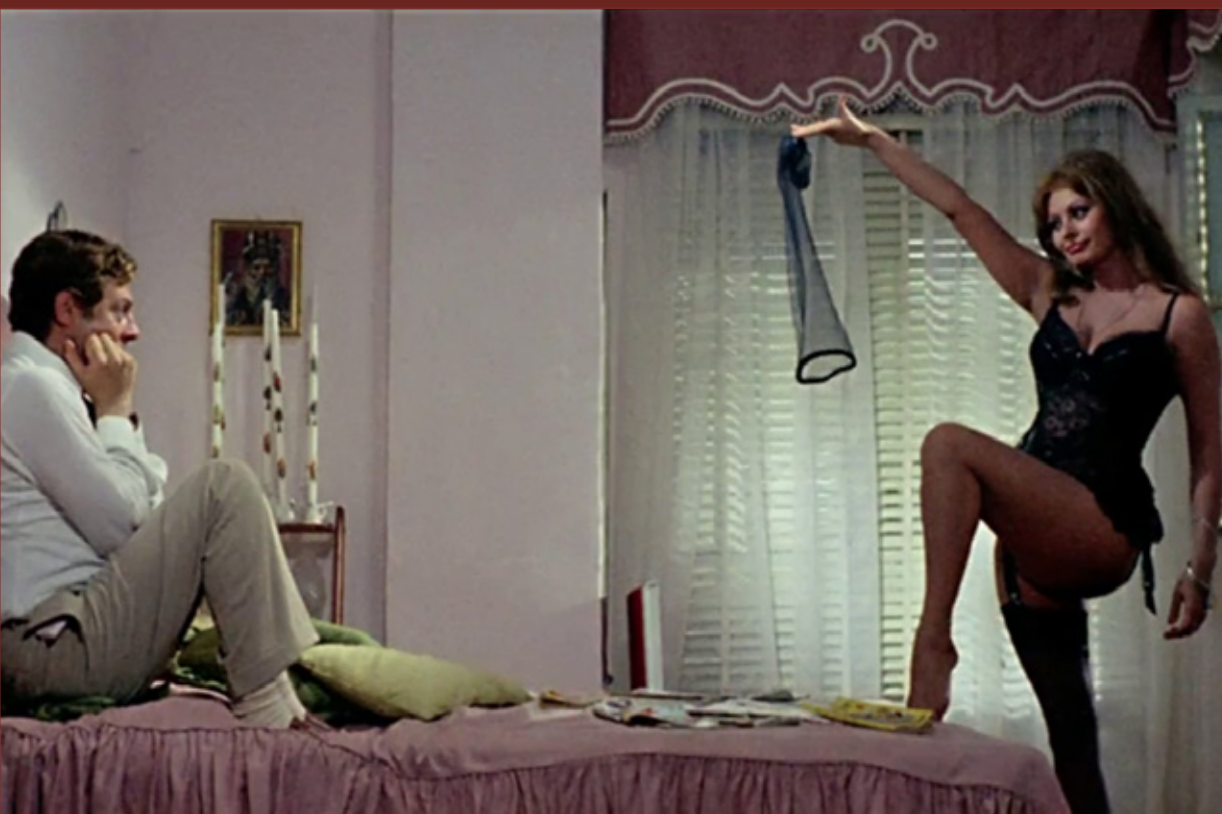


STELLE DI MEZZO SECOLO: DIVISMO E RAPPRESENTAZIONE DELLA SESSUALITÀ NEL CINEMA ITALIANO (1948-1978)

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



SIRENA, CENERENTOLA E PIGMALIONE. L'IMMAGINE DIVISTICA DI SOPHIA LOREN, 1951-1968

Chiara Tognolotti (Università degli Studi di Pisa)

This contribution aims at exploring Sophia Loren's "star persona" in the years between 1951, when the actress signs her first contract with Carlo Ponti, and 1968, when she has her first baby with the producer, who she had married in 1957 by proxy in Messico. By examining the roles she embodies on the big screen as well as her public image, I will try to unfold Loren's complex star image, where the recurring motifs – narrative as well as iconographic – of the siren, Cinderella and Pygmalion are interwoven to a multifaceted idea of femininity, uncertain between tradition and transgression.

