i modelli di matrimonio e il fidanzato ideale, il lavoro delle donne fuori di casa e i mezzi della definizione identitaria

²⁵ Moscati, 2005: 27, 102.

²⁶ Landy, 2008; Small, 2009; Pierini, 2017.

²⁷ Faldini; Fofi, 1979: 150.

²⁸ Small, 2009: 16-17.

²⁹ Moscati, 2005: 77.

³⁰ Gundle, 1999: 378.

femminile come l'arredamento, il cappotto e la messa in piega. Così avviene, ad esempio, per l'Agnese di *Il segno di Venere* (1955) di Dino Risi, la cui mestizia sul piano verbale e il cui conformismo morale confliggono con l'esuberanza sul piano visivo. Per quanto Agnese/Loren sia una brava ragazza, la posizione che occupa ogni volta che esce dallo spazio domestico è marcata come straordinaria, che si tratti di una festa a casa di artisti o dell'ufficio di un notaio in cui cerca un lavoro come segretaria, mentre "ordinario" è l'insulto che Franca Valeri indirizza a un autista insolente che non le porta rispetto.

La nostalgia della concretezza della diva, del corpo profano e straordinario della madre, ci permette di comprendere un aspetto della cultura italiana che il divismo di Sophia Loren chiama in causa in questi anni. L'ultima Loren ci permette infatti di capire come la vecchiaia, lungi dall'essere semplicemente una stagione della vita, un periodo nell'arco biologico della persona, sia "usata" – ossia inquadrata in un complesso di testi, rappresentazioni, discorsi – per sottoporre alla prova del tempo concetti come "corpo nazionale" e miti come quello della "madre mediterranea", con il suo effetto tranquillizzante sui mali di una società in preda all'angoscia.

IV. SULLO SCHERMO: *BAREFACED*

Se paratesti e materiali non narrativi che fanno da corollario a *La vita davanti a sé* sostengono la persistenza e l'imperturbabilità dell'icona, è proprio il film a corrompere questo principio. La vecchiaia è sì proposta come tenace e funzionale – Madame Rosa protegge i deboli, è animata da innata dedizione, è una educatrice pragmatica ed efficace –, ma si esprime in un corpo che appare limitato e stanco. La macchina da presa rivela, seppure con studiata delicatezza, le forme cadenti della diva, avvolta in abiti morbidi, mai del tutto ordinari e talvolta anche pittoreschi, ma che ci ricordano cosa fossero gli abiti attillati di Sophia Loren ai tempi del suo limpido fulgore. Pieghe e ombre, contrasti di colore: ripresa e montaggio selezionano con cura le parti del corpo da mostrare mentre Madame Rosa balla nel proprio salotto, affidandole al garbo del controluce. Ma nel farlo si soffermano immancabilmente sull'impossibilità che la decrepitezza sia occultata da trucco e costume. Le tracce di quella chirurgia plastica propria di tutte le dive affiorano come delicate cicatrici.

La storia è toccante in buona parte perché affidata alla capacità affabulatoria di un corpo "vero", mostrato nella sua lentezza e immobilità, lasciato sgorgare oltre i tabù imposti alla vecchiaia. Le catalessi di Madame Rosa sono spunti offerti dalla diegesi per mostrare una Loren spettinata e bagnata, vista in forma grottesca, dove per un istante la grazia svanisce. I momenti in cui il personaggio si ritira in cantina e quelli di incoscienza sono occasioni per esporre una fragilità commovente che ci fa intravedere la donna, l'autentica Sophia. Il film ne spettacolarizza il dato anagrafico e biologico.

Edoardo Ponti non fa quindi che obbedire al principio di valorizzazione del corpo divistico, sapendo di avere tra le mani un patrimonio nazionale: l'ultima diva, simbolo vivente dell'Italia³¹. Ci avvince suggerendoci: in quale altro contesto potremmo vedere Sophia Loren ora, se non nella finzione cinematografica creata da suo figlio? Una diva che si è ritirata dagli schermi da un decennio,

³¹ Gundle, 2011.

che vive lontana dall'Italia, che concede rare interviste. Proprio perché avanti con gli anni, Sofia offre al film un visibile esorbitante, come accadeva alla procace ventenne degli anni Cinquanta.

Ponti rispetta l'autenticità che ha sorretto nei decenni l'immagine della Loren, quel senso di bontà "innata" della donna italiana sottolineato da Stephen Gundle³². Ancora una volta, ciò che è esorbitante sul piano del visibile viene normato dalla storia: ritorna un femminile materno, proprio non solo della parabola loreniana, ma risalente in modo più allargato all'Italia del secondo dopoguerra, segnata da madri *single*, figli illegittimi, coppie separate, rappresentato da un repertorio di immagini tradizionali³³. Secondo Giovanna Grignaffini il rinnovamento della nazione, preoccupazione ossessiva del periodo, era incarnato spesso dal ruolo della madre e chiamava in causa caratteri femminili forti in un preciso contesto. Attorno alla madre si organizzò perciò un vocabolario dell'immaginario filmico femminile italiano³⁴. Anche se in modo non uniforme. Loren, per esempio, è un'alternativa più moderna, più borghese, più glamour della "Mater dolorosa" à la Magnani. La sua storia matrimoniale con Ponti offrì un modello di comportamento secolarizzato e un'inedita autonomia nella costruzione di sé. L'ostentazione della senescenza in *La vita davanti a sé* contiene una forza provocatoria, un ardire sfacciato. Così hanno fatto nel 2017, in un contesto del tutto differente, ma in un simile gioco dell'autenticità, le star mature che hanno posato senza trucco per il calendario Pirelli. Le fotografie di Julianne Moore, Nicole Kidman o Robin Wright, osserva Deborah Jermyn, seppur immagini altamente mediate che rientrano nell'ingranaggio della celebrità, si sono proposte come sfida³⁵, come emancipazione e affermazione dell'età matura. Dieci anni prima, nel 2007, la Loren stessa aveva posato per il noto calendario all'età di 73 anni, in un teatro dello smascheramento che teneva però il punto sull'assoluta integrità dell'immagine divistica, e sull'equilibrio tra *sex bomb* (gioco e finzione) e donna "per bene" (la vera Sophia). In quel contesto elitario ed estetizzante (il calendario Pirelli ha tiratura limitata, è rivolto a un'utenza selezionata, raffinata, e si avvale di fotografi-star), Sophia aveva rispettato i criteri dell'Olimpo delle celebrità cui appartiene, marcato da interventi chirurgici e pratiche conservative estreme accompagnate da un'ammirevole vitalità mediatica.

Per rimanere nel *celebrity game* è necessario congelare il processo di invecchiamento con la chirurgia cosmetica o altri procedimenti invasivi, affermano Deborah Jermyn e Su Holmes³⁶. Ma poiché queste pratiche sono ormai normalizzate anche per chi celebre non è, il congelamento della diva olimpica deve avere qualcosa di più. Innanzitutto, deve superare quello scrutinio estremo sulla qualità dell'intervento plastico che condanna i segni troppo evidenti del lavoro del chirurgo³⁷. La super-diva deve in ultima analisi prodigarsi in uno straordinario equilibrismo, e di equilibrismi la nostra diva nazionale è maestra: tra Cinecittà e Hollywood, tra sessualità e santità, tra esuberanza e mestizia, tra madre e attrice. L'equilibrismo non è mai rivelato come tale, fino alla terza età. Loren deve essere uno straordinario esemplare di donna invecchiata bene.

³² Gundle, 1999: 366.

³³ Caldwell, 2006: 225-226.

³⁴ Grignaffini, 2002.

³⁵ Redmond, 2008: 109-114.

³⁶ Jermyn; Holmes, 2015: 8.

³⁷ Fairclough, 2012: 1-12.

Ma recentemente, osserva Jermyn, qualcosa è cambiato. Il candore e l'effetto di spontaneità costituiscono una componente sempre più richiesta alla performance della celebrità³⁸. Il film sollecita, infatti, il nostro interesse al crollo di ogni distanza tra la celebrità e la donna. Non dimentichiamo che l'ambiente mediale in cui *La vita davanti a sé* si colloca, soprattutto quello dei consumi televisivi, è influenzato da ciò che si potrebbe definire un principio *factual*, che informa una varietà di prodotti affini al *reality show* (con specifici sottogeneri come i *celebrity realities*, in cui attori professionisti si rivelano come "persone vere"). I generi televisivi *factual* sono programmi in cui non ci sono attori che recitano³⁹. Questo genere di «televisione della realtà» rappresenta una componente importante dell'esperienza di spettatrici e spettatori e contribuisce a elaborare concetti come monitoraggio del sé e autoperfezionamento, tipici del contesto socio-culturale neoliberista degli ultimi decenni⁴⁰. I programmi di *life style*, ad esempio, mostrano vite personali o conflitti familiari cercando di fornire saperi e consigli agli spettatori⁴¹. Corredato da un apparato paratestuale che propone la diva come esperta di vita, il film di Ponti sollecita i gusti e consumi di questo tipo di audience. Nel far ciò impiega una diva coraggiosamente alla ricerca di un nuovo sguardo su di sé.

