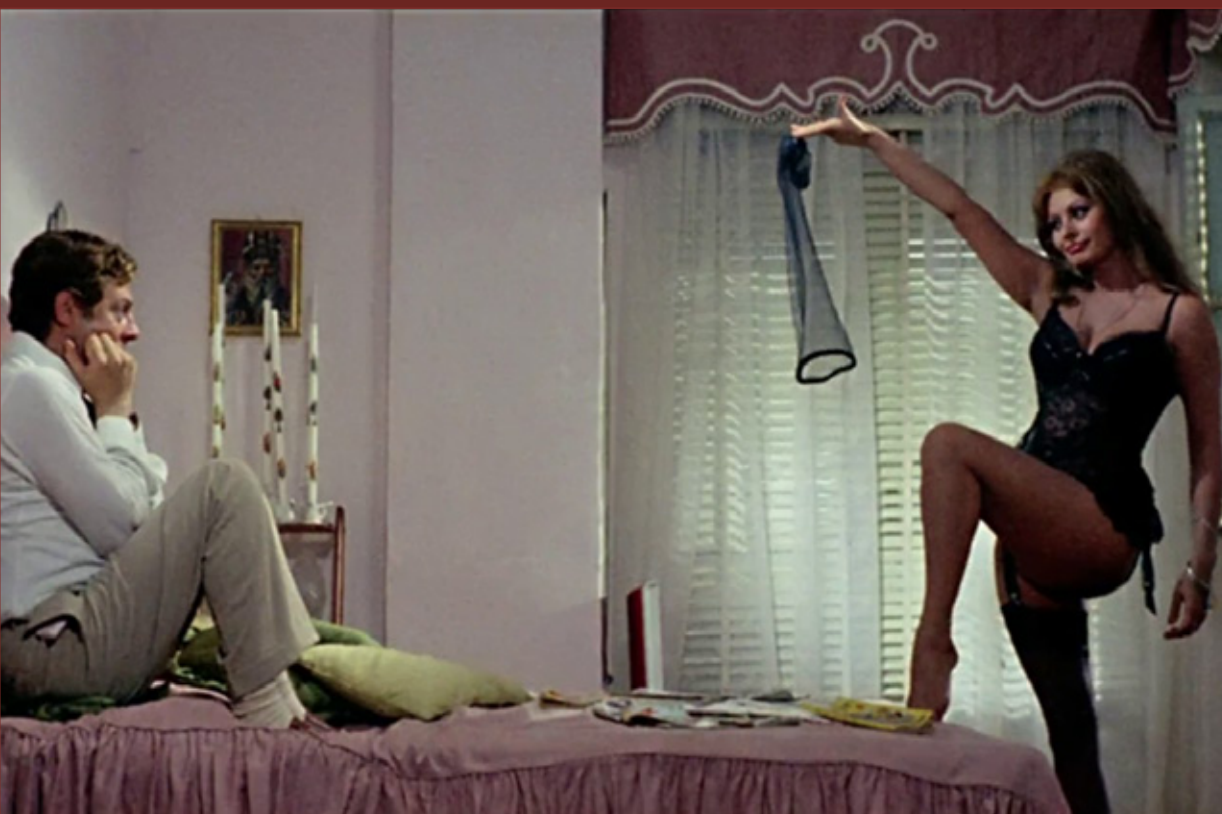


STELLE DI MEZZO SECOLO: DIVISMO E RAPPRESENTAZIONE DELLA SESSUALITÀ NEL CINEMA ITALIANO (1948-1978)

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



“UNA DONNA DONGIOVANNI”. DEFORMAZIONI GROTTESCHE DEL CORPO EROTICO DI SANDRA MILO NEL CINEMA ITALIANO DEI PRIMI ANNI SESSANTA

Angela Bianca Saponari (Università degli Studi di Bari)

In the Sixties, many times the cinematographic representation focused on male grotesque masks, which contributed to the representation of the malaise of a society populated by weak individuals. This article proposes the analysis of a tragic female mask, the one embodied by Sandra Milo, whose grotesque image, in the films interpreted in the early Sixties, is an irreverent testimony of an upside down world in which sexual hierarchies are overturned and social rules are contradicted. At the same time, through the eroticization of her actress body, primordial desires and sexual instincts emerge in stark contrast to social conventions and public morals, but they are, however, quite far from any form of emancipation.

KEYWORDS

Sandra Milo; female body; stardom

DOI

10.13130/2532-2486/13428

I. INTRODUZIONE

Agli inizi degli anni Sessanta, con il consolidarsi della stagione della commedia all'italiana, si afferma nel nostro cinema una tradizione grottesca che non solo si esprime attraverso l'introduzione di maschere comiche caratterizzate dal travestimento e dal ribaltamento delle identità, ma che si connota anche attraverso pratiche cupe di dissimulazione e inganno. È quella che Michail Bachtin ha definito categoria del “grottesco gotico” di derivazione romantica, in cui il corpo è sottoposto a un processo di esagerazione e a una trasformazione iperbolica, che sconfinava nella deformazione¹.

Accogliendo l'impostazione di taglio antropologico che Bachtin assumeva nell'associare le forme estetiche ad alcune dimensioni popolari (primariamente quelle legate alle feste carnevalesche e alla tradizione del realismo comico), si può leggere il lavoro di molti registi della commedia all'italiana come il tentativo

¹ Nel corso della nostra trattazione adotteremo un approccio storico culturale di cui Bachtin è stato un precursore, con idee dalla grande forza innovatrice come quella di esplorare, attraverso la categoria del grottesco, «gli splendidi santuari dell'arte comica popolare» (Bachtin, 1965).

di raccontare dinamiche della società in trasformazione attraverso maschere deformanti² che oscillano dalla dimensione della commedia a quella della tragedia, dalla caricatura al mostruoso, dal riso all'orrido, dall'affermazione alla negazione³. Questa ambiguità tra forze contrapposte spiegherebbe in parte la peculiarità della commedia nostrana, tragicomica per antonomasia, ma soprattutto la sua carica eversiva, là dove il riso «non è solo ghigno, aggressione, derisione, ma affermazione, vitalità e creazione, [...] afferma la forza di tutto ciò che si muove oltre l'ufficialità, l'istituzionalità (in primo luogo religiosa) [...] apre, *dislocandolo*, uno spazio *altro* rispetto alle convenzioni della vita sociale»⁴. Stiamo accogliendo, dunque, la prospettiva di analisi già efficacemente delineata da De Gaetano secondo cui «pensare il grottesco nel cinema italiano significa pensare il rapporto tra cinema e società»⁵, là dove la deformazione della realtà supplisce all'impossibilità di raccontare in forma epico-narrativa la frattura del corpo sociale determinata dalla scissione dei rapporti tra individuo e comunità. «Nel grottesco troviamo il grande paradosso del cinema italiano: una presenza costante del reale senza alcun realismo, una presenza “de-realizzata” di un reale che si converte costantemente in sogno, incubo, allucinazione»⁶. Aggiungerei anche desiderio.