KEYWORDS

Sophia Loren; stardom; motherhood; female body

DOI

10.13130/2532-2486/13445

Da «scugnizza di Pozzuoli» a «peccatrice nazionale», da «mamma mondiale» a «compagna Diva», a scorrere le pagine dei rotocalchi sul crinale tra i decenni Cinquanta e Sessanta l'immagine divistica di Sophia Loren si rifrange in figure molteplici, in una tessitura variegata dai colori contrastanti¹. In questo contributo vorrei provare a dipanare questa matassa individuando alcuni fili rossi ricorrenti, che mi pare di poter individuare nei motivi narrativi e iconografici della sirena, di Cenerentola e di Pigmalione². Indagherò in particolare l'arco di anni che va dal 1951 – quando l'attrice firma il primo contratto con Carlo Ponti – al 1957, quando il produttore sposa Loren per procura in Messico, per arrivare al 1968, data della nascita del primo figlio della coppia. Lavorando sul giustapporsi

¹ Cfr. Dyer, 1979.

² I motivi iconografici e tematici della sirena, di Cenerentola e di Pigmalione ricorreranno in questo studio come figure presenti e condivise nell'immaginario occidentale, sorta di *pattern* culturali che diventano «motivo» e trovano quindi collocazione «nell'universo dei segni culturali di applicazione letteraria» (Avalle, 1975). La bibliografia al riguardo è troppo ampia per poter essere elencata qui, se non per sommi capi. Sul mito di Pigmalione cfr. Stoichita, 2006; Bettini, 2008; Didi-Hubermann, 1985; Rosati, 1983. In relazione ai temi di questo contributo segnalo gli atti del convegno tenuto all'Università di Pisa nel dicembre 2019, *Cenerentola e Pigmalione. Raffigurare e narrare il divismo femminile nel cinema* (in corso di stampa). Sul motivo della sirena cfr. Bettini; Spina, 2007; Moro, 2019. Infine, su Cenerentola cfr. i saggi contenuti in Wozniak; Rossitto, 2016.

di personaggi cinematografici e immagine pubblica così come la disegnano le pagine dei rotocalchi accanto ai testi e alle diverse produzioni mediali firmati dall'attrice, proverò dunque a delineare una *star persona* complessa, nella quale i motivi ricorrenti indicati poco sopra s'intrecciano a un'idea di femminilità composita, tesa tra la conservazione dei modi più tradizionali e le spinte trasgressive che attraversano una società immersa nel passaggio stretto da un passato rassicurante ma inadeguato a una modernità tanto allettante quanto incerta³.

I. «MILIARDI E CECI». GLI ANNI CINQUANTA

Se è vero che il titolo di un film funziona da marca attrattiva che indica il tipo di relazione che l'apparato produttivo tenta di stabilire con il pubblico, nella prima metà degli anni Cinquanta il nome di Loren è accostato all'idea di femminilità, amore e sensualità – *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati, *La fortuna di essere donna* (1956) di Alessandro Blasetti, *Pane, amore e...* (1955) e *Il segno di Venere* (1955) di Dino Risi – di napoletanità – *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio de Sica, *Carosello napoletano* (1954) di Ettore Giannini – e di sfrontatezza – *Pecato che sia una canaglia* (1954) di Alessandro Blasetti –. Traspare in filigrana sotto questi motivi il richiamo al paesaggio. In effetti, negli anni Cinquanta che la vedono prima attrice di fotoromanzi, poi attrice⁴, il corpo della diva si può senz'altro leggere nel segno del «racconto di rinascita» suggerito da Giovanna Grignaffini⁵. Il riappropriarsi da parte di spettatori e spettatrici del paesaggio italiano in una sorta di redenzione dal fascismo s'incarna nei volti e nelle forme di donne che, come Loren, sono corpi «intatti e non contaminati dallo sguardo dell'ideologia fascista, creature della terra», ricche di sensualità gioiosa, generosi nelle proporzioni, caldi e familiari: corpi-paesaggi, lungo il cui profilo è possibile leggere il futuro di una nazione che deve ripartire da zero»⁶.