Già Vittorio De Sica, a partire da *L'oro di Napoli*, aveva fatto emergere il nuovo divismo della Loren riportando indietro l'orologio, per catturare una dimensione dell'Italia precedente all'americanizzazione che dai tardi anni Quaranta ne influenzò la cultura. Così permise a Sophia di liberarsi di uno «show business packaging» che l'avrebbe collocata come la Esther Williams italiana, facendola diventare invece icona di una naturalezza italiana appassionata, trasgressiva ed eroticizzata⁴². È simile la funzione che svolge ora Edoardo Ponti: propone una Bari contemporanea emblematica di un meridione abitato da conflitti sociali, dove il passato è problematico ma risolto, visto con nostalgia, e l'Olocausto rimane sullo sfondo, pronto ad affiorare come una condizione psichica. Così come è stata protagonista da giovane di un cambiamento degli standard di bellezza, di una liberazione da un'idea fascista della donna, di un rinnovamento dell'identità nazionale, ora la Loren presta il volto a un'Italia alla ricerca di uno sguardo sulla propria dimensione multietnica, ma anche sulla propria immobilità e afasia.

V. CONCLUSIONE

Ne *La vita davanti a sé* troviamo uno degli aspetti più controversi trattati dagli studi su celebrità, invecchiamento e femminilità nel mondo contemporaneo⁴³. L'ambivalenza sostanziale tra una nuova affermazione della vecchiaia, da un lato, tradotta in nuovi ambiti di visibilità delle dive mature (pensiamo per esempio al mondo delle testimonial *âgées* di prodotti di lusso), e atteggiamenti retrogradi e distruttivi, dall'altro. Da un lato una consapevolezza crescente della necessità di ampliare l'*age-range* delle rappresentazioni femminili sugli schermi, cinematografici o televisivi, nella moda e nella vita pubblica in generale; dall'altro un

³⁸ Jermyn, 2020.

³⁹ Manzato, 2015.

⁴⁰ Ouellette; Hay, 2008.

⁴¹ Innocenti; Perrotta, 2013: 12.

⁴² Gundle, 1995.

⁴³ Jermyn, 2012: 1-12.

folklore spaventoso⁴⁴, una sorta di circo della vecchiaia, uno spettacolo inferiore, dove il corpo maturo è qualcosa da additare, da contemplare con stupore. Questa duplicità si manifesta sempre più insistentemente nel mondo della moda, che da sempre si è intrecciata al divismo cinematografico e che ha recentemente allargato le maglie di un immaginario normativo sul corpo maturo e sui canoni della sua visibilità. Ma che è anche un ambiente in cui il tabù della vecchiaia è messo in crisi, soprattutto in quei contesti di produzione dell'immaginario divistico legati ai marchi *high fashion*⁴⁵. La convivenza di forze contraddittorie nell'ambiente della moda ha recentemente toccato anche l'immagine della Loren. Si pensi allo spot di Dolce e Gabbana del 2016, dove Sophia è sprofondata nello stereotipo carnevalesco della madre meridionale e l'utopia dell'eterna giovinezza si traduce nell'artificio di un'immagine patinata e barocca, coerente con il concept del marchio. È inoltre ancora imperante tra le spettatrici e utenti del web il discorso normativo sul corpo maturo, che stabilisce i canoni di presentabilità sulla base di criteri di fitness, adeguamento alla moda e *self-sufficiency*, nonostante, come è stato osservato, vi siano anche segni visibili di resistenza⁴⁶.

Il film di Ponti sembra cercare una ulteriore via. Non il circo di una senilità orrificica o il gioco carnevalesco degli stereotipi. Ma lo sguardo sul corpo maturo proiettato amorevolmente dall'interno di una famiglia che ha fatto la storia del cinema italiano. È a lui che viene permesso di proiettare su Sophia uno sguardo crudo, una sorta di "sacrificio estetico" che è però coerente con l'idea della diva-madre e ne rafforza la santità. Ponti offre un nuovo intreccio tra vita e cinema che porta alle estreme conseguenze il rapporto di Sophia con «gli uomini della sua vita», già da tempo confluiti nella sua identità di star. Il marito produttore Carlo Ponti che la sottrae sia alla povertà sia alla santità, il regista-Pigmaliione De Sica; l'attore Mastroianni, e infine il figlio, che raccoglie l'eredità di tutti questi significati, per consegnarli agli schermi ancora una volta.

⁴⁴ Jermyn; Holmes, 2015: 2.

⁴⁵ Twigg, 2013: 108-117.

⁴⁶ Tiidenberg, 2018.

Riferimenti
bibliografici

- A.S.**
2019, *Sophia at 85, Still Showing the World How to Be an Icon in Red Six Decades on*, «The Daily Mail», 21 ottobre.
- Brunetta, Gian Piero**
1998, *Storia del cinema italiano: dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma.
- Buckley, Réka**
2006, *Marriage, Motherhood, and the Italian Film Stars of the 1950s*, in Penelope Morris (ed.), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Caldwell, Lesley**
2006, *What Do Mothers Want? Takes on Motherhood in "Bellissima", "Il Grido", and "Mamma Roma"*, in Penelope Morris (ed.), *Women in Italy, 1945-1960. An Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- D'Amelio, Maria Elena**
2020, *Ingrid, Mamma felice e Sofia nei guai: maternità, divismo e scandali mediatici sulle pagine di «Oggi», 1949-1959*, «Schermi», a. IV, n. 8, luglio-dicembre.
2021, *Isabella Rossellini e il caso Lancôme. Invecchiamento e postfemminismo in epoca neoliberista*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli e Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.
- De Rosa, Paola; Mandelli, Elisa; Re, Valentina**
2021, *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano.
- Fairclough, Kirsty**
2012, *Nothing Less Than Perfect: Female Celebrity, Ageing, and Hyper-Scrutiny in the Gossip Industry*, «Celebrity Studies», vol. 3, n. 1, March.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (a cura di)**
1979, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano.
- Feinberg, Scott**
2021, *Sophia Loren's Life Ahead (and Before)*, «Hollywood Reporter», vol. 426, n. 2a, January (suppl.: «Awards Special»).
- Grignaffini, Giovanna**
2002, *La scena madre*, Bononia University Press, Bologna.
- Gundle, Stephen**
1995, *Sophia Loren, Italian Icon*, «Historical Journal of Film, Radio & Television», vol. 15, n. 3, August.
1999, *Feminine Beauty. National Identity and Political Conflict in Postwar Italy*, «Contemporary European History», vol. 8, n. 3, November.
2011, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven.
- Hornaday, Ann**
2020, *Hollywood's Golden Ageless; With "The Life Ahead", Sophia Loren Approaches 100th Big-Screen Role*, «Leader Post», November 7.
- Hotchner, Aaron Edward**
1979, *Sophia Living and Loving: Her Own Story*, Morrow, New York.
- Innocenti, Veronica; Perrotta, Marta**
2013, *Introduzione. Attraverso le trasformazioni della TV*, in Veronica Innocenti, Marta Perrotta, *Factual, reality, makeover. Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*, Bulzoni, Roma 2013.

Jermyn, Deborah

2012, *Introduction - "Get a Life Ladies. Your Old One Is Not Coming back": Ageing, Ageism and the Lifespan of Female Celebrity*, «Celebrity Studies», vol. 3, n. 1, March.

2020, *Barefaced: Ageing Women Stars, "No Make-up" Photography and Authentic Selfhood in the 2017 Pirelli Calendar*, «European Journal of Cultural Studies», June 1.

Jermyn, Deborah; Holmes, Su (eds.)

2015, *Women Celebrity and Cultures of Ageing. Freeze Frame*, Palgrave, New York.

Landy, Marcia

2008, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Loren, Sophia

2014, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Rizzoli, Milano.

Manzato, Anna

2015, *TV di moda. Apparati e pubblici nel fashion factual*, «ZoneModa Journal», vol. V.

Moscato Italo

2005, *Sophia Loren. La storia dell'ultima diva*, Lindau, Torino.

Ouellette, Laurie; Hay, James (eds.)

2008, *Better Living through Reality TV. Television and Post-Welfare Citizenship*, Blackwell, Malden (Massachusetts).

Phillips, Judith; Ajrouch, Kristine; Hillcoat-Nallétamby, Sarah

2010, *Key Concepts in Social Gerontology*, Sage, London.

Pierini, Maria Paola

2017, *Inventare una nuova bellezza: corpo femminile e rotocalchi, tra Liberazione, divismo e neorealismo (1944-48)*, «La Valle dell'Eden», n. 30.

Redmond, Sue

2008, *Introduction: The Star and Celebrity Confessional*, «Social Semiotics», vol. 18, n. 2, June.

Scicolone, Maria

2004, *La mia casa è piena di specchi*, Gremese, Roma.

Small, Pauline

2009, *Sophia Loren, Moulding the star*, Intellect, Bristol.

Spaziante, Lucio

2016, *Icone Pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano.

Spinazzola, Vittorio

1985, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia*, Bulzoni, Roma.

