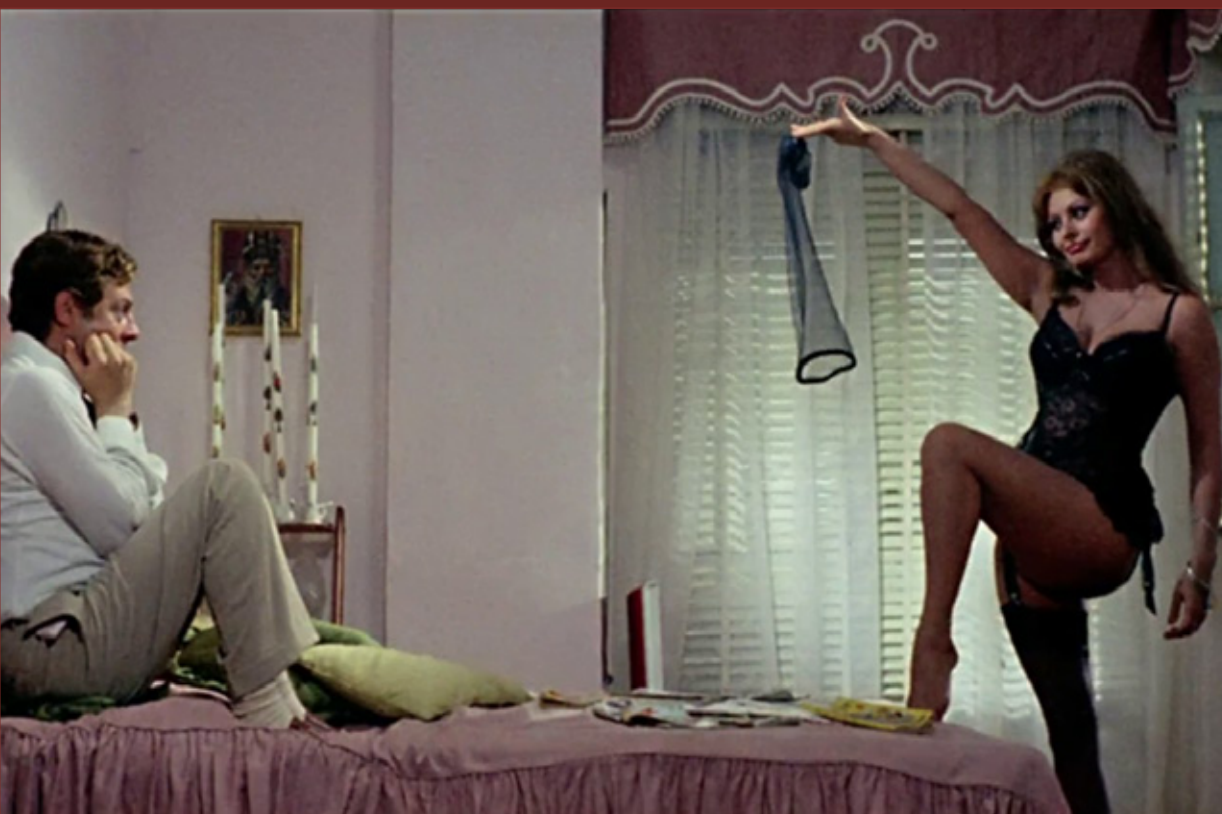


# STELLE DI MEZZO SECOLO: DIVISMO E RAPPRESENTAZIONE DELLA SESSUALITÀ NEL CINEMA ITALIANO (1948-1978)

A CURA DI  
LAURA BUSETTA E FEDERICO VITELLA



SCHERMI  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV  
NUMERO 8  
luglio  
dicembre 2020



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



## GLI SCANDALI DI UNA «NINFETTA CON LA FRANGIA LUNGA». CATHERINE SPAAK NEI PRIMI ANNI SESSANTA

*Federica Piana (Università degli Studi di Sassari)*

---

*Between 1960 and 1964 the name Catherine Spaak became synonymous of scandal. Her transgressive roles on the screen, the eroticism of her teenage body and her personal life were considered outrageous for the time. This essay aims to investigate Spaak's stardom in the early Sixties, in particular some scandals during the first part of her career. Specifically, this article aims to reconstruct her personal events through the study of some texts, including thirty magazine articles collected in the database of the research project "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)".*

---

### KEYWORDS

Catherine Spaak; stardom; star scandals; Italian cinema; sexuality

### DOI

10.13130/2532-2486/13381

---

Nel presente contributo si intende riflettere sulla figura di Catherine Spaak nei primi anni Sessanta. In particolare, tenendo in considerazione gli studi sul divismo di Richard Dyer e, nello specifico, il concetto di immagine divistica come *polisemia strutturata*, connotata cioè da una *totalità complessa* di testi e che si sviluppa attraverso una *dimensione cronologica*<sup>1</sup>, si cercherà di analizzare l'immagine divistica di Catherine Spaak nella fase iniziale della sua carriera.

Le vicende private dell'attrice, all'epoca considerate scandalose, verranno ricostruite attraverso lo spoglio e l'analisi di circa trenta articoli di rotocalchi (tra cui spiccano, per numero, le testate «Oggi» e «ABC»). Altra fonte fondamentale ai fini della riflessione sarà l'autobiografia di Spaak, intitolata *Da me*, edita nel 1993 da Bompiani. Prendendo infatti le mosse dagli studi di Rizzarelli sulle attrici che scrivono<sup>2</sup>, si intende valorizzare un aspetto che solo recentemente si è iniziato a indagare nel campo degli studi sul divismo, ovvero la produzione letteraria delle attrici italiane. In questo caso, la scrittura autobiografica di Catherine Spaak si rivela preziosa per gettare ulteriore luce non solo sulla sua vita privata ma anche

<sup>1</sup> Dyer, 1979: 89.

<sup>2</sup> Rizzarelli, 2017.

su alcuni elementi caratteristici della sua immagine divistica. Mi riferisco, nello specifico, alla sua corporeità diversa dai canoni, fuori misura, straniante, spesso incompresa, e al forte ribellismo nei confronti dei genitori, che caratterizza la sua generazione e i personaggi interpretati sullo schermo.

### I. IL CORPO DEL CAMBIAMENTO

Nel cinema italiano dei primi anni Sessanta si assiste a un ricambio radicale del sistema di attori, la cui conseguenza diretta è la possibilità di proporre al pubblico nuovi modelli nei quali riconoscersi<sup>3</sup>. Per quanto riguarda il divismo femminile, alle cosiddette maggiorate, che si erano affermate nel dopoguerra, si sostituiscono giovani attrici che, nelle fattezze, appaiono molto diverse da quelle della generazione precedente. Catherine Spaak (insieme a Stefania Sandrelli e, in parte, Claudia Cardinale) incarna questo nuovo modello di corpo femminile che si affaccia sugli schermi: più sottile, mobile, continuamente esposto. Si tratta, come afferma Mariapaola Pierini, di un corpo «magro, inusuale, efebico», adatto a rappresentare i segni del cambiamento in corso<sup>4</sup>. Su questa generazione di dive ricade il compito di interpretare personaggi di giovani donne che esplorano inediti spazi di libertà e indipendenza e quindi i loro corpi si fanno più inquieti, mostrandosi «scomposti, disarticolati, dinamici, inconsueti nelle movenze», conservano «una spensieratezza infantile e al tempo stesso esprimono una sorta di disincantata maturità»<sup>5</sup>.