Dunque, Loren appare in questi anni come corpo accogliente, dalla seduzione naturale e istintiva che si sprigiona dalle radici mediterranee e che, d'altro canto, si vena subito di una sensualità provocante e in qualche modo eccessiva, come smisurata, e che per questo motivo necessita di essere controllata e, se non repressa, almeno trasformata in forme meno disturbanti. Così l'iconografia e la narrazione di *La donna del fiume* (fig. 1) lavorano per l'appunto sul giustapporsi di questi motivi sul corpo dell'attrice, in un andamento tipico del *mélo* anni Cinquanta giocato sulla tensione tra eros e agape e su una sensualità che addomestica e redime il suo eccesso nella figura della *mater dolorosa*⁷. Le prime sequenze del film propongono un'immagine di donna seducente e sfrontata, quando appare sudata e scollata al lavoro per la marinatura delle anguille; un corpo-paesaggio naturale e primigenio, sinuoso come le anse del fiume in cui è immerso. Poi il dipanarsi del racconto – la relazione con Gino Lodi, criminale e seduttore, e il figlioletto nato senza la cornice rassicurante delle nozze e che presto morirà tragicamente – trasforma e quasi rinchiude quel corpo

³ Cfr. Gundle, 1995; Small, 2009.

⁴ Oltre all'autobiografia *Ieri, oggi, domani. La mia vita* (Loren, 2014), per una ricostruzione accurata della carriera dell'attrice si veda Small, 2009.

⁵ Cfr. Grignaffini, 1988. Sulla relazione tra dive e paesaggio cfr. anche Treveri Gennari, 2009.

⁶ Grignaffini, 1988: 123.

⁷ Cfr. Cardone, 2012. Sul film di Soldati cfr. Malavasi, 2006: 130-135.

Fig. 1 – Locandina del film “La donna del fiume” (1954) di Mario Soldati.



esuberante nella postura penitente di una madre addolorata, la testa velata e il corpo rannicchiato. Fin da subito la figura di Loren si avvicina al motivo della sirena, corpo seducente e perciò foriero di pericolo, attraente e terribile e, dunque, bisognoso di essere addomesticato.

Il richiamo a una femminilità primigenia sublimata in una maternità sacrificale suggerito dai ruoli impersonati dall'attrice si accosta, quasi per contrasto, all'apparire del glamour della modernità evocato dalla presenza sempre più incisiva della moda, che proprio in quel torno d'anni iniziava a disegnarsi come simbolo di un *Italian style* in formazione⁸. Le foto che nell'aprile 1957 ritraggono Loren con indosso sofisticati abiti da sera di Emilio Schuberth – i ricami, le stoffe lucide, le gonne ampie e i mantelli avvolgenti, il taglio ben definito a scoprire la schiena e il décolleté, i gioielli – indicano l'affacciarsi di una strategia d'immagine divistica che, mentre sottolinea le linee del corpo dell'attrice, la iscrive

⁸ Cfr. Gundle, 2002.

Fig. 2 – Sophia Loren nell'atelier di Emilio Schuberth (anni Cinquanta).



con sempre più insistenza in un contesto di eleganza e mondanità⁹. È una *star persona* che pare esitare tra la fedeltà alle radici contadine del Paese e la fascinazione per un mondo di sogno popolato da figure aristocratiche pervase dal fascino nostalgico di un *ancien régime* fiabesco (fig. 2). La postura di Loren in queste foto è in effetti quella di una Cenerentola al ballo, con i ricchi abiti da sera intesi allo sguardo di un principe azzurro: una strategia che stempera e in qualche modo sublima una bellezza provocante ed eccessiva, giacché allusiva a una *agency* di un corpo femminile intraprendente, che rischierebbe altrimenti di forzare i confini della morale corrente.