Tiidenberg, Katrin

2018, *Visibly Ageing Femininities: Women's Visual Discourses of Being Over-40 and Over-50 on Instagram*, «Feminist Media Studies», vol. 18, n. 1.

Tognolotti, Chiara

2019, *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre.

2020, *Sirena, Cenerentola e Pigmalione. L'immagine divistica di Sophia Loren, 1951-1968*, «Schermi», a. IV, n. 8, luglio-dicembre.

Twigg, Julia

2013, *Fashion and Age. Dress, the Body and Later Life*, Bloomsbury, London.

FUORI CAMPO

USI ESPRESSIVI DELLA FORMA-CANZONE NELLE *ORIGINAL SOUNDTRACK* DEL FENOMENO CHECCO ZALONE: PERFORMANCE, VISIONI, IMMAGINARIO E CROSSMEDIALITÀ. DA *ANGELA* (2009) A *L'IMMUNITÀ DI GREGGE* (2020) *Luca Bertoloni (ricercatore indipendente)*

Checco Zalone is one of the most important phenomena of Italian Cinema of the last decades. One of the constants of his cinema is the presence of the song-form, in particular of original songs (original soundtrack), used as a mean to transit from the theatre, radio and TV to the cinema: this paper constitutes a sociosemiotic, interdisciplinary and culturalist analysis of the different expressive modalities with which Zalone makes use of his songs, that become a configuration element of his own style, representing a specific cinematographic way and strengthening Zalone's authorial role in his cinema in a complex and considerable way.

KEYWORDS

Checco Zalone; Song; Italian cinema; Imaginary; Performance

DOI

10.54103/2532-2486/15245

Checco Zalone (alias Luca Medici) è riuscito in soli cinque lungometraggi¹ a rappresentare negli ultimi anni un vero e proprio fenomeno del cinema italiano²; nonostante ciò, il suo statuto nei *film studies* nostrani non è ancora completamente saldo³, forse per via del fatto che in Italia l'idea che «l'arte e la cultura siano anche "merci" continua a essere considerata con orrore da gran parte dell'establishment culturale»⁴ – e sono pochi (o nulli) i prodotti cinematografici italiani degli ultimi anni paragonabili a quelli del comico barese sul piano del successo commerciale. Nel cinema di Zalone si osservano diverse costanti filmiche, narrative e linguistiche: la struttura a *Bildungsroman*, la presenza del

¹ *Cado dalle nubi* (2009), *Che bella giornata* (2011), *Sole a catinelle* (2013), *Quo vado* (2016), tutti di Checco Zalone, scritti da Gennaro Nunziante e Zalone (co-autore e co-sceneggiatore: i due infatti lavorano in stretta sinergia); e *Tolo Tolo* (2020) di Checco Zalone, che qui si firma come Luca Medici, scritto da lui stesso con Paolo Virzì. Sul rapporto tra Nunziante e Zalone si veda l'articolo di Luca Marchetti *Sole a catinelle - Incontro con Checco Zalone* pubblicato il 29 ottobre 2013 sul sito «Sentieri Selvaggi»: www.sentieriselvaggi.it/sole-a-catinelle-incontro-con-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

² Minuz, 2016; Cucco; Parravicini, 2016; Canova, 2016; Giusti, 2016.

³ Per i (pochi) principali contributi intorno alla sua produzione si veda la nota precedente.

⁴ Canova, 2019: 20.

sistema dei media, il ricorso alla *voice over* e a lunghi prologhi, la centralità della dimensione diatopico-geografica e paesaggistica, l'ostentazione iperbolica della dinamica oppositiva tra cultura bassa e alta, la presenza ricorsiva di una lingua diastraticamente connotata verso il basso⁵ (strettamente legata alla maschera zaloniana), e altre ancora. Tra queste, vi è anche un plurimo ricorso alla "forma-canzone": come infatti afferma Jacopo Tomatis, «uno degli accessi più interessanti per capire l'operazione di Zalone [...] è proprio quello musicale»⁶. Con l'aiuto delle metodologie sociosemiotiche attualmente vigenti nei *film studies*⁷ – corredate di uno sguardo interdisciplinare e culturalista –, in questa sede ci si dedicherà all'analisi dei momenti musicali audiovisivi costruiti intorno alla forma-canzone all'interno del cinema del comico, circoscrivendo il campo alle canzoni originali (*original soundtrack*) scritte, pensate e interpretate dallo stesso Zalone insieme alle immagini filmiche (considerando anche le forme audiovisive brevi⁸ dei brani pubblicati esclusivamente sul web), nelle quali assumono centralità drammaturgica. Tale scelta di perimetrazione del campo permetterà di individuare la duplice specificità zaloniana di "autore" (cinematografico⁹ e canzonettistico – come "cantautore")¹⁰ e di "attore" (al contempo interprete, cantante e performer)¹¹, cercando di riflettere sui legami che intercorrono tra i brani originali, i loro significati, le immagini che li accompagnano e le performance canore. Nei momenti musicali in cui Zalone interpreta i suoi brani, la sua performance si fa infatti "agente di scrittura", assumendo valenza semantico-narrativa sia nelle canzoni che fungono da commento, che (soprattutto) nei momenti-musical¹², sequenze in cui viene implicata un'inedita dimensione spazio-temporale che condiziona l'esperienza dello spettatore¹³, catalizzata dal cantato, dalle parole e dalla performance. Di questi segmenti canzonettistico-audiovisivi si cercherà di tracciare una linea evolutiva, analizzandoli sia in sincronia che in diacronia (la maschera di Zalone non è fissa, ma muta ed evolve)¹⁴, dimo-

⁵ Romano, 2015; Romano, 2020.

⁶ Si veda l'articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁷ Per quanto riguarda l'area italiana si vedano Spaziantè, 2007; Locatelli; Mosconi, 2011; Buzzi, 2013; Spaziantè, 2016 e soprattutto Tomatis, 2019; Corbella, 2020. Per una ricognizione più specifica intorno agli studi sul rapporto tra cinema e canzone in Italia si vedano Bertoloni, 2018-2019; Bertoloni, 2021b. Per quanto riguarda la letteratura di area anglosassone, invece, si vedano almeno Dyer, 2012; Dyer, 2013; Powrie; Stilwell, 2006; Powrie, 2017.

⁸ Montani, 2020.

⁹ Per una panoramica sull'autore nel cinema si veda Pescatore, 2006. Su Zalone-autore, l'articolo di Rocco Moccagatta *Zalone, sempre Zalone, fortissimamente Zalone* pubblicato il 20 gennaio 2020 sul sito «Link. Idee per la Tv»: www.linkideeperlatv.it/zalone-sempre-zalone-fortissimamente-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

¹⁰ La Via, 2011; Tomatis, 2019: 172-210.

¹¹ In questo caso si può parlare di una vera e propria attorialità mediale o intermediale, poiché la recitazione viene spalmata su più media (dalla televisione, al web e al cinema). Si veda l'articolo di Alberto Scandola *Attorialità mediale. (Anti)divi di oggi e di domani* pubblicato il 21 settembre 2020 sul sito «Fata Morgana Web»: fatamorganaweb.it/anti-divi-di-oggi-e-di-domani (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

¹² I quali non coincidono sempre con i *musical moments* (o "momenti musicali"), cfr. Dyer, 2012; Bioni, 2020.

¹³ Dyer, 2012.

¹⁴ Canova, 2016: 46.

strando come il cantautore usi la forma-canzone non come accessorio ma come elemento linguistico fondante del suo cinema (anche laddove ricorre a brani già editi e non suoi – ossia *compilation soundtrack*)¹⁵, nonché come terreno privilegiato per espletare la sua poetica¹⁶, espressa sia nei film (dimensione macro-testuale)¹⁷ sia nelle singole canzoni (dimensione testuale), soprattutto nella loro declinazione audiovisiva.

L'ampio ricorso alla canzone come pratica audiovisiva crossmediale e performativa¹⁸ fa dunque sì che Zalone possa rappresentare un modello inedito all'interno del frastagliato universo di pratiche di incontro tra forma-canzone e cinema italiano¹⁹, inserendosi con una propria specificità – autoriale e performativa – in un *mediascape* italiano che, dagli anni Sessanta a oggi²⁰, è sempre più caratterizzato da plurime sinergie tra questi due prodotti culturali intermediali e trasmissivi.