Non a caso, l'inizio della carriera di Catherine Spaak si inserisce in un periodo in cui alcuni registi italiani (forse sotto l'influenza della traduzione di *Lolita* di Vladimir Nabokov, nel 1959<sup>6</sup>) provano un forte interesse nel raccontare il mondo adolescenziale femminile e in particolare le inquietudini e il risveglio, anche dal punto di vista sessuale, di ragazze molto giovani. Spaak appare perfetta per impersonare adolescenti inquiete e smaliziate, così viene scelta da Alberto Lattuada per *I dolci inganni* (1960), che ruota attorno alla scoperta del desiderio della giovane protagonista e alla sua decisione di perdere la verginità. Il piano sequenza dell'incipit mostra la sedicenne Francesca nell'intimità della sua stanza: la macchina da presa prima la spia mentre il suo sonno viene turbato da un sogno che, come verrà rivelato nel corso del film, riguarda l'uomo maturo da cui è attratta e infine indugia su di lei che, svegliatasi di soprassalto, tocca e accarezza il proprio corpo. Si tratta di una sorta di scena «spartiacque» nel cinema italiano, che separa un periodo in cui il desiderio femminile veniva nascosto o stigmatizzato da uno in cui si inizia a raccontarlo<sup>7</sup>.

Spaak diventa quindi l'incarnazione di questa nuova femminilità che destabilizza le aspettative di genere<sup>8</sup>: Francesca non solo riuscirà, seguendo un piano ben congegnato, a ottenere nel corso di una sola giornata ciò che aveva sognato, ma soprattutto rifiuterà la proposta di matrimonio dell'amante, un palese tentativo di porre rimedio a quanto accaduto.

<sup>3</sup> Spinazzola, 1985: 341.

<sup>4</sup> Pierini, 2015: 102.

<sup>5</sup> Pierini, 2015: 103.

<sup>6</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita*; trad. it. di Bruno Oddera, Mondadori, Milano 1959.

<sup>7</sup> Pierini, 2015: 102.

<sup>8</sup> Fanara, 2015: 72.

La pellicola, colpita duramente dalla censura<sup>9</sup>, sembra segnare il destino dell'attrice per i film successivi, ovvero quelli che vanno dal 1962 al 1964, nei quali interpreta di volta in volta il ruolo di ragazza disinibita e ansiosa di bruciare le tappe. Nello specifico, mi riferisco a *La voglia matta* (1962) di Luciano Salce, *Diciottenni al sole* (1962) di Camillo Mastrocinque, *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi, *La parmigiana* (1963) di Antonio Pietrangeli, *La noia* (1963) di Damiano Damiani, *La calda vita* (1964) di Florestano Vancini.

Sia nelle commedie all'italiana sia in film come *La noia* e *La calda vita*, i personaggi di Spaak esercitano un forte potere sugli uomini<sup>10</sup>, con dinamiche simili a quelle che Marga Cottino-Jones rintraccia nelle commedie italiane degli anni Cinquanta, dove una nutrita schiera di personaggi femminili ribalta lo stereotipo tradizionale di una femminilità passiva e sottomessa<sup>11</sup>. In questi film l'azione è in mano alle protagoniste femminili che ricorrono al loro fascino per sfuggire al controllo dei propri partner. Grazie alla loro bellezza e al loro sex appeal, infatti, provocano negli uomini un'attrazione sessuale incontrollabile (una "voglia matta", si potrebbe giustamente affermare) che li indebolisce e rendendoli ridicoli e facilmente manovrabili<sup>12</sup>.

Basti ricordare i battibecchi tra Nicole e Nicola in *Diciottenni al sole*; il modo in cui Dora tiene sotto scacco Michele Pantanò in *La parmigiana*; la manipolazione lucidissima attuata da Cecilia nei confronti di Dino in *La noia* e infine l'ambiguo rapporto tra Sergia, Max e Freddy in *La calda vita*. Ovviamente in *La voglia matta* queste dinamiche diventano centrali, tanto da reggere l'intera narrazione. La giovane Francesca, col suo comportamento provocante e disinvolto, attua una vera e propria opera di seduzione (seppure giocosa e per certi versi infantile) ai danni dell'integerrimo ingegnere Berlinghieri, interpretato da Ugo Tognazzi, riuscendo a insinuarsi nelle sue fantasie e portandolo alla rovina. Tutto il film non è altro che la storia della degradazione di un uomo maturo per mano di una ragazzina che agisce senza alcun apparente motivo, se non quello del mero gusto della conquista. La scena che chiude il film testimonia il decadimento totale del personaggio maschile: Berlinghieri, al volante della sua auto ormai distrutta, spera invano di ritrovare Francesca ma viene deriso da alcuni giovani passanti e, infine, mentre ascolta quasi in lacrime «e verrà l'ora dell'addio, il tuo bene non sarà più il mio»<sup>13</sup>, viene superato da una decina di automobili<sup>14</sup>. In questo caso, per riprendere Claudio Bioni, il maschio quarantenne protagonista della commedia del boom «guarda alle generazioni dei ventenni e vede un territorio sconosciuto fatto di gesti o reazioni che

<sup>9</sup> Sequestro alla prima proiezione, 305 m. di girato tagliati e divieto per i minori di sedici anni. Il film torna integrale solo nel 1963, una volta prosciolto Lattuada dalle accuse di oscenità. Cfr. il sito del progetto *Italia Taglia*: [www.italiataglia.it/casicelebri/i\\_dolci\\_inganni](http://www.italiataglia.it/casicelebri/i_dolci_inganni) (ultima consultazione 20 dicembre 2020).

<sup>10</sup> Su questo tipo di personaggi femminili si veda anche il concetto di *unruly women* di Kathleen Rowe, ripreso da Jacqueline Reich e applicato ad alcune commedie italiane degli anni Cinquanta con protagonisti Sophia Loren e Marcello Mastroianni. Rowe, 1995; Reich, 2004: 113.

<sup>11</sup> Cottino-Jones, 2010: 104.

<sup>12</sup> Cottino-Jones, 2010: 104.

<sup>13</sup> Si tratta di versi del brano *Un filo* di Armando Romeo.

<sup>14</sup> Sul tema del sorpasso nella commedia all'italiana rimando a Grande, 2003 e Maina, 2017.

fatica a comprendere. Eppure in quel territorio percepisce a tratti potenzialità inesplorate di conquista»<sup>15</sup>.