Traspare qui il progressivo ibridarsi dell'immagine di Loren che all'idea di napoletanità, intesa come bellezza naturale e spontanea, legata a modi di vita – e cibi – tradizionali, intreccia con disinvoltura posture più sofisticate. È un motivo messo a tema in *La fortuna di essere donna*, dove si gioca apertamente con la *star persona* dell'attrice/sirena – la copertina di «Le ore» che dà il via al racconto e che la ritrae scoprirsi le gambe in una posa involontariamente provocante (fig. 3) – insieme ai motivi assonanti di Cenerentola e Pigmalione. L'avvicinarsi a un successo ambito appare come un ulteriore adattamento del tema di Cenerentola al ballo. Così nella sequenza, venata di una certa ironia, ambientata nell'atelier Fontanisi – trasparente allusione alla casa di moda delle sorelle

⁹ Buckley, 2008. Il servizio fotografico che ritrae Loren con gli abiti di Schuberth è visibile sul sito dell'Archivio Luce: <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL0000003611/11/sofia-loren-prova-alcuni-abiti-firmati-schuberth-nell-atelier-dello-stilista-via-xx-settembre.html?indexPhoto=2> (ultima consultazione 21 dicembre 2020).

Figg. 3 e 4 – Fotogrammi dal film “La fortuna di essere donna” (1956) di Alessandro Blasetti.



Fontana, celebri creatrici di abiti e costumi di scena – l’elegante direttrice invita con decisione la protagonista a snellire la corporatura florida e ad abbandonare i vistosi abiti a fiori per vestirsi «di nero, ragazza mia, di nero», così da acquistare una *silhouette* più moderna e raffinata e poter frequentare i ricevimenti dell’alta società, magari accompagnata dal conte Gregorio Sennetti (fig. 4). Quando poi il fotografo Corrado Betti/Marcello Mastroianni descrive a una Antonietta/Loren ingenua ma non troppo le traiettorie del successo delle attrici che, a suo dire, avrebbe lanciato nel mondo del cinema sollevandole da un’esistenza povera e anonima, non è difficile scorgere in filigrana il ricorrere della trama fiabesca, così come la narravano rotocalchi e fotoromanzi dell’epoca¹⁰. Accanto a Cenerentola traspare poi il tema di Pigmalione, con una figura maschile che modella l’apparire e il destino di una donna, facendosi artefice della sua personalità e dotandola di qualità che è lui a infonderle.

¹⁰ Cfr. Cardone, 2004.



Fig. 5 – “Miliardi e ceci per Sophia”, «Noi donne», a. XII, n. 3, 20 gennaio 1957.

Tonalità analoghe compaiono in un'intervista a Loren a firma di Franco Giraldi su «Noi donne» del 20 gennaio 1957¹¹. La metà superiore della pagina è occupata da un ritratto dell'attrice, sorridente mentre porta sulla spalla un vassoio di grossi pesci lucenti e pronti per essere cucinati. La sapidità dei cibi tradizionali e naturali echeggia nel titolo, *Miliardi e ceci per Sophia*. Il motivo della ricchezza (le «dorate prospettive del guadagno di due miliardi di lire») e del glamour di Hollywood (con l'elenco dei film che l'attrice interpreterà accompagnati da nomi celebri dello *star system*, che la nobilitano di riflesso) si giustappone al richiamo confortante alla cucina regionale. Il giornalista descrive compiaciuto l'appetito dell'attrice – «“Come mi piace mangiare!”, esclamò Sophia, contenta come una ragazzina» – che alla domanda se segua diete speciali risponde «Macché, al diavolo le diete! Non ne ho bisogno», per poi ordinare «pasta e ceci, fegato e cavolfiori» (fig. 5).

Ma il motivo della Cenerentola al ballo risuona in pressoché tutti i racconti della carriera hollywoodiana della diva. Le pagine dei rotocalchi si popolano di feste in ville lussuose, toilette eleganti, ricchi buffet dalle torte spettacolari, anche se Loren non esita a coltivare gli stereotipi dell'italianità che la hanno resa famosa

¹¹ Cfr. Giraldi, 1957. Questo e gran parte degli altri articoli citati nel presente saggio sono stati messi a disposizione della comunità scientifica dal 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. 6 – “La Loren sempre alla ribalta” (dettaglio), «Oggi», a. XIV, n. 14, 3 aprile 1958.