I. DALLA TELEVISIONE AL CINEMA CON LA CANZONE: RITRATTO DI UN CANTAUTORE “IGNORANTE”

Proveniente dal laboratorio di Bari di *Zelig*, dove esordisce come cantante-imitatore (tra i bersagli vi sono i neomelodici, Carmen Consoli e Jovanotti), Zalone approda nel *mediascape* italiano proprio grazie alla canzone: nel 2006, in occasione del Campionato mondiale di calcio, Radio DeeJay passa per gioco il suo inedito *Siamo una squadra fortissimi*, che da subito gode di una grande e inaspettata fortuna sia per l'ostentata “ignoranza” del testo (concordanze errate, anacoluti, pleonasmii, errori nei fonemi) sia per il successo della nazionale italiana nella competizione. Anche se il brano spopola sull'esordiente YouTube, è soltanto con la trasmissione televisiva *Zelig* che Zalone viene conosciuto dal grande pubblico come cabarettista e imitatore musicale. Sull'onda della notorietà, nel giro di due anni incide due album di inediti di genere demenziale²¹: la sua produzione in canzone si caratterizza per una diffusa “ignoranza”, anticipata, come in un manifesto, nel nome d'arte (un errore di segmentazione dell'espressione barese “che cozzalone”) e ben incarnata anche dal personaggio televisivo («far finta di essere scemi»²², ha scritto Canova, traslitterando Gaber). In realtà, a essere ignorante sembra proprio la persona: il confine tra attore e personaggio è dunque sottilissimo, a differenza di molti di quei comici che hanno vissuto un percorso transmediale²³ simile a quello di

¹⁵ Corbella, 2020.

¹⁶ Per il concetto di “poetica” in canzone si vedano le riflessioni della semiotica letteraria e tradizionale (Jachia, 1998; Talanca, 2017).

¹⁷ E, di conseguenza, in tutto il suo cinema, inteso contestualmente come macrotesto.

¹⁸ Sulla scorta di quanto già osservato su Modugno, antesignano *ante litteram* della crossmedialità cantautorale (Valentini, 2011: 50-53), il quale peraltro condivide con Zalone (che si presenta come suo erede in *Cado dalle nubi*) l'origine pugliese.

¹⁹ Bertoloni, 2018-2019.

²⁰ Buzzi, 2013.

²¹ Il cabaret musicale in Italia è un filone specifico che, a partire dal Quartetto Cetra, transita dai teatri e dai locali alla televisione (a *Zelig* esordiscono Elio e le Storie Tese e si esibiscono diversi cabarettisti musicali, come Stefano Nosei e il Duo Idea).

²² Canova, 2016: 21.

²³ Come altri usciti dai laboratori di *Zelig*, fucina di transmedialità (Franchinotti; Scaglioni; Sfardini 2007; Mereu, 2019).

Zalone²⁴. Figlio della televisione, però, a un certo punto la «rifiuta»²⁵ per il grande schermo: nel 2009 si presenta al cinema con *Cado dalle nubi*, che riscuote un enorme successo, al quale segue la pubblicazione dell'omonimo album che raccoglie le canzoni originali del film, i brani musicali della colonna sonora (firmata dallo stesso Zalone) e altri suoi pezzi inediti. Zalone nel film interpreta un cantante, facendosi così riconoscere istantaneamente dal pubblico anche grazie a due brani nel suo stile (*Angela* e *Uomini sessuali*), che diventano da subito hit. La sua carriera prosegue tra televisione, teatro e palcoscenici musicali (nel 2011 il suo primo tour da cantante); il cinema prende poi pian piano il sopravvento, inglobando la verve cabarettistico-musicale degli esordi: i tre successivi film (*Che bella giornata*, *Sole a catinelle*, *Quo vado*), che trasformano il successo in un vero e proprio fenomeno, sono ricchi di canzoni originali, tra le quali spiccano i singoli (*L'amore non ha religione*, *Sole a catinelle*, *La prima repubblica*), utilizzati per lanciare i film, nei quali si può osservare – in parallelo tra cinema e canzone – un progressivo smarcamento dagli stilemi “ignoranti” della prima pellicola. Dopo essere sparito per tre anni dal mediascape²⁶, Zalone torna al cinema nel 2020 firmando la regia di *Tolo Tolo*, suo film della svolta²⁷: dedicato al tema dell'immigrazione africana, è anticipato dal singolo *Immigrato* (2019), canzone condivisa sul web e presente nei titoli di coda della pellicola²⁸, che ne rappresenta una sorta di trailer (in realtà si tratta di un depistaggio: il film avrà un'altra trama, per la quale peraltro farà molto discutere)²⁹. Gli ultimi lavori di Zalone, a oggi, sono i video-brani *L'immunità di gregge* e *La vaccinada*, pubblicati nell'aprile 2020 (il primo) e nell'aprile 2021 (il secondo) su YouTube e sui suoi canali Social. Come si può notare, tutto il successo cinematografico di Zalone è ritmato dalla presenza delle canzoni originali, che svolgono un ruolo-chiave all'interno della sua produzione, della sua strategia crossmediale e della sua poetica autoriale.

²⁴ Come Aldo, Giovanni e Giacomo, Ficarra e Picone, e Lillo e Greg, i cui personaggi cinematografici riprendono alcuni caratteri e intere gag di quelli teatrali-televisivi, ma non sono perfettamente a essi sovrapponibili (Armocida; Buffoni, 2016).

²⁵ Scaglioni, 2014: 21.

²⁶ Scelta antidivistica in linea con il basso profilo del cantante sui social media, nei quali appare solo sporadicamente per promuovere i suoi nuovi brani e film. Si veda l'articolo di Alberto Scandola *Attorialità mediale. (Anti)divi di oggi e di domani* pubblicato il 21 settembre 2020 sul sito «Fata Morgana Web»: fatamorganaweb.it/anti-divi-di-oggi-e-di-domani (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

²⁷ Minuz, 2019; Morreale, 2019. Si vedano anche due articoli di Gianni Canova: *Tolo Tolo - Il Marketing di Luca Medici*, pubblicato sul sito «We Love Cinema» il 7 gennaio 2020 (welovecinema.it/2020/01/07/tolo-tolo-il-marketing-di-luca-medici); e *Il fantasma della contaminazione*, pubblicato sul sito «Fata Morgana Web» il 6 gennaio 2020 (www.fatamorganaweb.it/tolo-tolo-checco-zalone). Per tutti gli articoli citati, ultimo accesso: 22 novembre 2021.

²⁸ Si può ascoltare anche una parte del ritornello all'interno del film.

²⁹ Per una ricognizione sul dibattito si vedano gli articoli di Morreale, 2019; Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone*, pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica» (www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone); Gianni Canova, *Il fantasma della contaminazione*, pubblicato sul sito «Fata Morgana Web» il 6 gennaio 2020 (www.fatamorganaweb.it/tolo-tolo-checco-zalone). Per tutti gli articoli citati, ultimo accesso: 22 novembre 2021.

II. PERFORMANCE AGITE: ZALONE CANTANTE E ATTORE

Al suo esordio cinematografico Zalone interpreta un cantante³⁰, sia per favorire il riconoscimento del pubblico sia per saldare la sua immagine televisiva con quella (nuova) cinematografica. Per questo, nel suo primo film le tre canzoni originali presenti non vengono solo cantate dallo Zalone-cantante³¹, ma anche agite: la messa in scena e la performance fisica giocano infatti un ruolo di primo piano nella costruzione delle sequenze³². *Angela*, dedicata da Checco alla propria fidanzata a inizio film, è un ottimo esempio di brano-sequenza in cui Zalone sembra non conoscere alcun tipo di figurazione e di mediazione linguistica³³ («Faccio la pipì / faccio la pupù / e con la mia mente sto costantemente ad Angela»); la sua performance è costantemente inadeguata, poiché non vuole mettere in imbarazzo la fidanzata, presente nel locale, ma fa spegnere tutte le luci e illumina il suo volto con un occhio di buie, dedicandole un testo ricco di immagini imbarazzanti (evidente l'eco del Battisti-Mogol di *E penso a te*, 1972) in cui ripete più volte il nome "Angela". La sua voce è solenne e impostata, e la performance statica e statuaria, questo perché sta facendo (quella che lui crede essere) una dichiarazione d'amore, ignaro del fatto (ancora inadeguato e fuori contesto) che lei lo sta per lasciare. Giunto a Milano per cercare successo, si esibisce per la prima volta in un locale gay dove presenta un brano (*Uomini sessuali*) dedicato a suo cugino omosessuale; anche in questo caso l'inadeguatezza della performance è siglata dal legame tra testo verbale e struttura della sequenza: la sua voce ora è addolorata, ed è accompagnata da una mimica facciale sofferente, seppur sopra le righe, poiché deve rispecchiare il dramma delle parole (nelle quali si mostra dispiaciuto per la «brutta malattia» – così afferma nel brano – da cui sono affetti gli omosessuali), nonché da continui sollecitamenti degli spettatori del locale (attraverso mani tese e carezze sui visi), per creare empatia con loro e generare una sorta di compassione nei confronti di chi è colpito da questa «patologia».

Il lavoro di Zalone sul personaggio è come detto molto sottile, infatti risulta difficile individuare le linee di sutura che separano la maschera dall'attore. Così accade alla fine di *Cado dalle nubi* con l'esibizione di *Lo sto sognando*, brano che nella diegesi sancisce il definitivo successo del cantante-Checco (che, da inadeguato – non riuscendo a fare il cantante, si arrangia come maestro di chitarra in una comunità di recupero – riesce finalmente ad *adeguarsi* al suo sogno: diventare un vero cantante). È infatti ambientata in uno studio di registrazione deserto, che si anima allo schioccare delle dita dello stesso Zalone (che interrompe il regime di realtà) facendo apparire musicisti, orchestra e pubblico. La coincidenza sostanziale tra "maschera/cantante" e "persona/agente" (Checco sembra a tutti gli effetti essere così come lo vediamo) è ancora più marcata nella

³⁰ «Faccio il *candante*»: così si presenta (si riproduce fedelmente il parlato) in un'esibizione in *Cado dalle nubi*; il modello di partenza è quello del musicarello all'italiana degli anni Sessanta (Bisoni, 2020).