Se è vero quello che afferma Natalie Fullwood nel suo studio sulla commedia all'italiana, ossia che in questi film i corpi delle donne sono oggettivati, poiché posti al centro di politiche dello sguardo prettamente maschili<sup>16</sup>, è anche vero che, come si è visto, si tratta di corpi (e di personaggi) che sfuggono alle tradizionali aspettative di genere. Nelle pellicole sopracitate, ricordando le riflessioni di Linda Williams, le posizioni di potere non sono così *gender-fixed* come si potrebbe presupporre ma si verificano, anzi, un'ambigua miscela tra attivo e passivo e una continua oscillazione tra i due poli<sup>17</sup>. Nei personaggi interpretati da Spaak si possono scorgere i tratti di quelle donne che Lucia Cardone definisce «mutanti e inquiete, irriducibili alla norma patriarcale, centrate come sono su se stesse, sul loro desiderio, sulla lieve materialità dei loro corpi»<sup>18</sup>.

Secondo Vittorio Spinazzola qui Catherine Spaak «riprende il personaggio di ragazza spregiudicata, libera, sessualmente disponibile, portato a fama mondiale da Brigitte Bardot» e impone al pubblico italiano, come si è visto, «un modello di femminilità sensibilmente più spregiudicato di quelli canonici»<sup>19</sup>. Probabilmente il comportamento “amorale” del suo personaggio-tipo viene tollerato grazie all'origine belga dell'attrice: è una “straniera” e ciò rende il suo atteggiamento meno scioccante e più accettabile<sup>20</sup>.

Il modello di femminilità riproposto da Spaak nel cinema italiano potrebbe essere inquadrato attraverso le parole scelte da Simone de Beauvoir per descrivere l'immagine divistica di Brigitte Bardot e la cosiddetta “Lolita syndrome”. La filosofa scorge in BB i caratteri di «una nuova Eva sintesi dei tipi “frutto acerbo” e “donna fatale”»<sup>21</sup> e di una versione moderna dell'eterno femminile, da cui scaturisce un tipo inedito di erotismo che attira alcuni e confonde altri<sup>22</sup>.

In effetti, non tutti approvano questa trasformazione dei canoni di bellezza: alcuni ritengono che le mode straniere non possano attecchire con successo in Italia. La modernità spiazzante del corpo di Spaak emerge con chiarezza da un intervento del pittore Gregorio Sciltian pubblicato nel 1966 su «Oggi», nell'ambito di un'inchiesta a puntate sul tema della bellezza femminile significativamente introdotta dall'occhiello «esaminiamo e giudichiamo le donne più belle». In un riquadro a margine di un articolo della stessa Catherine Spaak intitolato *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*<sup>23</sup>, Sciltian (all'epoca sessantenne) soppesa in modo particolarmente feroce le fattezze dell'attrice, arrivando a definirla «grottesca in minigonna» e ad affermare che, più che nelle commedie, dovrebbe essere impiegata negli horror, nella parte della «povera ragazza assassinata in una camera di un triste albergo»<sup>24</sup>. Il pittore si accanisce su una fisicità per lui incomprensibile:

<sup>15</sup> Bioni, 2020: 180.

<sup>16</sup> Fullwood, 2015: 66-80.

<sup>17</sup> Williams, 1991: 8.

<sup>18</sup> Cardone, 2014: 24.

<sup>19</sup> Spinazzola, 1985: 344.

<sup>20</sup> Gundle, 2007: 288.

<sup>21</sup> De Beauvoir, 1959: 13.

<sup>22</sup> De Beauvoir, 1959: 11.

<sup>23</sup> Spaak, 1966.

<sup>24</sup> Sciltian, 1966: 80.

Il corpo è piatto. Niente seno. [...] Ha delle sporgenze, ma purtroppo sono fuori posto. Le ginocchia, i gomiti e le caviglie sono i punti più spigolosi del suo corpo, proprio i punti che debbono essere levigati più degli altri. Il suo corpo è inoltre caratterizzato da un'anomalia molto strana: le sue gambe e le anche hanno la stessa grossezza, un particolare che conferisce alla Spaak una linea grottesca e allucinante. Niente, dunque, minigonne! La sua schiena, poi, si conclude in basso miseramente: manca di quegli attributi importanti in una donna, che trionfano in Sofia Loren.<sup>25</sup>

A proposito della magrezza e del corpo di Catherine Spaak, è necessario citare la sua autobiografia, pubblicata nel 1993<sup>26</sup>, nella quale l'attrice racconta dell'esaurimento nervoso che la colpisce quando ha ventitré anni: in quel periodo smette completamente di assumere cibo e la sua guarigione inizia quando, ancor prima di cominciare un percorso di psicoterapia, riprende a nutrirsi attraverso degli omogeneizzati.

È utile soffermarsi su un brano particolarmente affascinante nel quale, in circa tre pagine, Spaak descrive quella che potrebbe essere definita "la grazia delle ossa":

Mi emoziona la bellezza pura, espressione racchiusa nella grazia delle ossa, le strutture angolose, le forme longilinee; ho una autentica repulsione per il grasso. [...] Un'ossatura bella, anche se non si è belli nel cuore o nei pensieri, ci salva dall'essere del tutto sgradevoli; se si ha il dono della grazia, si è perdonati in parte con un gesto bellissimo. Sono in estasi davanti a lunghe dita, zigomi scolpiti, caviglie e polsi minuscoli, un collo nervoso; una clavicola sporgente mi fa battere il cuore. [...] C'è un sortilegio nel mistero delle mani; la flessibilità dei polsi, lo sguizzo di una caviglia, l'insospettabile rumore delle ossa quando scricchiolano. Ho bisogno di appropriarmi della grazia facendo conoscenza con il rumore delle ossa. [...] C'è tutta una geografia, una melodia dell'osso. Sono itinerari, fitti di simboli, feticismi; hanno per me un'importanza immensa; rappresentano i misteri dell'esistenza. Posso innamorarmi di un mignolo, di un bel piede, di un femore, di una tibia ben tornita. La bellezza è tutta nel segreto dell'osso. [...] Le cose più antiestetiche per me sono quelle dovute alla rotondità: un doppio mento, una guancia simile a un seno africano disperatamente sfruttato, mi intristiscono.<sup>27</sup>

Queste pagine sembrano risuonare con quanto si è detto finora riguardo il nuovo modello femminile che Spaak rappresenta nella sua giovinezza, grazie a un corpo che, come visto, diventa reagente di ribellioni interiori ed esteriori<sup>28</sup>, incarnazione di personaggi femminili inconsueti e moderni.

Scrivendo la sua ode alle ossa, l'attrice ribadisce la portata di quelle ribellioni e, allo stesso tempo, difende da chi l'ha ritenuto grottesco il tipo di fisicità che aveva da ragazza, elevandolo a simbolo di bellezza e grazia.

<sup>25</sup> Sciltian, 1966: 80.

<sup>26</sup> Spaak ha pubblicato anche la raccolta di biografie *26 donne* (1984) e i romanzi *Un cuore perso* (1995), *Oltre il cielo* (1997), *Lui* (2007) e *L'amore blu* (2011).

<sup>27</sup> Spaak, 1993: 39-40.