lasciandosi ritrarre mentre, vestita da sera, impasta una pizza per i suoi ospiti (fig. 6), quasi a voler riportare all’interno dei patri confini il corpo esotico disegnato da molti dei ruoli impersonati sullo schermo fin dai primi film¹². Dunque, nel decennio Cinquanta emerge un processo di rifinitura dell’immagine divistica – non solo di Loren¹³ – che declina modi e consumi di una modernità nuova muovendosi tra gli archetipi narrativi di Cenerentola e Pigmalione. Le dive italiane sbocciano dalle origini contadine, terragne e umili, per raggiungere la luminosità dei parterre internazionali accogliendo posture più ricercate – i corpi longilinei, gli abiti sofisticati – e dando una nuova veste al motivo narrativo di Cenerentola. I matrimoni importanti con produttori – Carlo Ponti per Loren, come Dino De Laurentiis per Silvana Mangano – o aristocratici – Elsa Martinelli e il conte Franco Mancinelli Scotti – richiamano poi il ricorrere della figura di Pigmalione, con la presenza talvolta ingombrante di una figura maschile che determina e modella fattezze, movenze e status sociale delle attrici. E sarà per l’appunto il legame con Ponti a segnare in profondità l’immagine divistica di Sophia Loren nel decennio successivo, quando a dominare sarà la figura amma- liante e destabilizzante della sirena.

¹² Oltre ai ruoli di zingara spesso interpretati nei fotoromanzi (cfr. Gundle, 1995), Loren è Aida nel film omonimo di Clemente Fracassi del 1953, poi Cleopatra in *Due notti con Cleopatra* (1954) di Mario Mattoli. A Hollywood sarà una principessa spagnola in *El Cid* (Id., 1961) di Anthony Mann e lavandaia parigina in *Madame Sans-Gêne* (Id., 1961) di Christian-Jaque, fino a incarnare una spia araba in *Arabesque* (Id., 1966) di Stanley Donen e una contessa russa in *A Countess from Hong Kong* (*La contessa di Hong Kong*, 1967) di Charles Chaplin.

¹³ Cfr. Buckley, 2008.

II. «UNA VERGOGNOSA STORIA DI PASSIONE SORDA, CIECA E CRUDELE». IL MATRIMONIO CON CARLO PONTI

Sospesa in un equilibrio instabile tra Cenerentola e sirena, beltà naturale e familiare e seduttrice ribelle: questa è dunque l'immagine di Loren quando, nel 1957, sposa Carlo Ponti. Lo scandalo che ne deriva sfugge al controllo della diva e della costruzione intenzionale della sua immagine e fiammeggia sulla stampa dell'epoca, finendo per rappresentare nel modo più nitido la tensione tra il crescere della visibilità e dell'agire delle donne nella società e un altrettanto forte movimento all'indietro che le rispinge dentro i confini dei valori familiari più tradizionali. Le star come Loren, Gina Lollobrigida e Claudia Cardinale assumono sui loro corpi quella contraddizione e la rilanciano, nei personaggi che interpretano sullo schermo come nella loro immagine pubblica, strette tra la spinta verso il "nuovo" di comportamenti e costumi inusuali, e finanche inaccettabili da un punto di vista tradizionale, e le pressioni a conformarsi proprio a quella prospettiva più conservatrice¹⁴.

Sposato e padre di due figli, il produttore Carlo Ponti intratteneva già da tempo una relazione con la giovane attrice, cui si alludeva con una certa *pruderie* sulle pagine dei giornali¹⁵, ma lo scandalo divampa quando la relazione tra i due assume l'ufficialità delle nozze grazie a un matrimonio celebrato per procura in Messico, così da aggirare l'impossibilità del divorzio in Italia. Lo *star system* italiano del dopoguerra non era nuovo ai sommovimenti suscitati da vicende matrimoniali tormentate, come era accaduto pochi anni prima per il legame tra Ingrid Bergman e Roberto Rossellini¹⁶ o, nell'universo adiacente delle celebrità sportive, per la relazione tra Fausto Coppi e la «dama bianca» Giulia Occhini. Il caso di Loren e Ponti assume però sfumature particolari giacché, come ricorda un articolo di «Gente» alludendo proprio allo scandalo Rossellini-Bergman, «non si tratta di un uomo che ha rubato la moglie di un altro, ma di una donna che si è legata al marito di un'altra donna, padre di due bambini»¹⁷. Lo scandalo appare tanto più grande quando a essere al centro degli sguardi è l'agire di una donna che scavalca i confini dell'istituzione familiare, come del resto dichiarava il codice penale, che all'articolo 559 sanzionava l'adulterio femminile in modo più severo rispetto all'analogo comportamento maschile.