La lente deformante del cinema italiano ha raccontato la trasformazione della società negli anni del boom attraverso la messa in scena di una realtà disarticolata e di un'estrema stilizzazione che hanno trasformato i personaggi in “tipi”, distorsioni caricaturali⁷, mostri che incarnano individui scissi tra immagine pubblica (maschera desiderante) e dimensione pulsionale repressa, cui non resta che burattinizzarsi, imbrattarsi e travestirsi per non lasciarsi cogliere in fallo⁸.

II. LE MASCHERE DELLA COMMEDIA E LA QUESTIONE SESSUALE IN ITALIA

Molte volte si è posto l'accento sulla rappresentazione di tipi maschili grotteschi nel cinema italiano di quegli anni, che hanno saputo mettere in evidenza il malessere di una società popolata da individui deboli. La maschera assumeva per quei personaggi la funzione di “immagine dell'identità” e manifestava la capacità virtuale di prestazioni socio-simboliche⁹, là dove la società italiana richiedeva agli individui di essere forti, attivi, performanti anche sul piano sessuale. Questo auspicato dongiovannismo ha provato con sempre maggiore difficoltà a innervarsi nei corpi dei numerosi attori maschi protagonisti del cinema italiano negli anni del boom, i quali hanno piuttosto manifestato un sempre

² Per una più compiuta analisi della funzione della maschera nel cinema grottesco degli anni Sessanta si rimanda al lavoro di Busetta, 2014: 49-56.

³ De Gaetano, 1999: 7.

⁴ De Gaetano, 1999: 9.

⁵ De Gaetano, 1999: 27.

⁶ De Gaetano, 1999: 28.

⁷ Grande, 2003: 86. Inevitabilmente si fa riferimento al seminale lavoro sulla commedia all'italiana di Maurizio Grande che trovava già compimento in Grande, 1986, e che ha aperto la strada a numerosi contributi sulle diverse maschere comiche del cinema nostrano da parte di studiosi nazionali e internazionali. Fra gli altri si pensi a Manzoli, 2012; Rigola, 2018; Gili, 1980; Lanzoni, 2008.

⁸ Grande, 2003: 86.

⁹ Grande, 2003: 255.

più evidente smarrimento a livello identitario e una progressiva difficoltà ad acquisire uno status conforme alle aspettative socio culturali del tempo¹⁰. Altrove è già stato evidenziato come le maschere della commedia abbiano potuto incarnare le contraddizioni connesse alla questione sessuale in Italia attraverso racconti che tematizzavano alcuni dei principali aspetti culturali a essa connessi, come la famiglia, la relazione tra i sessi, il matrimonio (e il divorzio), la prostituzione e l’omosessualità¹¹. In questo senso la nozione di sessualità, foucaultianamente intesa, si lega strettamente a quella della rappresentazione in un processo di messa in forma di convenzioni e codici culturali che hanno inevitabilmente influenzato il racconto di un’intera epoca.

Entro il processo di modernizzazione della società italiana del dopoguerra, questi aspetti sono stati raccontati in maniera spesso problematica e contraddittoria, ma tuttavia sempre da una prospettiva maschile, come il risultato di una complessa rielaborazione della immagine della mascolinità italiana, molto distante dalla virilità aggressiva promossa dal fascismo e andata in crisi con la sconfitta bellica¹². I mostri della commedia sono mediocri borghesi nei quali, tuttavia, vanno identificandosi giovani spettatori inurbati, maschi, benestanti e colti, ma mammoni e un poco indeboliti¹³.

D’altro canto, nei primi anni Sessanta, sono poche le presenze femminili che popolano gli schermi italiani assumendo la stessa centralità dei personaggi maschili. Si tratta di una forma di misoginia che esclude, con alcune eccezioni, le figure femminili dal mondo della rappresentazione, salvo recuperare nei corpi nuovi di attrici straniere (l’esempio dell’affermazione della attrice belga Catherine Spaak è emblematico) il paradigma figurativo della giovane donna disinibita e provocatoria, sul modello della più internazionale Brigitte Bardot¹⁴. Generalmente quando si pensa all’espressione di fermenti giovanili e a figure di donne anticonformiste nel cinema italiano di quegli anni, si fa riferimento ai ruoli cinematografici e alla vicenda privata di attrici come Stefania Sandrelli, la cui

rapida trasformazione da Lolita a donna moderna, e la perdita in questo processo di alcuni aspetti della donna mediterranea, illustravano il modo in cui l’Italia sperimentava l’arrivo del moderno mondo neocapitalistico: desiderabile e desiderato, sembrava possibile abbracciarlo soltanto a prezzo di una serie di rotture culturali ed estetiche con un passato ancora determinante per l’elaborazione dell’identità italiana.¹⁵

¹⁰ Per un’analisi del rapporto tra i corpi maschili e la questione sessuale nel contesto del boom economico in Italia si rimanda a Bellassai, 2003: 105-137 e a Manzoli, 2012: 161-191.

¹¹ Per una panoramica sulla questione della sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta si rimanda a Maina; Zecca, 2014.

¹² Comand, 2010: 43.

¹³ Ci si riferisce ai dati emersi da una delle più interessanti indagini statistiche sulla validità pubblicitaria del mezzo cinematografico fra le tante realizzate nel periodo compreso tra gli anni Cinquanta e i Settanta. La ricerca in questione è stata curata dalla Co.di.s. italiana e pubblicata con il titolo *Il cinema e il suo pubblico. Indagine statistica e motivazionale sulla validità pubblicitaria del mezzo cinematografico* a Torino nel 1961. Per un quadro generale relativo ai dati del consumo cinematografico si rinvia a Casetti; Fanchi, 2002: 146.

¹⁴ Comand, 2010: 36.

¹⁵ Gundle, 2007: 290.

Si tratta di un processo che ha visto l'affermarsi, tra commedia e cinema d'autore, di figure femminili sempre più lontane dalle maggiorate tronfie e allegramente accoglienti del decennio precedente, e poco rassicuranti nel mostrare i loro esili, raffinati ed evanescenti corpi de-sessualizzati.

Da una parte, dunque, la mascolinità italiana mostrava segni di indebolimento, evidenziando una progressiva femminilizzazione della maschera del *latin lover* tradizionale, dall'altro la modernità chiamava in causa donne nuove che, nel provare ad assumere un approccio attivo alla sessualità, finivano per accantonarla.