<sup>28</sup> Rigola, 2015: 64.

## II. LA PARTE DI MINORENNE

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta e durante gli anni del boom economico la sfera giovanile inizia a costituirsi come mondo a sé: si assiste a uno sforzo autonomo da parte dei giovani per afferrare il senso delle proprie esigenze e dei propri diritti<sup>29</sup>. Contestualmente, all'interno delle famiglie i vecchi modelli autoritari tra padri e figli cominciano a sgretolarsi<sup>30</sup>. In generale, gli anni Sessanta, come afferma Stanley Cohen, si confermano come l'inizio di una nuova era per quanto riguarda il rapporto tra adulti e ragazzi<sup>31</sup>.

Dal punto di vista della "questione giovanile" l'immagine divistica di Catherine Spaak diventa particolarmente significativa. L'attrice si pone infatti come «figura femminile chiave del decennio»<sup>32</sup> per almeno due ragioni: la prima riguarda il suo farsi portavoce, attraverso i media, di un'intera generazione; la seconda investe invece la sua vita privata, caratterizzata da un forte ribellismo.

La sua figura si fa sempre più connotata: «Nella prima metà degli anni '60 incrocia le traiettorie di diversi media, divenendo l'asse intorno a cui si sviluppano reciproche influenze»<sup>33</sup>. Nel 1963 esce il suo primo LP per la Ricordi intitolato *Catherine Spaak* che comprende il singolo *Quelli della mia età*, cover italiana di *Tous les garçons et les filles* di Françoise Hardy. L'album successivo, del 1964, è *Noi siamo i giovani* di cui fa parte la celebre canzone *L'esercito del surf*, scritta per lei da Mogol<sup>34</sup>. Si tratta di quella che le nascenti riviste giovanili etichettano come "musica beat" riferendosi in generale a tutta la musica giovanile del periodo<sup>35</sup>. Una definizione che rientra nello stesso campo semantico, e che compare spesso nelle pubblicazioni per i giovani, è "musica nostra": ovvero una musica riservata agli adolescenti, in cui quel "nostra" sancisce una netta divisione da una musica "loro", degli adulti<sup>36</sup>.

I dischi di Catherine Spaak rappresentano alla perfezione questo tipo di produzione di consumo nella quale, come afferma Umberto Eco,

una generazione si riconosce in una certa produzione musicale; non la usa soltanto, la *assume* come bandiera. [...] Nell'assunzione dei cantanti adolescenti da parte di nuovi adolescenti, si rivela [...] la scelta istintiva delle uniche espressioni di "cultura" che paiono interpretare veramente la problematica di una generazione.<sup>37</sup>

Ciò rientra in quel fenomeno che Simonetta Piccone Stella, rifacendosi a James Coleman, definisce *inward lookingness*, ovvero «l'autoriconoscimento silenzioso di una generazione [...] il guardarsi reciproco, l'imitazione, il prendersi a modello l'uno dell'altro»<sup>38</sup>.

<sup>29</sup> Piccone Stella, 1993: 9.

<sup>30</sup> Ginsborg, 1989: 330-332.

<sup>31</sup> Cohen, 1972: 218.

<sup>32</sup> Fanara, 2015: 81.

<sup>33</sup> Rigola, 2015: 64.

<sup>34</sup> Fanara, 2015: 76.

<sup>35</sup> Tomatis, 2019: 308.

<sup>36</sup> Tomatis, 2019: 293.

<sup>37</sup> Eco, 1964: 308-310.

<sup>38</sup> Piccone Stella, 1993: 12.



Fig. 1 – Catherine Spaak e Fabrizio Capucci (immagine reperita su [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)).



Negli stessi anni è possibile rintracciare un “legame di generazione” tra Spaak e i suoi coetanei anche per quanto riguarda lo stile di vita. In quel periodo, infatti, l’attrice si ritrova al centro dell’attenzione della stampa non solo per lo scalpore suscitato dai film già citati, ma anche per alcune vicende legate alla sua vita privata<sup>39</sup>.

Nel 1961 ha inizio la relazione con il collega Fabrizio Capucci (fig. 1), conosciuto nel settembre dello stesso anno sul set di *La voglia matta*. I due catalizzano fin da subito l’interesse dei rotocalchi a causa della loro giovane età (16 anni lei, 21 lui) e della notorietà delle loro famiglie: Catherine è figlia di uno degli sceneggiatori più importanti del cinema francese del periodo, Charles Spaak; mentre Fabrizio è il fratello minore del sarto di fama internazionale Roberto Capucci. Nell’ottobre del 1962 Catherine Spaak, sotto la guida del gesuita padre Virginio Rotondi, si converte al cattolicesimo provocando l’indignazione della sua famiglia, tradizionalmente atea<sup>40</sup>. Nello stesso periodo emergono anche le prime voci su un possibile matrimonio tra i due giovani, al quale gli Spaak si oppongono in modo risoluto. Le «nozze proibite»<sup>41</sup> acquistano sempre più spazio sulle pagine dei giornali e i due attori vengono paragonati a una versione moderna di Romeo e Giulietta. Scrive ad esempio Carlo Moretti: «La questione del matrimonio proibito fra questi due ragazzi è ormai diventata un problema che vede l’una contro l’altra armata due grandi famiglie divise non solo dalle Alpi ma anche da una barriera di pregiudizi e sospetti»<sup>42</sup>.

Charles Spaak darebbe il permesso alla figlia di sposarsi a una sola condizione: «Se il matrimonio venisse celebrato in Francia, poiché in tal caso resterebbe

<sup>39</sup> Tolomelli, 2003: 211.

<sup>40</sup> Marinucci, 1962.

<sup>41</sup> Moretti, 1963.

<sup>42</sup> Moretti, 1963.

socchiusa la porta di un possibile divorzio»<sup>43</sup>. Alla notizia che la giovane aspetta un figlio, però, l'opposizione degli Spaak diventa inutile: in caso di gravidanza la Chiesa può sostituire il padre nell'utilizzo dell'autorità paterna e Catherine Spaak, che ormai ha ricevuto i sacramenti, non ha più davanti a sé nessun ostacolo. I due attori firmano quindi in Francia un accordo prematrimoniale che stabilisce la separazione dei beni<sup>44</sup> e vengono celebrate due cerimonie di nozze: la prima, il 30 gennaio 1963, in municipio a Parigi<sup>45</sup> e la seconda il 23 febbraio in chiesa, in Italia. Testimoni della sposa sono Antonio Pietrangeli e Luciano Salce, mentre uno dei testimoni dello sposo è Vittorio Gassman. Nessun membro della famiglia di lei si presenta alle nozze<sup>46</sup>. Il 16 aprile nasce la figlia Sabrina<sup>47</sup>.

Le ribellioni di Spaak nei confronti dei genitori confermano la sua immagine di ragazza precoce e poco incline a seguire i consigli degli adulti. In questo senso, l'intervista condotta da Oriana Fallaci nel 1963 e pubblicata nello stesso anno con il titolo *La parte di minorenne* risulta molto significativa: da essa emergono infatti alcuni elementi che rendono la figura di Catherine Spaak particolarmente rappresentativa delle inquietudini e delle ambizioni dei giovani della sua generazione.