³¹ Bisoni (2020: 127) parla in questo caso di «numeri musicali».

³² Come nel musicarello, che «non usa semplicemente le canzoni, ma le offre al nostro sguardo facendole diventare l'oggetto di una messa in scena che investe la performance» (Bisoni, 2020: 127).

³³ Si veda il già citato articolo di Gianni Canova *Il fantasma della contaminazione* pubblicato sul sito «Fata Morgana Web» il 6 gennaio 2020 (www.fatamorganaweb.it/tolo-tolo-checco-zalone).

performance dei titoli di coda di *Sole a catinelle*, nonostante nel film Zalone non interpreti più un cantante: dopo essersi ricongiunto alla moglie e al figlio, concludendo così la vicenda con un lieto fine, il protagonista viene ritratto in studio di registrazione – con chitarra e microfono – mentre esegue *Benvenuta Gaia*. Il testo sembra coerente con quanto narrato nel film (Checco e la moglie, ritrovata la pace, hanno avuto un altro figlio); durante il ritornello scorrono però alcune immagini della vera moglie di Luca Medici con in braccio la loro neonata Gaia che siglano, grazie alla performance (canta Zalone o Medici?), una sorta di coincidenza tra personaggio cinematografico, personaggio televisivo e persona reale. La forma-canzone e la sua configurazione audiovisiva si fanno garanti di questo duplice processo di riconoscimento: quando indossa i panni del performer Zalone garantisce l'autenticità del suo personaggio, che nello stesso momento in cui canta non richiede più alcuna caratterizzazione, poiché il pubblico lo riconosce nell'azione performativa.

A partire dal secondo lungometraggio Zalone cerca di smarcarsi dall'immagine del cantante ma, in realtà, non riesce a fare a meno né delle canzoni né delle performance, anche perché il pubblico si aspetta – come detto – che lui canti, anche se non interpreta un cantante. Tale evoluzione lo porta tuttavia a far prevalere la figura dell'attore sfociando in veri e propri "momenti-musical", genere i cui stilemi fanno della forma-canzone una «cinematografica ricerca verso una via onirica, magica e immaginativa»³⁴ del cinema. *Dove ho sbagliato* (*Sole a catinelle*) è infatti un onirico flashback patinato che dipinge i momenti più felici della relazione amorosa tra Checco e la moglie proprio nel momento in cui i due sembrano essersi lasciati definitivamente; il brano aderisce con precisione al tessuto narrativo apparendo come una *voice over* interiore cantata, il cui testo rispecchia fedelmente le immagini («Passo al rallentatore / questa nostra storia d'amore» recita l'incipit), per poi riprendere, rifacendosi alla sintassi del videoclip³⁵ e secondo le modalità della canzone cristallizzante³⁶, nel cantato disperato di Checco che grida il suo dolore per le strade, mentre i passanti sullo sfondo appaiono ignari della sua presenza (e della sua condizione). Ancora più d'impatto è l'analoga sequenza in *Quo vado*, dove il brano *La prima repubblica* non è esclusivamente legato alle vicende biografiche del personaggio diegetico ma assume uno sguardo più globale e nazionale, poiché dipinge un tremendo e grottesco ritratto dell'Italia lavorativa della Prima Repubblica, che anzi sembra non essere mai finita. Il tono onirico prevale anche nel testo, sfociando nell'iperbolico-miracoloso («dei quarantenni pensionati / che danzavano sui prati / dopo dieci anni volati all'aeronautica / e gli usceri paraplegici saltavano / e i bidelli sordo-muti cantavano»); l'incipit dell'esibizione è ambientato nell'ufficio Caccia e pesca della Nuova area metropolitana, dove Zalone riesce a tornare dopo mesi di assurda mobilità pur di non rinunciare al posto fisso. L'ufficio, da provinciale, si è evoluto, ma in realtà «non è cambiato un cazzo»³⁷: Checco indossa due occhiali scuri, scimmiotta il Celentano di *Rockpolitik* (2005) – rifacendosi in particolare alla sua *Un albero di trenta piani*, 1972³⁸ –, e spiega nel brano il perché (*fig. 1*). D'impatto il ritornello, nel quale si ritrae il Senatore Binetto

³⁴ Arcagni, 2006: 26.

³⁵ Per la quale si rimanda almeno a Peverini, 2004.

³⁶ Powrie, 2017.

³⁷ Risposta di Zalone a una telefonata.

³⁸ Ceccarelli, 2018: 26.

Fig. 1 - Fotogramma da
 “Quo vado” (2016).
 Zalone esegue il brano
 “La Prima Repubblica”.



(Lino Banfi), colui che ha “sistemato” tutti i cittadini del paese nei vari posti fissi statali, sul palco di un comizio, mentre intona i versi «La prima repubblica / non si scorda mai», letteralmente osannato dalla folla di adulatori che lo accompagnano nel canto in una performance collettiva (evidenti gli echi del Moretti di *Palombella Rossa*, 1989, che interpreta *E ti vengo a cercare* nello stadio di pallanuoto)³⁹ che rimarca l’idea che *tutti*, in qualche modo, sono partecipi delle truffaldine abitudini della Prima Repubblica.

I momenti-musical di *Tolo Tolo* sono ancora più forti, anzi, quasi stranianti (per via della tematica toccata), per questo risultano ancora più orientati sul piano onirico (molti i debiti verso la Disney)⁴⁰, staccandosi dal tessuto narrativo con una sorta di climax ascendente. Il primo (*Se ti immigra dentro il cuore*), performance collettiva in cui cantano singolarmente diversi personaggi (che poi si uniscono in coro), è ambientato sul pullman nel quale Zalone si imbarca con i migranti per compiere «il grande viaggio» verso l’Europa; i passeggeri africani uno alla volta si mettono a cantare un testo che sostiene una tesi cinica: gli italiani possono sì rifiutare a priori l’immigrazione («Tu puoi mettere barriere / puoi fermarci alle frontiere / Tu puoi dire “no sbarcare” / Tu puoi dire “affogare!”»), ma se incontrano una ragazza di colore che «ti immigra dentro il cuore» (particolare l’uso del verbo “immigrare”, modulato in una forma transitiva su “migrare”), allora diventano improvvisamente accoglienti. La performance infatti si chiude con la conclusione del ragionamento intonata da Zalone in persona («in pratica⁴¹ / la gnocca salva l’Africa»), a cui rispondono in coro tutti gli africani («gnocca d’Africa / gnocca d’Africa»); il tutto è rafforzato dal *sound* africano del brano e da un montaggio che alterna sapientemente piani-sequenza con macchina a mano sui singoli volti presenti nel pulmino e campi-contro campi che tematizzano anche linguisticamente il contrasto tra italiani (rappresentati metonimicamente da Checco) e africani. Il brano sembra reale, ma alla fine della sequenza Checco si sveglia: lo spettatore così si accorge che è stato tutto un sogno (secondo una prassi utilizzata anche in altri brani della *compilation soundtrack* del film).

³⁹ Bertoloni, 2021b.

⁴⁰ Si veda l’articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁴¹ L’uso del connettivo “in pratica” fa sì che il brano sia impostato come una lucida argomentazione (Antonelli, 2010: 155), il che rende il testo e la sequenza ancora più forti ed efficaci.

Nel secondo momento (l'eponimo *Tolo Tolo*) viene inscenato il naufragio degli africani in mezzo al mare: qua il passaggio dal regime di realtà a quello onirico è più forte, e non diegeticamente compatibile. La sequenza è tutta impostata su un gioco di contrappunti complesso⁴²: la drammaticità delle immagini è bilanciata da una musica calma e rasserenante, sottolineata dal *ralenti* sull'onda che si abbatte sulla barca; il testo verbale inizialmente si presenta come una *voice over* interiore di Zalone, nella quale si rivolge allocutivamente a Dudù (il suo figlioccio africano "adottato" a inizio film), e che rafforza semanticamente il dramma delle immagini («Ma, ragazzo, tu sai che il mare / i tuoi sogni non può affondare / tu non mollare»), che pescano Zalone disperato in mezzo al mare mentre cerca il bambino. Nel ritornello un cambio di rotta sconvolge la messa in scena: gli africani si mettono a cantare e ballare in mezzo al mare, senza cogliere la drammaticità del momento, percepita invece (un altro contrappunto) da Checco, agitato perché non trova Dudù. Il testo cantato dagli africani («Da qualche parte / dell'emisfero / ci sta uno stronzo un po' più nero») attua una potente discrasia nella sequenza, che si colma (soltanto apparentemente) nel "lieto fine" di tutta la scena, nel momento in cui Checco ritrova il figlioccio e gli africani riescono a salvarsi, come anticipato nel finale del testo («e stronzo sempre resta a galla») senza mostrarlo nelle immagini (grazie a una ellissi).