III. UN NUOVO CORPO DI ATTRICE EROTIZZATO PRENDE FORMA

Entro questo processo emerge una maschera tragica femminile, quella incarnata da Sandra Milo, la cui immagine grottesca, nei film interpretati nei primi anni Sessanta, si fa dissacrante testimone di un mondo alla rovescia in cui le gerarchie sessuali vengono capovolte e le regole sociali contraddette. Contestualmente, attraverso l'erotizzazione del suo corpo d'attrice, emergono desideri primordiali e pulsioni sessuali in netto contrasto con le convenzioni sociali e la morale pubblica ma che, tuttavia, rimangono del tutto lontani da ogni forma di emancipazione. Si tratta di due aspetti diversi e complementari.

Appare innanzitutto utile evidenziare come i ruoli che le vengono affidati contribuiscano a costruire una immagine di donna sempre più sessualizzata che transita dall'essere oggetto dello sguardo maschile a essere soggetto desiderante¹⁶.

Dopo il successo del film *Il generale Della Rovere* (1959) di Roberto Rossellini, in cui interpreta il ruolo di una prostituta al fianco di Vittorio De Sica, alle soglie dei Sessanta viene chiamata a interpretare un ruolo analogo in *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli. I due film, molto diversi tra loro, la mostrano al pubblico italiano nella parte di una donna seducente ma sensibile e fanciullesca. Non dimentichiamo che qualche anno prima Sandra Milo, in un altro film di Pietrangeli, *Lo scapolo* (1955), aveva incarnato il simbolo del proibito e dell'evasione coniugale per lo scapolo Alberto Sordi, in un gioco di speculari ipocrisie in cui la redenzione del seduttore di fronte alla immagine della hostess-Milo si dimostrava tutt'altro che definitiva. In *Adua e le compagne*, allora, il personaggio che interpreta si chiama Lolita (chiaro riferimento al romanzo di Nabokov del 1955, con due anni di anticipo sul film di Kubrick) e, benché il film sia improntato al realismo, in qualche maniera si tratta già di una figura tipizzata: Lolita è l'ingenua cretina del gruppo. I suoi modi, che potrebbero assumere i contorni del comico, sono narrativamente funzionali alla

¹⁶ Non possiamo non fare riferimento alle riflessioni introdotte da Laura Mulvey sui modi della rappresentazione femminile nel cinema, inevitabilmente condizionati da modelli di fascinazione preesistenti, attivi nell'individuo e nelle formazioni sociali (Mulvey, 1975). Si rimanda ad altra occasione un'analisi dettagliata della posizione del soggetto femminile sessualizzato incarnato da Sandra Milo come prodotto dell'inconscio maschile, e i tentativi – spesso vani ma socialmente e mediaticamente interessanti – di riappropriazione della propria autonomia autodeterminante.

Fig. 1 – Lolita in “Adua e le compagne” (1960) di Antonio Pietrangeli.



costruzione di rapporti sadici con le altre donne, soprattutto con Marilina che si diverte a umiliarla, innescando l’impedimento del riso nello spettatore (fig. 1). A questa altezza, la maschera tragicomica di Sandra Milo inizia dunque a caratterizzarsi come eccentrica e sfuggente entro quella che si potrebbe definire una prolifica stagione di film d’autore.

Nel 1961 è protagonista con Eduardo De Filippo, Vittorio Gassman e Marcello Mastroianni di *Fantasma a Roma*, ancora per la regia di Pietrangeli. Si tratta di un film evidentemente in costume, ma dobbiamo sottolineare che il regista aveva sempre scelto, anche negli altri film, di camuffare l’attrice in abiti di scena capaci di connotare fortemente il personaggio (vestita da hostess in *Lo scapolo*, svestita come una prostituta nel ruolo di Lolita). Qui la Milo è il fantasma di donna Flora di Roviano, un’aristocratica morta suicida nel Tevere per una delusione d’amore e, nel costume di scena, già anticipa le figure naive e sognanti dell’universo felliniano.

Nello stesso anno la sua carriera conosce una brusca interruzione, dopo la stroncatura alla Mostra di Venezia di *Vanina Vanini* (1961) di Roberto Rossellini. Il film, e soprattutto la recitazione della Milo, vennero accolti con aspre critiche e l’attrice fu sarcasticamente soprannominata “Canina Canini”. Eppure dalla visione del film emerge l’impeto audace di una donna dalla passione incontrollata e malata che si innamora, fino a schiacciarlo, di un umile carbonaro. La sequenza di *Vanina* che si pettina, mentre dietro arde il fuoco, rivela eloquentemente e definitivamente la transizione dal ruolo di vittima d’amore a quello di conquistatrice, dalla funzione di sedotta a quella di seduttrice.

IV. L'INCONTRO CON FELLINI E LE MANIPOLAZIONI DEL REGISTA PIGMALIONE

Nel 1963, dopo l'interpretazione di un piccolo ruolo in *Il giorno più corto* di Sergio Corbucci, avviene l'incontro cruciale con Federico Fellini, con il quale inizia una determinante collaborazione professionale ma soprattutto una relazione clandestina destinata a durare 17 anni. È quell'incontro che la trasforma davvero in una seduttrice seriale.

Nei due capolavori di Fellini, *8½* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965), Sandrocchia (così veniva affettuosamente soprannominata dal regista) è una *femme fatale* ironica e disinibita, che oltre a incarnare l'immaginario erotico felliniano, viene spesso messa in opposizione alle figure delle mogli, donne dall'aspetto più dimesso e dalla mentalità borghese. Per entrambi i film, Sandra Milo vinse il Nastro d'argento come miglior attrice non protagonista.

In *8½* il regista pigmalione la cristallizza nella prosperosa effigie della lussuria: l'attrice, infatti, incarna Carla, ovvero indossa la maschera dell'amante ideale (*fig. 2*). Fellini aveva cercato a lungo l'interprete di quel ruolo, anche attraverso la pubblicazione di numerose inserzioni sui giornali. L'idea era quella di una donna dalle caratteristiche fisiche ben precise, le stesse con cui aveva delineato il personaggio a Brunello Rondi in una lettera che descriveva l'amante perfetta¹⁷.