Il dialogo assume le sembianze di uno scontro generazionale tra un'adulta che ha vissuto l'esperienza della guerra e della Resistenza e una giovane nata con l'avvento della democrazia. Fallaci si pone subito in una posizione di assoluta alterità rispetto a Spaak: come riconosce lei stessa, è quasi sempre prevenuta quando deve dialogare con ragazzi molto giovani poiché si sente molto distante da loro e non riesce a perdonare la totale indifferenza che sembrano manifestare per la storia recente<sup>48</sup>. La frattura esperienziale tra le due generazioni non è facilmente sanabile, se si considera, con Piccone Stella, che «i giovani del 1960 erano nati sì durante la guerra, ma è ai loro genitori che appartiene l'esperienza e la memoria di quell'evento [...] a vent'anni vedono intorno a sé uno scenario sociale che sta uscendo dal regime della scarsità»<sup>49</sup>.

Tutto ciò condiziona la percezione che Fallaci ha di Spaak e porta la giornalista a rivolgersi alla giovane attrice con il tono tipico della pubblicistica del periodo nei confronti di ragazzi e ragazze, ovvero rivelando «sentimenti misti di disapprovazione, di condiscendenza, di sarcasmo»<sup>50</sup> e mantenendo «un incontrastato senso di superiorità»<sup>51</sup>.

Eppure nelle risposte di Spaak si riesce a cogliere il dolore di essere cresciuta in un ambiente anaffettivo, e insieme la non comune capacità di riconoscere alcune dinamiche tra genitori e figli. La descrizione lucida di alcuni comportamenti di sua madre ne è un esempio:

I genitori non fanno che ripetere quanto sono cattivi i giovani d'oggi, però oggi non si vedono che genitori che cercano di assomigliare ai figli. [...] Prendiamo mia madre [...] quando incominciò a lavorare nel cinema mi stava vicino e si

<sup>43</sup> Moretti, 1963.

<sup>44</sup> Spaak, 1963: 23.

<sup>45</sup> [s.n.], 1963b.

<sup>46</sup> [s.n.], 1963c: 66-67.

<sup>47</sup> Slickey, 1963a.

<sup>48</sup> Fallaci, 1963: 149.

<sup>49</sup> Piccone Stella, 1998: 159.

<sup>50</sup> Piccone Stella, 1998: 163.

<sup>51</sup> Piccone Stella, 1998: 163.

vestiva come mi vestivo io, si pettinava come mi pettinavo io, e voleva che le insegnassi a ballare il chachacha, che le portassi sempre i quarantacinque giri con le musiche sceme. [...] Io le chiedevo le cose, le raccontavo le cose [...] e lei mi ascoltava, sì, ma era come se non mi ascoltasse: io capivo che in lei c'era solo il bisogno di rivivere attraverso questa imitazione la sua giovinezza.<sup>52</sup>

Con il matrimonio, Spaak non si ribella semplicemente al volere dei suoi genitori ma riesce a ottenere la piena indipendenza economica. Fino al giorno delle sue nozze, infatti, lavora senza poter accedere ai suoi guadagni poiché, essendo minorenni, è il padre a gestirli. L'attrice in seguito racconterà di come il padre la vendesse a registi e produttori<sup>53</sup> e, stando alle parole di Capucci, nonostante i compensi notevoli provenienti dai film, Spaak riceveva dal padre solo una diaria di cinquemila lire al giorno<sup>54</sup>. Se si presta fede a queste dichiarazioni, risulta comprensibile come, per l'attrice, riuscire a incassare il denaro guadagnato fosse fondamentale.

Nelle dichiarazioni apparse sulla stampa in quel periodo, Catherine Spaak cerca di allontanarsi dal personaggio che interpreta sullo schermo, che definisce «la parte della ninfetta con la frangia lunga»<sup>55</sup> e afferma: «La ninfetta è un personaggio che esiste [...] ma non sono io»<sup>56</sup>. Ha «aspirazioni semplici»<sup>57</sup> e viene descritta come una «piccola borghese che sogna una casa e tanti bambini»<sup>58</sup> che «nella famiglia Capucci si è scavata una sua tana e vive contenta e soddisfatta»<sup>59</sup>. In effetti, nelle azioni e nelle considerazioni dell'attrice si può notare il tentativo di “sistemarsi”, nonché una certa nostalgia di conformismo<sup>60</sup>, come testimonia la seguente dichiarazione a proposito dei suoi genitori, dei quali lamenta la mancanza di sostegno e lo scarso interesse nei suoi confronti:

I miei genitori non mi hanno mai imposto dei principi [...] non mi hanno insegnato a credere a qualcosa di particolare. [...] Qui in Italia invece i genitori costituiscono una guida molto più forte, insegnano molte cose, seguono molto, e influenzano molto lo sviluppo morale dei figli. Debbo dire che preferisco il sistema italiano.<sup>61</sup>

Quanto descritto finora si iscrive in una dinamica più vasta, se si considera che i giovani degli anni Sessanta si trovano a crescere in quella che Marica Tolomelli definisce «schizofrenia valoriale»<sup>62</sup>. L'apertura di nuovi orizzonti di vita e di possibilità inedite rispetto al passato li obbliga a compiere delle scelte, a definire i propri progetti di vita, senza dare più nulla per scontato. Ciò richiede la presenza di riferimenti forti, in grado di esercitare una solida funzione orientativa,

<sup>52</sup> Piccone Stella, 1998: 158.

<sup>53</sup> Spaak, 1993: 19.

<sup>54</sup> Pensotti, 1964b: 55.

<sup>55</sup> Fallaci, 1963: 166.

<sup>56</sup> Fallaci, 1963: 166.

<sup>57</sup> Marinucci, 1962.

<sup>58</sup> Moretti, 1963.

<sup>59</sup> Moretti, 1963.

<sup>60</sup> Serra, 1963: 14-15.

<sup>61</sup> Rufo, 1962.

<sup>62</sup> Tolomelli, 2003: 207.

ma la famiglia e le istituzioni si rivelano incapaci di offrire risposte coerenti e l'universo valoriale entro cui avviene la loro crescita e formazione si presenta tutt'altro che omogeneo e organico<sup>63</sup>. Come sostiene Piccone Stella:

La perdita di punti di riferimento sicuri, la difficoltà a mettere a fuoco un mondo dove le figure di riferimento sono contraddittorie, rendono difficile l'individuazione di autonomi, nitidi percorsi di vita. Il mondo degli adulti nel periodo del boom economico è popolato di personaggi esibizionistici, profittatori, corrotti [...] arrampicatori sociali, inventori imprevedibili di codici di comportamento arroganti e amorali.<sup>64</sup>

Alla luce di ciò, si possono inquadrare le ribellioni di Catherine Spaak nell'ambito delle questioni generazionali sopracitate: la scelta di crearsi una famiglia può essere letta come un modo per imporsi una meta<sup>65</sup> e la sua conversione al cristianesimo come un tentativo autonomo di costruirsi un proprio sistema di valori. Allo stesso modo, la decisione di trasferirsi in Italia per lavorare, in fuga dalla famiglia, e la ricerca dell'indipendenza economica attraverso un'attività lavorativa sono dinamiche tipiche di quella generazione<sup>66</sup>. La natura delle sue azioni sembra quindi rimandare a quella negoziazione di nuovi spazi di libertà e indipendenza di cui si è parlato.