Anche se in minoranza, la stampa più progressista assume le difese della coppia per incitare al rinnovamento di una legislazione sentita come retrograda rispetto alla società reale. Così su «L'Espresso»¹⁸ quelli che «la famiglia italiana» definisce con disprezzo «nemici dell'indissolubilità del matrimonio»¹⁹ accostano

¹⁴ Su Cardinale cfr. Jandelli, 2019.

¹⁵ Cfr. ad esempio Giraldi, 1957.

¹⁶ Cfr. Buckley, 2006; Gundle, 2000.

¹⁷ [s.n.], 1957: 17.

¹⁸ Il riferimento è a «L'Espresso» a. III, n. 40, 6 ottobre 1957.

¹⁹ [s.n.], 1958: 1.

le nozze Ponti-Loren alla discussa vicenda dei «concupini di Prato»²⁰ in nome di una visione laica della società che suscita reazioni irose di chiusura e il richiamo a una «condanna morale netta e sicura» per coloro che «vengono a trovarsi in stato di bigamia e [i cui] eventuali figli sarebbero illegittimi»²¹. Del resto, ancora nel 1965 una copertina di «Settimana TV»²² accosta l'immagine della diva al quesito che campeggia nel titolo *Divorzio sì divorzio no*, a rimarcare quanto il caso Loren-Ponti abbia influito sulla discussione pubblica intorno all'idea di famiglia di quegli anni²³.

Dal canto suo, la stampa di orientamento cattolico è la più ferma nel condannare l'accaduto, erto a «pietra di paragone sulla quale saggiare la sensibilità dei rotocalchi in materia di morale familiare», come dichiara il bollettino del Segretariato generale per la moralità, organo dell'Azione cattolica, che addita la relazione tra i due «pubblici peccatori» come «una vergognosa storia di passione, di passione sorda, cieca e crudele»²⁴. Così «Noi uomini», periodico legato anch'esso all'Azione cattolica, considera l'attrice e il produttore «due povere figure umane che solo meritano, oggi, disapprovazione e, domani, d'esser dimenticate e compatite», e invita «i veri cattolici a considerare costoro, il loro lavoro, i loro eventuali film, al bando di ogni qualunque considerazione. Semplicemente ignorarli: ricordarli solo per pregare per il loro ravvedimento»²⁵. Ancora, vicino all'intransigenza della Chiesa è il femminile «Così», che il 13 ottobre dà la notizia delle nozze tacciando la coppia di ipocrisia poiché avrebbe smentito in pubblico quel matrimonio che si accingeva a celebrare in privato, e chiude sul tema della famiglia tradita: «e dove si stabilirà la nuova "famiglia", visto che il produttore Ponti ha in Italia, oltre ai suoi affari, anche la famiglia? Che è la "sua" famiglia?»²⁶. Sottolineo di passaggio l'uso insistito delle virgolette, che appare di frequente anche nei bollettini del Segretariato per la moralità come in altre pubblicazioni, a segnalare un disagio forte, che si fa anche linguistico, nel nominare una situazione inedita che si affaccia sulla scena pubblica con audacia e che mette alla prova la capacità di esprimersi. Le virgolette appaiono indicare un'incapacità di pensare, e dunque di dire,

²⁰ Si tratta di una vicenda avvenuta a Prato pochi mesi prima, nell'autunno del 1956, quando il vescovo di quella città aveva dichiarato «pubblici concubini e peccatori» due concittadini, l'uno comunista, l'altra cattolica, poiché sposati solo civilmente. Il vescovo fu prima condannato e poi assolto in secondo grado dal tribunale civile.

²¹ [s.n.], 1958: 1.

²² [s.n.], 1965.