È naturalmente una gran culona, dalla pelle bianca e la testina piccola. Placida, bonaria, apparentemente l'ideale delle amanti perché non rompe le scatole, molto umile e sottomessa. Sposata, parla del marito con grande affetto e vorrebbe che il protagonista glielo sistemasse. È la tipica borghese italiana; compra tutto a rate, frigidaire, televisione; non si pone alcun problema morale, fa vedere la fotografia della sua bambina che adora. Ha accettato con gran piacere di venire a Chianciano perché si illude di passare tre o quattro giorni in un bell'albergo e di andare a spasso o al cinema o a teatro con il protagonista il quale invece si è già pentito di averla fatta venire e non ha il coraggio di dirle di tornare indietro. Il rapporto che lo lega alla paciosa culona è basato su una specie di opaco benessere fisico, come succhiare una balia stupida e nutriente e poi addormentarsi satollo e spento. La donna parla molto ma non dà fastidio perché ha un vocino aggraziato che non disturba e basta sorriderele ogni tanto senza seguire affatto ciò che dice, per renderla soddisfatta. Mangia anche molto, con lentezza ma inarrestabile, facendo boccucce graziose e dimenandosi sul suo imponente bianco sedere. Una specie di cigno grasso, lento, stupido e a modo suo affascinante e misterioso.¹⁸

Dopo le ipotesi di Anita Ekberg, di Julie Newmar e della cantante lirica Marcella Pobbe venne scelta Sandra Milo, il cui costo dell'ingaggio era sceso dopo l'insuccesso di *Vanina Vanini*. L'attrice racconta il noto episodio del provino a domicilio

¹⁷ Anche i disegni preparatori a *8½* aiutano a comprendere il tipo di donna che Fellini ha in mente. A questo proposito si consiglia la lettura di Shalom Vagata, 2006: 125-139.

¹⁸ Cederna, 1963: 21-22. Sempre nello stesso volume si possono leggere alcuni stralci di lettere di presentazione inviate dalle aspiranti interpreti di Carla, ricchi di interessanti annotazioni di costume.

Fig. 2 – Carla in “8½”
(1963) di Federico Fellini.



nella sua autobiografia *Caro Federico*¹⁹, così come fa il regista nella propria²⁰. Nel provino, seduta su un divano con cappello e veletta deve mangiare della cioccolata, imboccata dallo stesso regista²¹. Fellini la convince poi a sottoporsi a una dieta ingrassante che ne modificherà l'aspetto²² e questa esigenza di copione costituirà il principale motivo di curiosità di rotocalchi e altri periodici²³ (fig. 3). Carla parla poi con un «vocio aggraziato»²⁴ e un vocabolario pieno di vezze e diminutivi (ripete continuamente a Guido/Mastroianni «stai buonino»). Anche la mimica e la gestualità sono esagerate al punto da farla sembrare un personaggio dei fumetti: cammina «molleggiata sui fianconi», dice «sgulp» quando saluta Guido alla stazione, legge a letto le storie di Pippo e, se si dovesse scegliere un personaggio disneyano al quale accostarla, sarebbe Paperina²⁵. Fellini stesso, d'altra parte, nella presentazione del personaggio l'aveva associata a una pavoncina e in *Fare un film* la paragona «ad una specie di grande cigno» del quale assume le movenze quando, al tavolo del bar della stazione climatica, apprestandosi a cantare, allunga il collo e gonfia il petto.

¹⁹ Milo, 1982: 29-30. Nel racconto del provino rievocato dall'attrice, Fellini le chiede di giocare con un gatto di *peluche*. Più dettagliata la descrizione delle dinamiche sul set nella preparazione della scena al ristorante in cui è costretta a ingurgitare «per diciotto volte e con sole due interruzioni cosce di pollo annaffiate da qualche bicchiere di vino», e di quella in cui la Milo e Mastroianni sono a letto. «Girò la scena d'amore con Marcello, nella camera della pensione ricostruita in teatro. Il corpo nudo avvolto nel lenzuolo, Marcello le faceva un trucco pesante, un po' grottesco e le chiedeva: "Fai la faccia da porca"» (Milo, 1982: 32-36).

²⁰ Fellini, 1974: 236.

²¹ Boyer, 1963: 15.

²² Nella autobiografia la Milo racconta che «la prima cosa che si trovò ad affrontare fu l'aumento di peso. Quattro chili in una settimana! Ingozzata come un'oca di Strasburgo di cibo e pillole» (Milo, 1982: 32).

²³ Grassini, 2016: 71-72.

²⁴ Fellini, 1974: 26.

²⁵ Shalom Vagata, 2006: 6.



L'OSTRICA-PA

I più raffinati tra i golosi fanno grandi indigestioni di ostriche perchè sembra che tali molluschi, oltre che piacevoli al palato, posseggano un forte potere afrodisiaco: ma è un menù che talvolta vi può portare in clinica. Invece i golosi «ordinari» preferiscono il bacio «alla carbonara» e si sussurrano paroline dolci come «spaghettono santo» e «paprika del mio cuore»

4 - I sette peccati capitali: LA GOLA

Tra le dive del cinema, il titolo incontestato di «ghiottona numero uno» spetta a Sandra Milo. Il «cliché» impostole da Fellini la vuole soltanto grande divoratrice di cioccolatini, boeri, «fondants» e «pralines»: in realtà «Sandrocchia» non disdegna affatto anche saporite porzioni di «coda alla vaccinara»

di CRISTINA LEED

Dante, ai suoi tempi, mandò i golosi all'Inferno: oggi invece i golosi di solito vanno a finire in una clinica per curarsi la loro brava disfunzione epatica. Il periodo di cura è il loro inferno in terra: costretti a una dieta simile a quella che il dottor Hauser raccomandava una decina di anni fa, a base di semi di finocchio, carote tritate, avena, miglio e latte acido soffrono pene peggiori di quelle previste per loro nell'Inferno dantesco, dove la fantasia un po' sadica del poeta li vede sferzati da pioggia, neve grandine e straziati dalle zanne e dagli artigli del cagnone Cerbero. Dante ha in sommo dispregio i golosi: l'unico cui rivolge la parola è un certo Ciaccio e, dicono i commentatori, ciaccio è voce onomatopoeica che sta per porco. Quando Dante, dunque, si getta sui porci che aggrufolano da un piatto all'altro con stiale avidità, intrisi di sangue e grasso come i porci sono intrisi di escrementi e fango. Una visione disgustosa ma molto aderente alla realtà.

Il vero goloso non è un mangione e non ha mai fame, è sempre costretto a «star carsi». L'appetito. Si siede a tavola con disinvoltura, a testa alta (ricordate che l'uomo abbassa la testa sul piatto); la minestra e porta rimpicciamente una cucchiata e l'altra alla bocca, senza pe-

Fig. 3 – Milo incarna uno dei sette peccati capitali: la gola. «ABC», a. VII, n. 13, 27 marzo 1966.