### III. UNA STORIA D'AMORE MODERNA

Stando a ciò che Catherine Spaak afferma, per lei il denaro è l'unico modo per ottenere una piena libertà<sup>67</sup>: in parte per questa ragione, in parte per la sua indole ambiziosa, la carriera le appare prioritaria. La sorella Agnès la descrive in questo modo:

Alle soglie dell'adolescenza era certamente diversa per temperamento e per spirito. [...] Ho avuto l'impressione che abbia fin da allora visto molto chiaro nel suo futuro e abbia impostato la sua vita e la sua carriera con una lucidità e un rigore incredibili per una quattordicenne.<sup>68</sup>

Sembra che proprio a causa della sua carriera, nell'estate del 1963, avvengano i primi screzi con Fabrizio Capucci, ovvero quando Spaak decide di non rinunciare alla parte in *La noia* nonostante la disapprovazione del marito. Oltre alle voci sul flirt tra l'attrice e il coprotagonista Horst Buchholz<sup>69</sup>, la pellicola provoca litigi fra i coniugi a causa delle numerose scene di nudo presenti nel film: «Esigenze di sceneggiatura vogliono che Catherine interpreti con molto realismo le scene amorose del film, e molte sono le sequenze in cui apparirà svestitissima»<sup>70</sup>.

<sup>63</sup> Tolomelli, 2003: 202.

<sup>64</sup> Piccone Stella, 1993: 21-22.

<sup>65</sup> Spaak in Fallaci, 1963: 162.

<sup>66</sup> Tolomelli, 2003: 199.

<sup>67</sup> «Il denaro è libertà. Più denaro uno ha e più uno è libero di scegliere, di andare avanti, di realizzare se stesso». Spaak in Fallaci, 1963: 170.

<sup>68</sup> Spaak, 1963: 21-22.

<sup>69</sup> Pensotti, 1963.

<sup>70</sup> Slickey, 1963b.

Fig. 2 – Catherine Spaak e Horst Buchholz nella “scandalosa” scena delle banconote nel film “La noia” (1963) di Damiano Damiani.



In un altro articolo si legge:

La Spaak, in una scena, copre la sua nudità con banconote da diecimila lire [fig. 2]. [...] Il regista è stato soddisfatto della disinvoltura della Spaak nel recitare in questa particolare scena. Meno entusiasta è stato il marito dell'attrice, che ha accusato la consorte di avere superato i limiti della decenza.<sup>71</sup>

Capucci si dimostra piuttosto intollerante verso l'ambizione lavorativa della consorte. Oltre a temere di essere considerato un mantenuto<sup>72</sup>, critica le scelte professionali della moglie, soprattutto in relazione alla pellicola di Damiani. Ad esempio, dichiara:

Catherine si è comportata come una scolara. Ha accettato tutto, mentre avrebbe dovuto reagire, imporsi di più. Non è una divetta, è un'attrice. [...] Non parlo per gelosia né voglio muovere critiche alla regia di Damiani [...] ma non posso separare il fatto che Catherine è un'attrice dalla realtà che è anche mia moglie. Perché non confessi sinceramente che La noia è stata per te un'esperienza dura, violenta? [...] Che non è stato facile, per una ragazza come te, per i tuoi diciott'anni, spogliarsi completamente davanti alla troupe?<sup>73</sup>

Nel suo celebre studio sul divismo, Francesco Alberoni definisce la categoria dei divi una «élite senza potere», ovvero una élite che non detiene poteri istituzionali ma che viene giudicata secondo un sistema etico diverso da quello applicato verso la gente comune e caratterizzato da una maggiore permissività<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Slickey, 1963c.

<sup>72</sup> Viene definito ironicamente «signor Spaak» in Slickey, 1964 e Rufo, 1964.

<sup>73</sup> Pensotti, 1963: 54.

<sup>74</sup> Alberoni, 1973: 6-22.

Il discorso però si complica se si guarda alle dive italiane, nei confronti delle quali, spesso, la critica morale non viene affatto attenuata. Come afferma Dali-la Missero, lo stardom femminile ha rappresentato un «luogo di negoziazione simbolica dei profondi mutamenti in atto nella percezione della moralità e dei ruoli di genere nella società italiana»<sup>75</sup>. Sempre per Missero, i temi del «pudore femminile» e della «responsabilità individuale delle attrici nello scegliere di interpretare ruoli immorali»<sup>76</sup> ricorrono spesso nei discorsi intorno alle dive all'interno del dibattito sull'oscenità del cinema italiano e gli stessi temi emergono con chiarezza dalle dichiarazioni attribuite a Capucci.

Nell'ottobre dello stesso anno aumenta la preoccupazione per l'immoralità dell'attrice e, soprattutto, il timore che possa influenzare le sue giovani ammiratrici con l'interpretazione, in *La calda vita*, di «un altro ruolo di ragazza libera e ribelle», «un altro personaggio che rispecchia il costume e gli atteggiamenti di molti giovani del giorno d'oggi»<sup>77</sup>.

È in questo periodo che la sua relazione si rovina irreparabilmente. Stando ai racconti successivi il matrimonio va in pezzi proprio sul set del film (in cui recitano entrambi i coniugi) a causa dell'innamoramento di Catherine Spaak nei confronti del cameraman Sante Achilli<sup>78</sup>.

La situazione precipita il 15 dicembre, quando l'attrice, in seguito a una lite, cerca di portare con sé la figlia oltre il confine italiano e, denunciata dal marito per abbandono del tetto coniugale e sottrazione di minore, viene bloccata dalla polizia e riportata a Roma. Entrambi richiedono la separazione legale<sup>79</sup>.

Le vicende della coppia riflettono i profondi cambiamenti in corso nell'ambito della percezione del vincolo matrimoniale, infatti «la coppia eterosessuale come istituzione socialmente stabile, finalizzata alla procreazione e all'educazione di figli, stava inesorabilmente perdendo il peso che aveva avuto fino a quel momento, sia a livello di vita quotidiana che nell'immaginario "amoroso" collettivo»<sup>80</sup>. La loro storia, definita nei giornali dell'epoca una «favola alla rovescia»<sup>81</sup>, viene presa come esempio dei nuovi modi di concepire l'istituzione familiare da parte dei giovani: «oggi, alle bambine intraprendenti come Catherine sono concesse libertà e possibilità che poco tempo addietro non erano immaginabili»<sup>82</sup>. Su «Noi donne» si legge che quello di Catherine Spaak è

un personaggio valido oltre lo schermo, quasi un simbolo, soprattutto per gli adolescenti. [...] Leggiamo spesso sui giornali tristi storie di coniugi che, al momento di separarsi, scendono sul sentiero di guerra per ottenere l'affidamento del figlio. [...] Abbiamo accusato il codice e le sue leggi che proprio in materia di matrimonio, di rapporti fra marito e moglie si va rivelando sempre più inadeguato ai tempi.<sup>83</sup>

<sup>75</sup> Missero, 2017: 119.