L'ultimo momento-musical, nel quale Checco spiega a un gruppo di bambini neri perché sono nati in Africa, è ancora più forte poiché è messo a chiusura del film: nella sequenza (che esplicita i debiti nei confronti del modello-Disney ricorrendo a disegni animati nei quali agiscono attori in carne e ossa) Zalone, sopra una mongolfiera, canta ai bimbi africani la favoletta (questo il tono della scena)⁴³ della cicogna strabica («C'è una cicogna strabica / un po' lunatica / che sbaglia rotta e si dirige verso l'Africa / nessun comignolo / nessun palazzo / perciò i bambini li consegna un poco a cazzo»), dalla quale si comprende che i bambini africani vengono al mondo grazie agli errori di una cicogna che è non solo strabica, ma anche «un po' mignotta». La sequenza è tutta una litote che gioca con l'immaginario intermediale del fascismo, evocato più volte anche nel film, con una musica a mo' di marcetta (il modello è *Faccetta nera*)⁴⁴ e un testo verbale *ancien régime*⁴⁵ (lessico aulico, troncamenti, "i" prostetica, ecc.). Zalone inoltre indossa i panni di un esploratore anni Trenta, che sembra uscito direttamente dalla campagna d'Etiopia, e nel finale si trasfigura direttamente in Mussolini: la mongolfiera si alza in volo e gli africani (uomini e animali) al di sotto lo acclamano marciando e urlando (*fig. 2*). La trasfigurazione è però imperfetta, poiché Zalone continua a muoversi come di consueto (come il suo personaggio) inarcando il labbro⁴⁶ e ballando in modo sregolato; così facendo esplicita lo scollamento della rappresentazione attraverso la fisiognomica e la prossemica (è come se dicesse agli spettatori: "sono sempre io"), rafforzando nello stesso tempo il significato satirico di tutta la sequenza.

I momenti-musical agiti dallo Zalone-cantante in *Tolo Tolo* appaiono così totalmente cuciti nella messa in scena: le canzoni sono più brevi, dunque

⁴² Per i contrappunti nella musica da film si veda Rondolino, 1991: 107.

⁴³ Sul modello dei protagonisti delle favole classiche: animali con atteggiamenti umani.

⁴⁴ Brano presente più volte nel film, che anticipa i "momenti di fascismo" nei quali Zalone assume la prossemica di Benito Mussolini e pronuncia le sue parole.

⁴⁵ Coveri, 1992.

⁴⁶ Canova, 2016: 41-42.

Fig. 2 - Fotogramma da "Tolo Tolo" (2020). Zalone in mongolfiera sulle note de "La cicogna strabica".



rappresentate interamente, a differenza delle precedenti, tagliate rispetto alle versioni integrali (presenti invece nei supporti in cui sono raccolte: CD, EP, piattaforme digitali), non svolgendo solo una funzione di istanza narrativa primaria⁴⁷, ma fermando la messa in scena e costringendo così lo spettatore a prestare loro attenzione soprattutto per la straniante combinazione tra testo verbale (che si conferma essere nella tradizione italiana l'elemento primario nella declinazione della forma-canzone)⁴⁸, musica, performance e immagini.

III. CANZONI-COMMENTO

Nel corpus zaloniano si annoverano anche canzoni che svolgono una funzione-commento o esplicativa/disvelativa⁴⁹. Le prime due (le uniche del film) appaiono in *Che bella giornata*, e segnano un leggero cambio di rotta rispetto alla fase precedente (in cui prevaleva la performance) poiché servono per sottolineare il sentimento che Checco prova per Farah, ragazza islamica che inizialmente lo "usa" per organizzare un attentato terroristico, ma alla fine, provando dei sentimenti per lui, decide di rinunciarvi. Nella diegesi il rapporto tra i due è cronologicamente riquadrato dalle due canzoni. La prima, *Se mi aggiungerai*, commenta extra-diegeticamente come una *voice over* interiore il momento in cui i due si cercano e si "aggiungono" su Facebook, e lo fa attraverso un testo in cui l'ignoranza verbale è ancora ostentata – soprattutto nelle forzature attuate nelle sedi di rime (racchie / baldracchie) e negli usi verbali («Se mi aggiungerai / potrei taggarti ogni mio pene», «io subito le scancello»)⁵⁰ –, e che rappresenta i pensieri senza filtro di Zalone («ma se rifiuterai / io mi trivello su youporno»), rafforzati semanticamente dal contrasto realizzato nel montaggio, che mostra anche Farah intenta a cercare il profilo di Checco. La seconda, *L'amore non ha religione*, che ha riscosso molto successo come singolo, tocca un tema attuale in epoca di attentati (quello del dialogo interreligioso), vagliato sempre dalla sfera biografica-personale del personaggio del film, e accompagna un montaggio di mini-sequenze già viste e rimontate come un videoclip: sintetizzano la relazione ormai conclusa tra

⁴⁷ Buzzi, 2013: 53.

⁴⁸ Per tale questione si veda almeno Scrausi, 1996: 18.

⁴⁹ Buzzi, 2013: 42.

⁵⁰ Anche questa canzone è tagliata: quella integrale, con altri riferimenti alla diegesi (può essere compresa solo al suo interno), appare nel CD della colonna sonora.

Checco e Farah proprio nel momento in cui lei è costretta a tornare nel suo Paese. La canzone svolge la funzione di puro commento senza entrare in dialogo con le immagini, limitandosi nel testo, con lo stile sgrammaticato del primo Zalone, che non sa segmentare le parole («Ha gli occhi neri / il muso ulmano», «Lei, francese di madre-bina sta con me») e che non dice, ma fa dire da noi⁵¹ («l'amore è quando ti diventa grosso / grosso / grosso il cuore»), a riprendere e condensare quanto gli spettatori hanno già visto, come in una sorta di videoclip-trailer.

Una modalità analoga si ha anche in due brani di *Sole a catinelle*. *Superpapà* accompagna i titoli d'inizio presenti dopo il prologo, che riassume in immagini, parole e musica la rappresentazione mentale che Nicolò, figlio di Checco, ha del padre, visto come un super-eroe (infatti i titoli sono cartoni animati e la musica ricalca la sigla di *Ufo Robot*)⁵². Le ragioni che portano Zalone a essere "super" riguardano solo in apparenza la sfera personale (ha promesso al figlio una vacanza splendida anche se è senza soldi), che si dimostra essere un pretesto per inscenare (più ancora rispetto alle pellicole precedenti)⁵³ le caratteristiche dell'italiano medio («nemico delle banche e degli usurai / della mostruosa crisi maledetta»)⁵⁴. *Sole a catinelle* è invece il contro-altare di *Superpapà*: cantata solo dalla voce di Nicolò, commenta la sequenza della sua disillusione dopo gli orrendi giorni di "vacanza" in Molise che il padre, senza quattrini, gli ha fatto trascorrere; il disincanto però si accompagna a una presa di coscienza, poiché il ragazzino rinuncia alla vacanza con gli amici per fare compagnia al padre demoralizzato dalla crisi («e se poi non ce la fai / ti prendo sulle spalle»): sarà proprio questo momento, che non a caso dà il titolo alla pellicola, a segnare la svolta nella trama e l'inizio del percorso catartico dello Zalone-personaggio (in versione "papà ai tempi della crisi").

Un ulteriore brano-commento, *Italiano Boy*, è infine presente anche in *Quo vado*. Il testo, dovendo smentire i luoghi comuni sull'italiano medio in giro per il mondo (come farà Checco, che in Norvegia si troverà costretto a non parcheggiare in doppia fila, a rispettare la segnaletica stradale e a fare la raccolta differenziata), è scritto in un inglese pseudo-maccheronico, e sottolinea, con la sua consueta sincerità senza mediazione («I am a man in frac⁵⁵ / What's meaning? Nothing! / Just for rhyme with "fuck"»), gli aspetti per cui vale la pena sentirsi davvero italiani («I'm an italiano boy / just like Dante e Galilei»); la sequenza commenta il momento in cui Checco parte con Valeria, la ricercatrice con cui lavora e della quale si sta innamorando, per trascorrere un weekend nella sua casa (la macchina da presa regala splendide panoramiche sul paesaggio polare, sui fiordi e su Bergen), dando così il via al suo percorso di redenzione dai vizi italiani, condannati nell'incipit del testo (in contrasto con la solarità delle immagini norvegesi, simulacro visivo della «civiltà»).

⁵¹ Canova, 2016: 40-41.

⁵² Si veda l'articolo di Luca Marchetti *Sole a catinelle - Incontro con Checco Zalone* pubblicato il 29 ottobre 2013 sul sito «Sentieri Selvaggi»: www.sentieriselvaggi.it/sole-a-catinelle-incontro-con-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁵³ *Sole a catinelle* rappresenta la prima svolta sociale nel cinema di Zalone (Minuz, 2014).