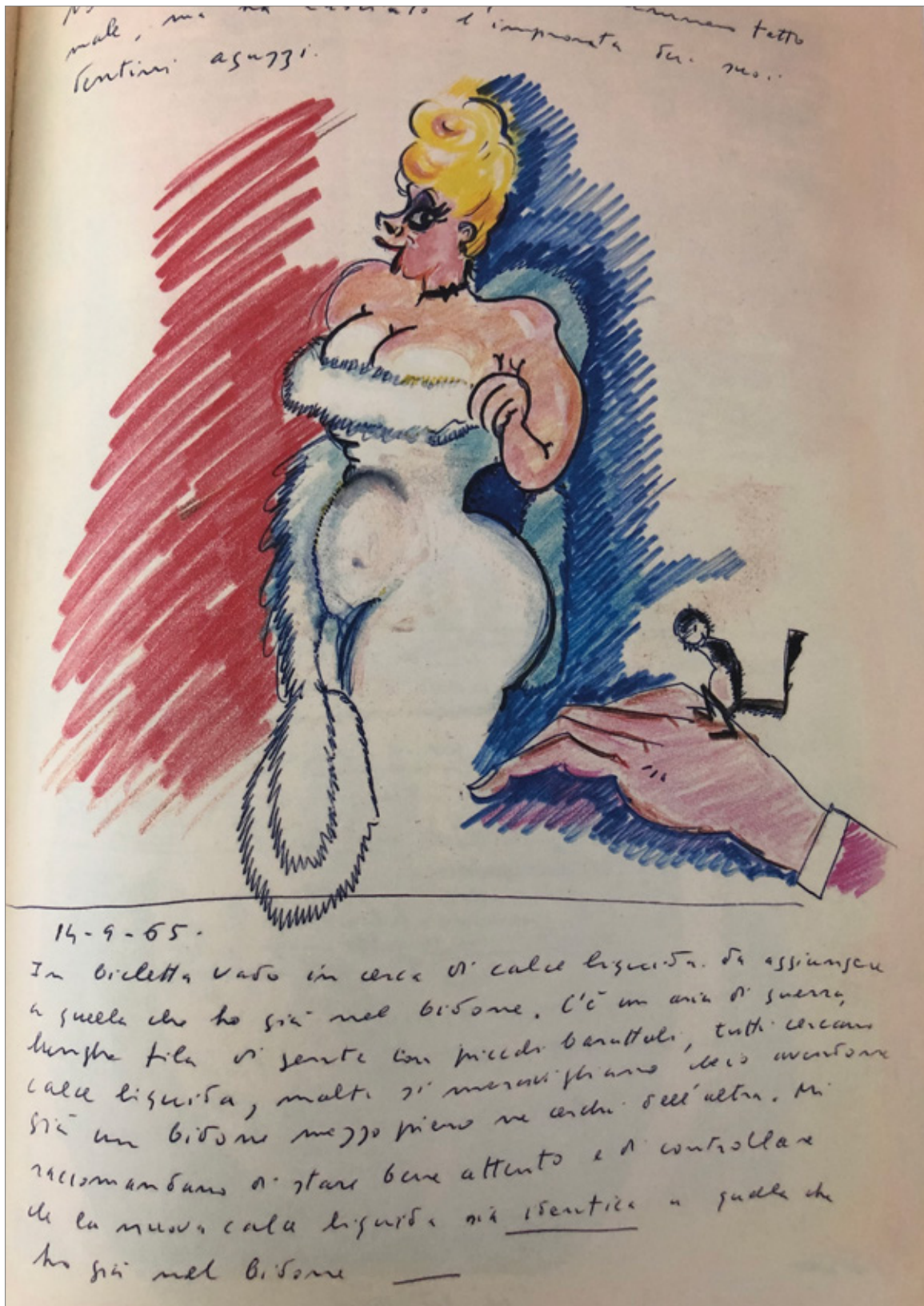


Fig. 4 – Sandra Milo disegnata in versione “paperina” nel “Libro dei sogni” di Federico Fellini.

L'immagine "paperinizzata" della Milo è uno dei tanti giochi parodici che è possibile ritrovare nel *Libro dei sogni* di Fellini, in cui il regista spesso sceglie di disegnare le donne della sua vita – fatta eccezione per Giulietta Masina – associandole ad animali (ghepardi o uccelli) appartenenti al suo onirico bestiario (fig. 4). Il paragone (testuale) tra uomini e animali assume d'altronde piuttosto comunemente, nel genere parodico, la forma del comico²⁶. Anche il desiderio inesausto di Carla di mangiare è riconducibile alla *imagérie* grottesca: Carla è come Panurge o Fra' Giovanni di *Gargantua e Pantagruel*, ingorda e avida di tutto ciò che è commestibile²⁷.

Attraverso quello che è stato definito il gusto barocco felliniano, fatto di delirio ornamentale e beatitudine decorativa²⁸, si costruiscono anche i tre personaggi che Sandra Milo interpreta in *Giulietta degli spiriti* (Iris, Fanny e Susy). Tre donne che, in maniera diversa, incarnano la sensualità.

Lei stessa parla di un'atmosfera che definisce di «erotismo scientifico»²⁹ in cui Iris è la maschera del sesso inteso come ossessione del peccato, un «fantasma che appare in ogni luogo mostrando il corpo pieno, la lingua irridente, gli occhi ammiccanti, la rosa rossa della carne»³⁰ (fig. 5).

Fanny è la ballerina con cui era fuggito il nonno di Giulietta, che vola sull'altalena del circo ricostruito nel teatro cinque di Cinecittà e volazza sopra i cavalli neri impennacchiati di piume bianche con le selle adornate di rose (fig. 6).

Il terzo personaggio è Susy, la biondissima vicina di casa di Giulietta, che indossa abiti leggerissimi preferibilmente bianchi senza niente sotto. Nella autobiografia la Milo racconta il lavoro che su di lei fecero Otello Fava, il capo truccatore, Renata Magnanti, la parrucchiera, e Piero Gherardi, lo scenografo e costumista del film: le rasarono le sopracciglia e i capelli per alzarle la fronte e darle un tocco altero (aveva metà del cranio orrendamente calvo). «Per ricostruire bisogna distruggere. Io devo darti la bellezza. Tanta e nuova. Dovevo distruggere il tuo viso. Ora posso ricrearlo»³¹ aveva detto Gherardi. La pelle fu resa pallida e rosata, sulla fronte fu attaccato un toupet di capelli color miele, un cinturino di velluto nero cinse, come simbolo di peccato, il suo collo e un'impalpabile farfalla di pizzo nero, voluttuoso emblema di estro erotico, fu applicata sulla spalla nuda.

La casa in stile Liberty di Susy prevedeva uno scivolo che dal letto, condiviso con ogni sorta di essere vivente, le consentisse di tuffarsi in una azzurra piscina, ma anche un nido alato costruito in cima a un pino cui si accedeva attraverso un enorme cesta di paglia.

Il "viaggio" di Giulietta nella villa della vicina di casa (amante del regista nella vita reale e qui, paradossalmente, nei panni della amica e "maestra di vita" della moglie) è una sequenza estremamente potente, che potrebbe essere consacrata a manifesto del cinema di Fellini. Susy qui ammette: «Anche a me piacerebbe amare un uomo solo ma come si fa?». Dietro alla rappresentazione c'è comunque lo sguardo di un uomo (Fellini) che dirige moglie (Masina) e amante (Milo), due icone agli antipodi del femminile (fig. 7).