<sup>76</sup> Missero, 2017.

<sup>77</sup> [s.n.], 1963e.

<sup>78</sup> Pacifici, 1964.

<sup>79</sup> Perrone, 1964; Rufo, 1964; [s.n.], 1963f; 1964a; 1964b; Serra, 1963; Slickey, 1963d.

<sup>80</sup> Maina; Zecca, 2014: 5.

<sup>81</sup> [s. n.], 1964b.

<sup>82</sup> Marinucci, 1964.

<sup>83</sup> Serra, 1963: 15.

Si tratta di una «storia d'amore moderna» che, sulle pagine di «Oggi», viene considerata esemplare:

Sarà infatti citata ad esempio dai futuri storici del nostro costume, che diranno: “Nel 1963, in Italia, l'istituzione matrimoniale era decisamente in crisi: lo dimostra con evidenza il caso-limite di un giovane romano e di una giovane parigina che, battendo ogni record precedente, si sposarono, formarono una famiglia e la mandarono in pezzi in meno di un anno”.<sup>84</sup>

Le vicissitudini dei due giovani attori vengono quindi interpretate come un “segno dei tempi” e il loro comportamento viene collegato a un più generale malessere sociale<sup>85</sup>.

Nei primi mesi del 1964 la lotta dei due coniugi per l'affidamento viene seguita con enorme interesse dalla stampa. Senza dubbio Capucci, tra i due, è quello che rilascia più dichiarazioni ed è soprattutto «Oggi» che raccoglie i suoi sfoghi. Anche in questo caso le vicende della coppia vengono trattate come esemplari: «La sua amara confessione è un documento umano che va oltre gli interessi dell'attualità»<sup>86</sup>, le «traversie di Fabrizio e Catherine sono lo specchio di un'epoca confusa [...] dove tutto, tranne la sofferenza, è provvisorio»<sup>87</sup>.

Sulla stessa rivista, Anita Pensotti dedica all'attore un intero servizio<sup>88</sup> nel quale Capucci interpreta la parte del «sedotto e abbandonato»<sup>89</sup>, attribuendo a Spaak la fine del loro matrimonio e accusandola di non essere una buona madre. È insistente il paragone tra l'attrice e la madre di lui (a cui Capucci spera che venga dato l'affidamento di Sabrina) descritta come una donna che «nella sua discrezione, commuove. Una mamma che vive per i suoi figli e che li considera sempre suoi bambini»<sup>90</sup>. L'unica speranza di Fabrizio è «riavere la figlia, sapere che gli crescerà accanto e che sarà educata, magari all'antica, da un'anziana signora che non si tinge i capelli, non si vergogna di avere un cuore e va sempre vestita alla buona anche se c'è un celebre sarto in famiglia»<sup>91</sup>.

L'unica colpa che Capucci attribuisce a se stesso è quella di essere stato troppo indulgente con sua moglie: afferma infatti di essersi comportato, all'inizio della loro relazione, come un «marito all'italiana» solo a parole, evitando di esserlo davvero «in altre circostanze più delicate e infinitamente più importanti»<sup>92</sup>. E racconta di come lui stesso sperasse di poter addomesticare il carattere di quella che allora era la sua fidanzata:

<sup>84</sup> [s.n.], 1964b.

<sup>85</sup> Cohen, 1972: 62.

<sup>86</sup> Pacifici, 1964: 16.

<sup>87</sup> Pacifici, 1964: 16.

<sup>88</sup> Pensotti, 1964a.

<sup>89</sup> Rufo, 1964.

<sup>90</sup> Pensotti, 1964a: 25.

<sup>91</sup> Pensotti, 1964a: 25.

<sup>92</sup> Pensotti, 1964b: 54.

Alla persuasione che Catherine fosse una ragazzetta tenera ma molto viziosa da domare, sostituì a poco a poco il timore che i metodi forti potessero creare in lei dei complessi, paralizzando lo sviluppo della sua personalità. [...] Ero convinto che fosse una materia grezza che avrei potuto docilmente plasmare.<sup>93</sup>

Queste affermazioni, che rimandano a un modello patriarcale che si va sempre più sgretolando, si spiegano alla luce della «riarticolazione dell'identità maschile»<sup>94</sup> che si verifica negli anni Sessanta, quando «il maschio – precipitato dai cambiamenti in atto in una destabilizzante crisi identitaria – sente aleggiare su di sé lo spettro [...] di una mascolinità più tradizionale»<sup>95</sup>.

Alla fine, Catherine Spaak non riuscirà a ottenere l'affidamento della figlia: con la separazione consensuale Sabrina viene affidata alla nonna paterna fino al compimento dei sette anni, alla madre resta il diritto di poterla vedere in qualsiasi momento. Nel 1967, avendo mantenuto la cittadinanza francese, Spaak chiede che vengano avviate in Francia le pratiche del divorzio<sup>96</sup>, che tuttavia in Italia non risulterà valido fino al 1970.

#### IV. CONCLUSIONI

Spaak si è imposta come figura chiave di quegli anni attraverso il cinema, l'industria discografica e le vicende della sua vita privata. Sugli schermi ha intercettato l'allargamento dei confini del rappresentabile, in parte grazie a personaggi per l'epoca eversivi (vere e proprie *unruly women*), in parte grazie all'estrema modernità del suo corpo sottile e anticonvenzionale, che ha rappresentato un nuovo modello estetico per le attrici (e per molte donne) della sua generazione. Gli scandali della sua vita si sono profondamente intrecciati ad alcune pulsioni profonde tese verso il cambiamento, tanto da risultare, nel modo in cui sono stati recepiti e divulgati dalla stampa dell'epoca, estremamente moderni e paradigmatici di rivolgimenti sociali imminenti e irreversibili.

Da un lato, il ribellismo verso i genitori ha avvicinato l'attrice ai giovani dei primi anni Sessanta, innescando il meccanismo dell'autoriconoscimento reciproco<sup>97</sup> e trasformandola in un simbolo; dall'altro, la sua travagliata storia d'amore ha incrociato alcune potenti trasformazioni in corso nell'ambito dell'istituzione familiare, come l'emergere del carrierismo femminile, il rovesciamento delle gerarchie preesistenti tra marito e moglie e la rottura del vincolo matrimoniale. Nelle vicende di Catherine Spaak, nelle sue trasgressioni continue, si riescono già a scorgere alcuni elementi di quella «caduta dei confini e dei tabù»<sup>98</sup> che di lì a poco non potrà più essere arginata.