⁵⁴ Il film rimanda più volte alla crisi economica dei primi anni Duemila.

⁵⁵ Una delle tante citazioni zaloniane riprese da Modugno.

Fig. 3 - Fotogramma da "L'immunità di gregge" (2020). Zalone veste i panni di Modugno.



IV. RIMEDIAZIONI E REPLICAZIONI ZALONIANE

Zalone sostiene che la mancanza di personalità musicale lo ha frenato nella sua carriera di musicista⁵⁶; in effetti, quasi tutte le sue canzoni originali sono composte rifacendosi a un preciso immaginario che le influenza sul piano sia musicale (tra i modelli vi sono Adriano Celentano, Toto Cutugno, Renato Zero, Dik Dik, Gianni Morandi, Domenico Modugno, Gigi D'Alessio, la musica africana) che performativo (scimmiettando modo di cantare, gestualità e prossemica dei cantanti neomelodici, di Celentano, dello stesso Modugno, ecc.). Tale uso, tuttavia, non è invece un freno per la sua carriera audiovisiva: anzi, il rimando a un immaginario condiviso mai solo musicale, ma intermediale (si pensi al fascismo in *Tolo Tolo* oppure a prossemica, vocalità e contenuti celentaneschi ne *La prima repubblica*) rappresenta a tutti gli effetti una risorsa che attiva diversi processi di rimediazione⁵⁷ e di replicabilità⁵⁸. Tali rimediazioni e replicazioni, possibili perché la musica pop è «attualmente un'arte che si ripiega su sé stessa e sulla propria memoria»⁵⁹, agiscono sollecitando «un'intermedialità sensibile e esperienziale»⁶⁰ celata nella memoria degli spettatori, che attiva svariati link attraverso connettivi testuali (linee melodiche, arrangiamenti, prossemica, enunciazione, abbigliamento) a loro volta originati «partendo da memorie e archivi testuali preesistenti»⁶¹, che Zalone piega a suo uso e consumo per generare nuovi significati.

Oltre agli esempi già citati, un caso significativo nel corpus è *L'immunità di gregge*⁶², video-brano condiviso il 30 aprile 2020 sul proprio canale YouTube, nel quale Zalone gioca su più piani con l'immaginario creato dalle pratiche audiovisive messe in atto dalla *popular music* italiana durante la pandemia da Coronavirus⁶³. Sul piano musicale, la melodia è una sorta di collage di brani di Modugno

⁵⁶ Si veda l'articolo di Luca Marchetti *Sole a catinelle - Incontro con Checco Zalone* pubblicato il 29 ottobre 2013 sul sito «Sentieri Selvaggi»: www.sentieriselvaggi.it/sole-a-catinelle-incontro-con-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁵⁷ Bolter; Grusin, 1999: 27-40.

⁵⁸ Spaziante, 2006.

⁵⁹ Spaziante, 2006: 65.

⁶⁰ Dusi, 2015: 15.

⁶¹ Dusi; Spaziante, 2006: 10.

⁶² Diretto, «ognuno a casa sua» (come recitano i *credits*), da Zalone e da Virginia Raffaele; il brano è poi pubblicato come singolo e gode di un successo strepitoso con innumerevoli visualizzazioni e condivisioni sui social network.

⁶³ Bertoloni, 2021a.

(l'introduzione è mutuata da *Che cosa sono le nuvole*; la parte urlata nel mezzo cita letteralmente *Lu pisci spada*; il ritornello è modulato su quello di *Piange il telefono* e il parlato su *La lontananza*), richiamati anche nell'arrangiamento e nel cantato "alla Modugno". La scelta non è casuale, poiché Modugno è un topos mediale del primo *lockdown* italiano⁶⁴. Sul piano visivo, Zalone si "trasforma" letteralmente in Modugno (non solo abbigliamento e capigliatura, ma perfino prossemica e gestualità, *fig. 3*) rifacendosi ai topoi della rappresentazione mediale pandemica (il balcone, le videochiamate, gli schermi, i discorsi di Giuseppe Conte, le autocertificazioni)⁶⁵, presenti anche nel testo verbale (il metro di distanza, "andrà tutto bene", il Veneto, i focolai e il *lockdown* annunciato l'8 marzo, che gli impedisce l'incontro con la fidanzata, interpretata da Virginia Raffaele), che risemantizza a sfondo erotico (come al solito sotteso e mai esplicitato) il lessico del periodo, dominato da sostantivi quali "tampone" e "Covid-19" («l'ultimo tampone / sarò io per te»; «ti porto un diciannove / che Covid non è»), augurandosi che arrivi «l'immunità di gregge» non tanto per liberarsi del virus, ma per poter vedere la fidanzata (ancora una volta il personaggio-Zalone incarna l'italiano medio che si disinteressa del virus e pensa solo alla propria dimensione privata).

Anche *Immigrato* sottostà a un processo analogo, ma con un minore concatenamento discorsivo tra testi: qui Zalone si rifà a Cutugno e a Celentano, simboli di uno stereotipato immaginario pop italiano (richiamato anche nella *compilation soundtrack* di *Tolo Tolo*⁶⁶, un pastiche post-moderno⁶⁷ con brani che accompagnano sequenze oniriche molto forti, come *Italia* di Mino Reitano, che commenta un'Italia "nera" in cui sono neri anche il papa e i calciatori della nazionale) utilizzato per inscenare i luoghi comuni dell'italiano medio quando parla di immigrazione.

Un'ultima pratica di replicabilità musicale riscontrabile nel corpus è rappresentata dalle auto-cover. In *Sole a catinelle* compare una versione in spagnolo maccheronico del ritornello di *Uomini sessuali*, che commenta la sequenza in cui Nicolò chiede al padre cosa penserebbe di lui se fosse omosessuale (quando in realtà l'unica preoccupazione del padre è che diventi comunista)⁶⁸, un'autocitazione diretta apparentemente senza ragioni semanticamente profonde (quasi un *easter egg*), possibile perché il proprio brano è ormai impresso nell'immaginario intermediale italiano. In *Quo vado* invece i due brani inediti del film vengono coverizzati e tradotti in swahili, all'interno della pellicola stessa, grazie alla collaborazione con la star senegalese Badara Seck, trasformandosi in *La prima repubblica Africa* e *Africano boy*: il primo brano apre e chiude il film accompagnando le scene ambientate in Africa, che fanno da cornice narrativa alla pellicola, tematizzando un capovolgimento di fronte: è l'Italia a essere incivile, non l'Africa; il secondo commenta la sequenza dell'arrivo dei vaccini nell'ospedale dove è nata la figlia di Checco e Valeria, siglando anche musicalmente la metamorfosi di Zalone, che

⁶⁴ Bertoloni, 2021a.

⁶⁵ De Gaetano; Maiello, 2020.

⁶⁶ Tale strategia è anticipata in *Quo vado*, dove compaiono brani (e filmati) di Al Bano e Romina.

⁶⁷ Si veda l'articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁶⁸ Per lo sguardo "a sinistra" di Zalone si vedano Minuz, 2014; Minuz, 2016.

infatti per stare in Africa vicino alla compagna e alla figlia rinuncia finalmente al posto fisso, chiudendo così con circolarità il *Bildungsroman*.

Zalone non solo dialoga con la musica italiana e i suoi artisti, ma anche con sé stesso: si replica, si manipola e si ripropone sotto nuove vesti, consapevole che i suoi brani, da subito, entrano in un immaginario al quale sente di poter fare riferimento, senza dimenticare di giocare – ancora una volta – con i significati messi in campo nella relazione tra forma-canzone e immagini.

V. CONCLUSIONI. FORMA-CANZONE, IMMAGINI E SPECIFICITÀ ZALONIANE

Esplorando i tre macro-ambiti in cui si possono suddividere le canzoni originali dell'opera di Zalone, appare evidente come il filo conduttore che unisce tutti i brani sia proprio la figura del "performer-cantante", che non solo li esegue tutti (fatta eccezione per l'eponimo *Sole a catinelle*), ma si fa tramite corporeo-figurativo attraverso cui la forma-canzone si innerva nella diegesi cinematografica. Il comico, come eccezionale macchina performativa, agisce sul filo sottile che lega i regimi finzionali della musica pop⁶⁹ e del cinema: la maschera che "recita" è infatti la stessa che "canta", ma è scollata dall'attore che la "interpreta", e tanto più dal regista che "dirige" (e dall'autore che "scrive"), ed è dotata di una specificità multipla: verbale, visiva, sonora e performativa. Lo scollamento diventa dunque l'elemento grazie al quale Zalone costituisce i suoi film: la performance attoriale (verbale, canora e fisica) raccoglie i tratti della visione (prossemica, fisiognomica, abbigliamento) e dell'ascolto (enunciazione, vocalità, impostazione), per poi prendere nettamente il sopravvento sulle altre due, e sfociare in una (apparente) coincidenza identitaria che condiziona lo spettatore sia nell'ascolto del testo delle canzoni (verbale-musicale) sia nella visione. Questa specificità multipla, che si innesta sul duplice binario appena descritto, assume così un ruolo fondante nella poetica zaloniana e nel suo cinema.