³¹ Milo, 1982: 75.



Fig. 5 – Iris in “Giulietta degli spiriti” (1965) di Federico Fellini.



Fig. 6 – Fanny in “Giulietta degli spiriti” (1965) di Federico Fellini.



Fig. 7 – Susy in “Giulietta degli spiriti” (1965) di Federico Fellini.

Nel film appare «un sovrabbondare di immagini corposamente deliranti, un riverbero di manichini, spiriti, donne impennacchiate»³² in cui Sandra Milo «colora, con sensuale malizia, tutte le raffigurazioni della voluttà che è stata chiamata a incarnare»³³. L'intento è apparentemente quello di restituire alla donna una sua indipendenza, una sua indiscutibile e inalienabile dignità. Il confronto tra i sessi, condizionato o meno dal contratto matrimoniale, consente al regista di portare il riflettore sui miti di estrazione cattolica e piccolo-borghese che hanno sempre costituito i motivi dominanti della sua ispirazione. Sono miti familiari, religiosi, sessuali, forze del bene e forze del male, complessi di frustrazione, un'alternanza di candore infantile e deviazioni erotiche, il bisogno di ricorrere a segni profetici o di immergersi in immagini antiche. La rinnovata curiosità sessuale di Giulietta, inibita dai sensi di colpa, si materializza nella figura della Milo che sembra la chiave attraverso cui operare il ribaltamento delle gerarchie sessuali. La sua figura eccentrica è quella dell'aiutante, di colei che guida verso una liberazione sessuale nella quale a tenere le redini del controllo sul desiderio dovrebbero essere le donne e non più gli uomini, e al gentil sesso dovrebbe essere concesso di sedurre senza limiti, contravvenendo alle regole sociali e alla morale comune. Eppure, nel caso in questione, non è del tutto così.

Nel febbraio 1966 Fellini, dopo aver finito di girare *Giulietta degli spiriti*, viene intervistato da due inviati di «Playboy» sulla spiaggia di Fregene, per parlare di cinema, di sesso e di amore.

Fellini parla del film come del ritratto di una donna italiana imbrigliata da una società che la condiziona attraverso la formazione religiosa e dogmi antichi, come quello di sposarsi e vivere felici e contenti, ma che si libera da queste costrizioni con l'abbandono del marito. E rivela che le figure femminili, come quelle di Sandra Milo, sono le «più eccitanti da creare, forse perché la donna è più intrigante dell'uomo, più sfuggente, più erotica, più stimolante»³⁴. Questa dichiarazione conferma che la libertà del corpo femminile, benché ricercata e ostentata per mezzo dell'arte, passa comunque ancora attraverso il potere demiurgico della volontà del regista creatore.

E, nel caso specifico, l'impronta del pigmalione Fellini pare davvero forgiare le fattezze del corpo comico della Milo trasformandola in un oggetto del desiderio apparentemente libero di esprimersi: una condizione cui, d'altronde, il regista ha condannato l'attrice-amante tenendola legata a sé entro una relazione adulterina, dunque opportunamente tenuta segreta, che tuttavia si è fatta negli anni discorso pubblico.

Se dunque la maschera di Sandra Milo è costruita come negazione dell'univocità della sua determinazione identitaria, il cinema di Fellini (e Fellini stesso in quanto regista-creatore) si colloca appieno nella tradizione grottesca del cinema italiano esprimendosi, oltre che nella dimensione carnealesca propria del circo, della festa, del girotondo e del banchetto, soprattutto nel travestimento e nel trucco «che assumono un valore fantastico e rigenerativo»³⁵.

³² Fava, 1979.

³³ Rondi, 1965.

³⁴ Pepper; Aba, 1966: 55-66. L'intervista, tradotta in italiano, è stata pubblicata da «Playboy Italia» nel numero di marzo 2010 (118-124).

³⁵ Busetta, 2014: 49.

Entro questa indeterminatezza, il corpo erotico dell’attrice scivola da oggetto a soggetto del desiderio, assumendo di volta in volta un ruolo passivo o attivo nel rapportarsi all’altro sesso. In tal senso diviene materia plastica originale nel panorama cinematografico di quegli anni, interessante identità fluida erotizzata che saprà trovare collocazione in altre filmografie eccellenti proponendosi come emblema di una esplicita forza sessuale. Negli anni Sessanta la sua figura dirompente ed eccentrica tenderà sempre più a prevaricare quelle maschili che, come si è visto, si caratterizzeranno invece per una progressiva perdita di virilità e audacia. Per questo, nei film cui la Milo parteciperà dopo le esperienze felliniane, l’asse della sua determinazione identitaria si sposterà inevitabilmente sul versante dell’attivismo e del controllo sessuale e la porterà frequentemente a indossare una maschera grottesca che possiamo definire dongiovannesca, espressione di quel ribaltamento di ruoli sessuali che però, come vedremo, non sempre coinciderà con le reali dinamiche sociali in atto nell’Italia degli anni del boom economico.

V. OBSOLESCENZA DI UN CORPO DIVISTICO DEFORMATO

Deformazioni e parodie, smorfie e caricature caratterizzano molti dei personaggi interpretati dall’attrice, costretta dai suoi ruoli a indossare la “maschera del dongiovanni” per affermare un modello identitario fortemente erotizzato che, come si è visto, aveva già trovato massima consacrazione nella dimensione carnevalesca dell’universo cinematografico di Fellini, cui Sandra Milo appartiene indiscutibilmente.

Negli anni Sessanta, tuttavia, la questione riguarda anche la costruzione fisica dei suoi personaggi nel cinema di molti altri registi. Dopo il successo di *8½* il produttore Moris Ergas (con cui la Milo era sposata) si rivolge a Pietrangeli perché accetti di dirigere il film *La visita* (1963) e affidi alla moglie il ruolo della protagonista. Il regista accetta di buon grado sia l’incarico sia l’interprete, con la quale, come si è detto, aveva già lavorato più volte, e realizza quella che sarà per Sandra Milo la caratterizzazione più complessa e riuscita.

Il film parte da situazioni narrative convenzionali, ma progressivamente le “carnevalizza” attraverso una serie di elementi costitutivi (accentuazione del trucco e delle acconciature, scenografie ricche di modernariato), finendo per condurre il discorso verso la cupa verità che caratterizza la neo-borghesia italiana. La protagonista è una prosperosa signorina della Bassa ferrarese (in paese la chiamano “la bella culandrona” per il suo florido sedere) che, per vincere la solitudine, trascorre 24 ore con un uomo conosciuto per corrispondenza. Il progressivo svelamento delle reciproche maschere rivela la desolante illusione della felicità che si nasconde nel sogno del matrimonio e del rapporto di coppia, e dà vita a un graduale oscurarsi del racconto (*fig. 8*).