<sup>93</sup> Pensotti, 1964b: 54.

<sup>94</sup> Maina, 2017: 136.

<sup>95</sup> Maina, 2017: 137.

<sup>96</sup> Giordani, 1967.

<sup>97</sup> Piccone Stella, 1993: 12.

<sup>98</sup> Ortoleva, 2008: 197.



## Riferimenti bibliografici

**Alberoni, Francesco**

1973, *L'élite senza potere*, Bompiani, Milano.

**Bisoni, Claudio**

2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

**Cardone, Lucia**

2014, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie», a. III, n. 5, marzo.

**Cohen, Stanley**

1972, *Folk Devils and Moral Panics. The creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon and Kee, London; 4ª ed., 2011.

**Cottino-Jones, Marga**

2010, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York.

**De Beauvoir, Simone**

1959, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome*, Esquire, 1 agosto 1959; trad. it. *Brigitte Bardot*, Lerici, Milano 1960; ora in *Brigitte Bardot. Dialogo e fotografie*, Ghibli, Milano 2015.

**Dyer, Richard**

1979, *Stars*, BFI, London; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino 2003.

**Eco, Umberto**

1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.

**Fallaci, Oriana**

1963, *La parte di minorenne*, «L'Europeo», marzo 1963; poi in *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano 1963.

**Fanara, Giulia**

2015, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, in «L'avventura», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

**Ferreri, Neera**

1965, *Mi ci è voluto un anno intero per vincere l'incubo di Catherine*, «Oggi», a. XXI, n. 1, 14 gennaio.

**Fullwood, Natalie**

2015, *Cinema Gender and Everyday Space. Comedy Italian Style*, Palgrave, Basingstoke.

**Ginsborg, Paul**

1989, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino.

**Giordani, Stefano**

1967, *Divorzierò da Fabrizio*, «Oggi», a. XXIII, n. 17, 27 aprile.

**Grande, Maurizio**

2003, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma.

**Gundle, Stephen**

2007, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven/London; trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2007.

**Maina, Giovanna**

2017, *Magnifici cornuti. Tradimento e mascolinità nella commedia all'italiana*, in Alessandro Benassi, Serena Pezzini (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

**Maina, Giovanna; Zecca, Federico  
(a cura di)**

2014, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie», a. III, n. 5, marzo.

**Marinucci, Vinicio**

1962, *La conversione di Catherine*, «Giornale dello Spettacolo», a. XVIII, n. 33, 13 ottobre.

1964, *Il caso Spaak*, «Giornale dello Spettacolo», a. XX, n. 1, 4 gennaio.

**Missero, Dalila**

2017, *Non solo bambole: lo stardom femminile della commedia a episodi e il dibattito sul cinema immorale (1964-1966)*, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno.

**Moretti, Carlo**

1963, *Due grandi famiglie in guerra per le nozze proibite di Catherine*, «Oggi», a. XIX, n. 2, 10 gennaio.

**Ortoleva, Peppino**

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

**Pacifici, Alberto**

1964, *Fabrizio: c'è un altro uomo nella vita di mia moglie Catherine Spaak*, «Oggi», a. XX, n. 8, 20 febbraio.

**Pensotti, Anita**

1963, *La noia ha messo in crisi Catherine*, «Oggi», a. XIX, n. 38, 19 settembre.

1964a, *Ebbi compassione di lei perché aveva tanto sofferto*, «Oggi», a. XX, n. 12, 19 marzo.

1964b, *Fu una vera buffonata la conversione di mia moglie*, «Oggi», a. XX, n. 13, 26 marzo.

**Perrone, Aldo**

1964, *Ciò che divide il set riunirà forse il film?*, «Giornale dello Spettacolo», a. XX, n. 2, 11 gennaio.

**Piccone Stella, Simonetta**

1993, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano.

**Pierini, Mariapaola**

2015, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», n. 11.

**Reich, Jacqueline**

2004, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis.

**Rigola, Gabriele**

2015, *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*, «Bianco e Nero», a. LXXXVI, n. 581, gennaio-aprile.

**Rizzarelli, Maria**

2017, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.

**Rowe, Kathleen**

1995, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin.

**Rufo, Patrizia**

1962, *15 domande a Catherine Spaak*, «Così», a. VIII, n. 28, 15 luglio.

1964, *Un triste amore*, «Così», a. X, n. 1, 5 gennaio.

[s.n.]

1963a, *Non è vero che si sono sposati ma lo faranno presto*, «Così», a. IX, n. 5, 3 febbraio.

1963b, *Quattro foto per sciogliere il mistero del vero e del falso sì di Catherine*, «Oggi», a. XIX, n. 7, 14 febbraio.

1963c, *Il secondo sì di Catherine e Fabrizio*, «Oggi», a. XIX, n. 10, 7 marzo.

1963d, *Ottobre caldo per Catherine Spaak*, «ABC», a. IV, n. 43, 27 ottobre.

1963e, *La calda vita di Catherine*, «Noi donne», a. XVIII, n. 50, 21 dicembre.

1963f, *Povera Sabrina, la vera vittima sei tu*, «Oggi», a. XIX, n. 52, 26 dicembre.

1964a, *Perché è fallito il matrimonio di mia figlia con Fabrizio*, «Oggi», a. XX, n. 1, 2 gennaio.

1964b, *Fabrizio Capucci racconta con amarezza e rimpianto la sua vita con Catherine*, «Oggi», a. XX, n. 12, 19 marzo.

**Sciltian, Gregorio**

1966, *Grottesca in minigonna*, «Oggi», a. XXII, n. 46, 17 novembre.

**Serra, Paolo**

1963, *È difficile essere ribelli*, «Noi donne», a. XVIII, n. 51, 28 dicembre.

**Slickey, Paul**

1963a, *I ragazzi - genitori*, «ABC», a. IV, n. 18, 5 maggio.

1963b, *Fabrizio non vuole che Catherine si spogli*, «ABC», a. IV, n. 35, 1 settembre.

1963c, *La noia italiana di Catherine Spaak*, «ABC», a. IV, n. 36, 8 settembre.

1963d, *Preghiamo per Catherine*, «ABC», a. IV, n. 51, 22 dicembre.

1964, *Il signor Spaak farà il regista*, «ABC», a. V, n. 1, 5 gennaio.

**Spaak, Agnès**

1963, *La lunga battaglia di mia sorella Catherine per sposare quell'antipatico di un Fabrizio*, «Oggi», a. XIX, n. 5, 30 gennaio.

**Spaak, Catherine**

1966, *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*, «Oggi», a. XXII, n. 46, 17 novembre.  
1993, *Da me*, Bompiani, Milano.

**Spinazzola, Vittorio**

1985, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma; 2ª ed., 2019.

**Tolomelli, Marica**

2003, *Giovani anni Sessanta: sulla necessità di costruirsi come generazione*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2003.

**Tomatis, Jacopo**

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

**Williams, Linda**

1991, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, «Film Quarterly», Vol. 44, N. 4, Summer.