La specificità della forma-canzone in Zalone appare così diacronicamente multipla e complessa: da "tramite intermediale" usato per transitare dalla televisione e dal teatro al cinema, nonché "terreno di marketing" prezioso per espandere il proprio pubblico (come nei musicarelli), la canzone diventa gradatamente un prodotto dallo statuto audiovisivo autonomo (mai svincolato dalla maschera, il collante è la voce, che attua a tutti gli effetti una forma di scrittura)⁷⁰, che consente a Zalone un'espansione crossmediale non solo promozionale ma anche semantica; infine, traslitterando le modalità narrative della canzone⁷¹ verso quelle del cinema, essa si configura «in rapporto alle caratteristiche di base del medium cinematografico»⁷² come agente autoriale di scrittura, che problematizza fortemente il suo cinema (questo perché in Italia, come ha osservato Jacopo Tomatis, «certi contenuti sono molto più problematici se vengono espressi in forma di canzone»⁷³). Più che seguire il modello dei performer dei musicarelli degli anni Sessanta, la presenza della canzone in Zalone, grazie al ricorso alla

⁶⁹ Sibilla, 2003.

⁷⁰ Lombardi Vallauri; Rizzuti, 2019.

⁷¹ Sibilla, 2003: 99-118.

⁷² Bisoni, 2020: 134.

⁷³ Si veda l'articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

specifica attorialità mediale che si è cercato di mettere in evidenza in queste pagine, sembra più vicina alla rielaborazione semantico-performativa e narrativa attuata da Nanni Moretti nel suo cinema con la *compilation soundtrack*, poiché il comico, esattamente come il cineasta di Brunico, lavora «a livello testuale e intertestuale, rispondendo sia a necessità autoriali [...] che a logiche fruibili e performative»⁷⁴.

Nell'opera di Zalone, dunque, non si dà cinema senza canzone, e non si dà canzone senza immagini in movimento: nel suo cinema la forma-canzone non sottostà soltanto alle strategie di visibilità della *popular music*⁷⁵, ma si fa, insieme alle immagini, linguaggio privilegiato (anche politico) per leggere il contemporaneo (la crisi, l'immigrazione, il posto fisso, il terrorismo). Zalone stesso, attraverso il cinema, riesce così a collocare «l'esperienza dell'ascolto in una posizione diversa sia dalle pratiche ordinarie di consumo musicale sia dalla fruizione delle performance live»⁷⁶, configurandosi come autore cinematografico proprio intorno alla forma-canzone, piegandola a elemento di configurazione del proprio stile, e come cantautore (atipico) intorno al cinema; la canzone dunque, ricorrendo al medium audiovisivo, amplia «le proprie possibilità espressive»⁷⁷, contribuendo allo stesso tempo, in modo significativo, al successo e alla complessità del fenomeno-Zalone.

⁷⁴ Bertoloni, 2021b.

⁷⁵ Spaziante, 2016: 52-54.

⁷⁶ Bisoni, 2020: 135.

⁷⁷ Bertoloni, 2020: 125.

Tavola
delle sigle

CD: Compact Disc
EP: Extended Play

Riferimenti
bibliografici

Antonelli, Giuseppe

2010, *Ma cosa vuoi che sia una canzone? Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.

Arcagni, Simone

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

Armocida, Pedro; Buffoni, Laura

2016, *Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*, Marsilio, Venezia.

Bertoloni, Luca

2018-2019 (anno accademico), *Nel segno del film, nel segno della canzone: la situazione italiana. I casi di Nanni Moretti e di Claudio Baglioni*, Tesi di Laurea in Filologia Moderna, Scienze della Letteratura, del Teatro e del Cinema, Università degli Studi di Pavia.

2020, *Possibilità intermediali della forma-canzone fra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni*, «Cinergie», a. IX, n. 18.

2021a, *Per una riflessione intorno al valore documentario della forma-canzone nel mediascape: l'Italia che canta in pandemia*, «AIDainformazioni», a. XXXIX, n. 1-2 [in corso di stampa].

2021b, *Forma-canzone e audiovisivo: compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti*, «L'avventura», a. VII, n. 2, luglio-dicembre [in corso di stampa].

Bisoni, Claudio

2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubettino, Catanzaro.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard

1999, *Remediation: understanding new media*, MIT press, Cambridge (Massachusetts), trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002.

Buzzi, Mauro

2013, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.

Canova, Gianni

2016, *Quo vado? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Sagoma, Vimercate.

2019, *Ignorantocrazia. Perché in Italia non esiste la democrazia culturale*, Giunti/Bompiani, Firenze/Milano.

Ceccarelli, Filippo

2018, *Invano. Il potere in Italia da De Gasperi a questi qua*, Feltrinelli, Milano.

Corbella, Maurizio (a cura di)

2020, *La compilation soundtrack nel cinema sonoro italiano*, «Schermi», a. IV, n. 7, gennaio-giugno.

Coveri, Lorenzo

1992, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in Accademia della Crusca (a cura di), *Gli italiani scritti*, Atti del Convegno (Firenze, 1987), Accademia della Crusca 1992.

Cucco, Marco; Parravicini, Bianca

2016, *Normalità da record. Finanziamento, promozione e distribuzione dei film con Checco Zalone*, «L'avventura», a. II, n. 2, luglio-dicembre.

**De Gaetano, Roberto;
Maiello, Angela (a cura di)**
2020, *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Pellegrini, Cosenza.

Dusi, Nicola
2015, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano.

Dusi, Nicola; Spaziante, Lucio (a cura di)
2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

Dyer, Richard
2012, *In the Space of a Song: the Uses of Song in Film*, Routledge, London/ New York.
2013, *The Pervasiveness of Song in Italian Cinema*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

Franchinotti, Lorenzo; Scaglioni, Massimo; Sfondini, Anna
2007, *Zelig. Dal Cabaret al Circus*, in Fausto Colombo, Piermarco Aroldi (a cura di), *Successi culturali e pubblici generazionali*, RTI, Milano 2007.

Giusti, Marco
2016, *Che cozzalone*, in Pedro Armocida, Laura Buffoni (a cura di), *Romanzo popolare: narrazione, pubblico e storie del cinema italiano degli anni duemila*, Marsilio, Venezia 2016.

Jachia, Paolo
1998, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano.

La Via, Stefano
2011, *La canzone d'autore: dal concetto alla serie di studi*, in Federica Ivaldi, Claudio Cosi, Fabrizio De André. *Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011.

Locatelli, Massimo; Mosconi, Elena (a cura di)
2011, *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

Lombardi Vallauri, Stefano; Rizzuti, Marida (a cura di)
2019, *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano/Udine.

Mereu, Myriam
2019, *La narrazione del sé tra fandom e transmedialità in Geppi Cucciari*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre.

Minuz, Andrea
2014, *Quando c'eravamo noi. Nostalgia e crisi della sinistra nel cinema italiano da Berlinguer a Checco Zalone*, Rubettino, Catanzaro.
2016, *Commedia, gusto popolare, logica del profitto. La sinistra e il fenomeno Checco Zalone*, «Studi Culturali», a. XIII, n. 3, dicembre.

2019, *La nuova vita del Re Zalone*, «Il Foglio», 27 dicembre.

Montani, Pietro
2020, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.

Morreale, Emiliano
2019, *"Tolo Tolo", un film politico in cui si ride tra buonismo e cinismo*, «La Repubblica», 27 dicembre.

Pescatore, Guglielmo
2006, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma.

Peverini, Paolo
2004, *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.

Powrie, Phill

2017, *Music in Contemporary French Cinema. The Crystal-Song*, Palgrave Macmillan, London.

Powrie, Phill; Stilwell, Robynn (eds.)

2006, *Changing Tunes: the Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate, Aldershot/Burlington.

Romano, Milena

2015, *Lingua e dialetto nel cinema comico contemporaneo: tra Checco Zalone e Ficarra e Picone*, in Gianna Marcato (a cura di), *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso*, Cleup, Padova 2015.

2020, *Lessicalizzazioni complesse e nonsense nel cinema comico di Checco Zalone*, in Iride Valente (a cura di), *Lessicalizzazioni complesse*, Aracne/Onorati, Canterano 2020.

Rondolino, Gianni

1991, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Utet, Torino.

Scaglioni, Massimo

2014, *La TV non basta più. Caratteri e icone di un immaginario condiviso*, «Link. Idee per la televisione», a. XIII, n. 16.

Scrausi, Accademia degli (a cura di)

1996, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni Ottanta e Novanta*, Rizzoli, Milano.

Sibilla, Gianni

2003, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano; 2a ed., 2018.

Spaziante, Lucio

2006, *Replicabilità sonora*, in Nicola Dusi, Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.

2007, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.

2016, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano.

Talanca, Paolo

2017, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano.

Tomatis, Jacopo

2019, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.

Valentini, Paola

2011, «*Tutto il mondo fra le mani, e una voglia di cantar*»: Domenico Modugno icona di passato e futuro dell'Italia melodica, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.