Si ritrova nel film quella attenzione al “mostro sociale” da boom economico che Risi aveva già raccontato col sostegno della medesima coppia di sceneggiatori, Ettore Scola e Ruggero Maccari. Ma Pietrangeli associa alla carica grottesca una forte ambiguità emotiva, che crea disagio nello spettatore. La condizione di solitudine di Pina, agghindata con le labbra a cuore, i capelli a barboncino e il sedere ingigantito con la gommapiuma, assume una valenza

Fig. 8 – Fotogramma da “La visita” (1963) di Antonio Pietrangeli.



Fig. 9 – Fotogramma da “La donna è una cosa meravigliosa” (1964) di Mauro Bolognini.



cupa e ci impedisce di ridere, tanto appare dominata da una disperata vitalità. Mentre, al contrario, la mostruosità di Adolfo finisce per far vergognare lo spettatore, per come è aderente alle infinite debolezze dell'essere umano.

La visita porta su di sé tutti i segni della commedia di largo consumo di quegli anni, dalla canzonetta in colonna sonora al trucco grottesco dei personaggi, ma l'attenzione sociologica di Pietrangeli ricade soprattutto su questa figura di donna che esprime tragicomicamente le contraddizioni di un'emancipazione non ancora possibile e una tensione tra libertà sessuale ostentata e bisogno di aderire ancora ai modelli culturali dominanti³⁶.

³⁶ Per una analisi puntuale del film e le relazioni tra produzione e società si rimanda a Comand, 2010: 90-100.

Nello stesso 1963 Sandra Milo viene diretta anche da Luigi Zampa in *Frenesia dell'estate* (1964), una commedia balneare in cui, ancora una volta, incarna la sensualità fatta persona, ossia un personaggio popolare che vende calde *brioche* e bomboloni sulle spiagge, intrattenendo i bagnanti col suo fare da amante perfetta. Lavora, poi, a fianco di Enrico Maria Salerno per Dino Risi nella commedia grottesca *L'ombrellone* (1965), una fotografia satura e sovrapposta dell'Italia del boom che rivela l'inquietudine nascosta dietro la patina godereccia di una società impreparata ad affrontare così tanta abbondanza. Attraverso inquadrature ipercolorate e stracolme di oggetti, il regista rappresenta il “rito” estivo in una serie di ritratti fatti con grande acume e rispetto per la caratterizzazione dei personaggi, non ancora di adolescenti, come sarà nel vanziniano *Sapore di mare* (1983), ma di adulti borghesi in un clima di divertimento, tra aste di beneficenza, partite scapoli-ammogliati, adultèri svogliati o non consumati più per pigrizia che per convinzione. Se il protagonista maschile è un quarantenne in crisi coniugale che vede il suo rivale prima in un gigolò (Jean Sorel), poi nel ricco commendator Tagliaferri, manifestando di non riuscire a vincere né sul piano della competizione sessuale né su quello economico, la Milo, che ne interpreta la moglie, è ancora una volta una donna svampita e disinibita che riesce a sedurre tutti gli uomini che vuole, ma finisce poi per tornare nei ranghi della vita domestica.

Anche *Una donna dolce dolce*, episodio di *La donna è una cosa meravigliosa* (1964) di Mauro Bolognini, è un film grottesco. Scritto con Goffredo Parise e Tonino Guerra affida alla Milo il ruolo di Rossella, una donna che non è riuscita ad avere figli e vede nel marito il bambino che lo stesso non ha saputo darle, lo “trasforma” e lo fa regredire allo stadio infantile, con tragiche conseguenze. Considerato alla sua uscita un «pamphlet antifemminista»³⁷, il film veste ancora una volta l'attrice del ruolo della manipolatrice, di colei che sa come gestire un uomo indebolito e completamente alla sua mercé (fig. 9).

Ruoli simili sono stati interpretati da Sandra Milo anche nella seconda parte del decennio, in alcuni film di genere che hanno usato il suo corpo trasgressivo per raccontare una femminilità predatoria. È il caso della commedia licenziosa *Come imparai ad amare le donne* (1966), scritta da Castellano e Pipolo e diretta da Luciano Salce, del film drammatico *La notte pazza del conigliaccio* (1967) di Alfredo Angeli, del musicarello con Gianni Morandi e Mina *Per amore... per magia...* (1967) di Duccio Tessari, e dei due western all'italiana *Bang Bang Kid* (1967) di Stanley Prager (Giorgio Gentili) e Luciano Lelli (Luciano Sacripanti) e *T'ammazzo!... Raccomandati a Dio* (1968) di Osvaldo Civirani.

È interessante l'insistenza di questi autori nel voler utilizzare il suo corpo attoriale inseguendo modelli non più attuali di femminilità. Mentre nella modernità la dimensione squisitamente performativa prendeva il posto di quella ostentatamente fisica delle maggiorate, preferendo ai corpi delle attrici prosperose quelli esili di nuove icone raffinate ed eteree, a lei si chiedeva di perseverare nel manifestare una provocante avvenenza e una licenziosa procacità.

³⁷ Gambetti, 1964.

Il processo di formalizzazione della attrice come diva italiana, dunque, sembra essersi affermato nella condizione di chi, resistendo al superamento del paradigma delle maggiorate, ha ecceduto quel modello, restando imbrigliata nelle maglie della sua costruzione divistica sessualizzata.

Queste esperienze, tuttavia, se da un lato hanno contribuito a mitizzare la sua immagine, dall'altro l'hanno allontanata da ogni prospettiva di carriera fondata su mere qualità interpretative.

VI. L'IMMAGINE PUBBLICA RASSICURANTE DI UNA SEDUTTRICE IMPOTENTE

Il successo ottenuto grazie ai film di Fellini e la popolarità raggiunta con le opere successive le consentono di divenire presto la prima donna del sabato sera televisivo (nel 1966 conduce *Studio Uno*) e di conquistare il favore del pubblico. Negli anni Sessanta, dunque, l'attrice rappresenta contraddittoriamente il simbolo della trasgressione sessuale dentro una dimensione popolare che la rende familiare agli spettatori. Appare frequentemente sulle copertine dei rotocalchi che le dedicano articoli di costume, ma che sfruttano l'estrema esibizione della sua travagliata e discussa vita privata (il divorzio da Ergas, i processi per la custodia della figlia Deborah, le relazioni clandestine con Fellini e molti altri uomini, più o meno famosi). L'immagine della seduttrice che compare sullo schermo trova rispondenza nell'immagine pubblica di una "donna dongiovanni" che, in maniera esibita e spesso sfidando la morale comune, lascia emergere desideri primordiali e passioni sessuali allora ancora appannaggio esclusivo degli uomini³⁸. Alle critiche che spesso le venivano mosse rispondeva, tuttavia, in maniera bonaria:

Dicono anche che mi trucco in modo molto violento. Il fatto è che non mi piacciono le mezze misure. O niente del tutto, o, una volta che abbia deciso per l'artificio, voglio che si veda, che tutti lo vedano. [...] Dicono ancora che indosso, qualche volta, abiti di gusto discutibile, come quello nero, di voile, con il quale assistei, a Roma, alla "prima" di *Ciao Rudy*. Sarà anche vero, ma, a mio giudizio, tutte le donne belle dovrebbero indossare ogni tanto abiti del genere. È meravigliosamente eccitante.³⁹

Questo doppio registro, che la rende trasgressiva ma anche rassicurante, sembra ottenere un effetto ben diverso rispetto a quello per cui i suoi ruoli cinematografici sono stati pensati: il suo corpo eccentrico, nella tragicommedia della sua vita, dietro la maschera grottesca non riesce a essere eversivo. C'è qualcosa nella sua dimensione divistica che la imbriglia (*fig. 10*).

³⁸ Leed, 1966: 8-9. In questo numero della rivista «ABC», nelle dichiarazioni di Elsa Martinelli, emerge la categoria della "donna dongiovanni", ossia la figura di una donna che sceglie le sue prede anche quando dà l'impressione di lasciarsi scegliere.

³⁹ Mori; Mazzocchi, 1966: 49-50. Per una panoramica più ampia relativa alla presenza pervasiva di Sandra Milo sulle pagine di riviste e rotocalchi negli anni Sessanta si suggerisce la consultazione del database prodotto da "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)", progetto di ricerca finanziato dal MIUR nell'ambito del Programma PRIN (bando PRIN 2015). Il progetto, di durata triennale (2017-2020), è stato coordinato dall'Università degli Studi di Milano. <https://sites.unimi.it/comizidamore/accedi/>

Fig. 10 – «Il Borghese»,
copertina, a. XVII, n. 43,
27 ottobre 1966.



Corpo ingombrante quello di Sandra Milo: gigantesco “prodotto” manipolato dai cineasti maschi, tuttavia è stato un golem che ha continuamente evaso la sua determinazione. Nel provare a sfuggire al controllo demiurgico del regista creatore ha finito per approdare, adattandosi, in altri luoghi della mediasfera⁴⁰. È evidente la sua capacità di sviluppare una forma di resilienza entro il sistema dello spettacolo che spesso, negli anni a seguire, ha provato per ragioni diverse a espellerla. Lei è invece riuscita puntualmente a reintegrarsi, manifestando una spiccata capacità di rinnovarsi che, una volta abbandonato il cinema, le ha garantito un costante riposizionamento mediatico, lo stesso che le ha consentito, alle soglie degli 85 anni, di essere protagonista della “posta del cuore” in una nota trasmissione del primo pomeriggio di RAI 1.

Il suo corpo di attrice, negli anni, si è trasformato in corpo pubblicitario, in corpo televisivo e in corpo politico⁴¹, provando ad anticipare, senza riuscirci, forme di emancipazione ancora di là da venire.

⁴⁰ Si rimanda alla nostra indagine sulle forme di riappropriazione da parte della Milo di un ruolo da protagonista nella mediasfera (Saponari, 2019).

⁴¹ Gundle, 2009.

Tavola delle sigle

MIUR: Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
PRIN: Progetto di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale
RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Bachtin, Michail

1965, *Tvorčestvo fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva Izd. Chudož. Literatura; trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

Bellassai Sandro

2003, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2003.

Boyer, Deena

1963, *Die 200 Tage von 8½ oder Wie ein Film von Federico Fellini entsteht*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt; trad. ingl. *The Two Hundred Days of 8½*, Macmillan, New York 1964.

Busetta, Laura

2014, *Maschera, deformazione, parodia nel cinema italiano*, «Fata Morgana», a. VIII, n. 22, gennaio-aprile.

Butler, Judith

1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York; trad. it. *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma/Bari 2013.

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*, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, Venezia/Roma.

Cederna, Camilla (a cura di)

1963, *8½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna.

Co.di.s. italiana (a cura di)

1961, *Il cinema e il suo pubblico. Indagine statistica e motivazionale sulla validità pubblicitaria del mezzo cinematografico*, Torino.

Comand, Mariapia

2010, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano.

De Gaetano, Roberto

1999, *Il corpo e la maschera*, Bulzoni, Roma.

Fava, Claudio G.

1979, *Le camere di Lafayette*, La Rassegna, Roma.

Fellini, Federico

1974, *Fare un film*, Einaudi, Torino.

Gambetti, Giacomo

1964, *La donna è una cosa meravigliosa*, «Cineforum», a. IV, n. 38/39, novembre.

Genette, Gérard

1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

Gili, Jean A.

1980, *Arrivano i mostri. I volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna.

Grande, Maurizio

1986, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma.

2003, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma.

Grassini, Paolo

2016, *In cerca di se stesso e degli altri. Il casting di 8½ (Fellini 1963)*, in «Mantichora», n. 6, dicembre.

Grazzini, Giovanni,

1965, *Giulietta degli spiriti*, «Corriere della Sera», 23 ottobre.

Gundle, Stephen

2007, *Bellissima. Feminine Beauty and the Ideas of Italy*, Yale University Press, New Haven/London; trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2009.

Lanzoni, Remi F.

2008, *Comedy Italian Style: The Golden Age of Italian Film Comedies*, Continuum, New York/Londra.

Leed, Cristina

1966, *L'ostrica-party del solito Casanova*, «ABC», a. VII, n. 13, 27 marzo.

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

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

Manzoli, Giacomo

2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Milo, Sandra

1982, *Caro Federico*, Rizzoli, Milano.

Mori, Anna Maria; Mazzocchi, Silvana

1966, *Sandra Milo la vampissima*, «Oggi», a. XXII, n. 24, 16 giugno.

Mulvey, Laura

1975, *Visual pleasures and narrative cinema*, «Screen», vol. 16, n. 3, Autumn; trad. it. in Maria Teresa Chialant, Eleonora Rao (a cura di), *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*, Liguori, Napoli 2000.

Pepper, Curtis; Aba, Marika

1966, *Playboy interview Federico Fellini*, «Playboy», vol. 13, n. 2, February; trad. it. «Playboy Italia», n. 13, marzo 2010.

Rigola, Gabriele

2018, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*, Kaplan, Torino.

Rondi, Gian Luigi

1965, *Giulietta degli spiriti*, «Il Tempo», 24 ottobre.

Saponari, Angela Bianca

2019, *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*, «Arabeschi», n. 14.

Shalom Vagata, Daniela

2006, *Guido, la Saraghina e la signora Carla: studio sulle immagini di 8½*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 4.