²³ Si verifica ciò che Richard Dyer chiama «effetto ideologico» (Dyer, 1979: 2).

²⁴ Segretariato generale per la moralità, relazione del 15 ottobre 1957, Archivio dell'ISACEM, Fondo Presidenza Generale, serie XII, busta 19. Il documento è consultabile nel già citato database prodotto da «Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)» con la segnatura ISACEM 1415. Più in generale, per la relazione tra la cultura e la stampa cattolica e il sesso in questo decennio cfr. Giori; Subini, 2017. Sul nascente discorso divistico cattolico cfr. Vitella, 2018.

²⁵ Cavaterra, 1957.

²⁶ Sangiorgi, 1957: 21. Il settimanale riprende questa condanna nel numero del 17 novembre, quando la direttrice Olga Guidetti risponde a un lettore indignato dichiarando di «non ammettere nessuna scusa alla loro [di Ponti e Loren] temerarietà» (Cantelli, 1957: 3).

un modo di essere che poteva essere tollerato solo se confinato nel territorio rassicurante, e ipocrita, della dimensione privata²⁷.

Altre testate popolari assumono una posizione più sfumata. Esemplare quella di «Oggi», che appare esitare tra il desiderio di narrare una storia romantica e avvincente, di sicura presa sul pubblico (e di certo remunerativa), e la preoccupazione di non scontrarsi con le attese di lettori e lettrici più conservatori e inclini a fiancheggiare la condanna da parte della Chiesa. In un articolo intitolato *Del mio amore vi parlo io* del 1 agosto 1957, dunque prima dell'annuncio delle nozze, si descrive la «delicata vicenda sentimentale»²⁸ dell'attrice. Ancora una volta traspare tra le righe il motivo della Cenerentola al ballo. Alla descrizione dell'atmosfera ovattata dell'elegante e riservato hotel svizzero frequentato dall'alta borghesia internazionale dove Loren trascorre le vacanze, si succedono allusioni al glamour della carriera hollywoodiana e ai gioielli preziosi indossati dall'attrice che non perde, tuttavia, la memoria delle sue origini umili di «schietta progenie meridionale», con il «gagliardo appetito» – affiora di nuovo il motivo del cibo – che le fa rimpiangere «gli spaghetti al pomodoro come li fanno soltanto a Napoli e dintorni». Appare poi un altro dei motivi ricorrenti della *star persona* di Loren, ovvero la presenza forte della figura di Pigmalione incarnata da Ponti, descritto come colui che «intuì le naturali capacità di Sofia [sic], vide la carica di contrastante spavalderia che ella testimoniava coi suoi immensi occhi e la spinse in un film impegnativo, quale *L'oro di Napoli*, a misurarsi con attori di primissimo piano»²⁹. Così declinato, il motivo di Pigmalione va incontro da un lato all'idea di «received acting» per il quale attori e attrici darebbero il loro meglio non per il talento a loro proprio (si parla di «naturali capacità» e «immensi occhi») ma per la capacità del regista di dirigerli o del produttore di inserirli nel giusto contesto³⁰. Dall'altro, avvicina la figura di Loren alla Galatea del mito nelle sue rifrazioni cinematografiche e ne fa una sorta di Eliza Doolittle, dotata ma bisognosa di un uomo che ne modelli il sapere e la postura (è lui a «spingerla» a recitare, non lei a volerlo, o saperlo, fare). Sullo sfondo, ancora Cenerentola: «Sofia [sic] si rivela per quello che è: una donna timidissima dotata di una volontà di ferro che, anche nei trionfi cinematografici, non dimentica le privazioni dell'infanzia, le sue tristissime vicende familiari, i mille ostacoli incontrati sul suo cammino»³¹.

Poi, in un articolo del 7 novembre dello stesso anno (*Sofia e Carlo Ponti di fronte alla Chiesa*, a firma di Emilio Cavaterra) «Oggi» riassume la condizione dei due stando alle norme del diritto canonico senza sbilanciarsi troppo a favore della coppia³², quasi a voler compensare la benevolenza che traspariva sia dall'articolo di agosto sia, soprattutto, da uno scritto pubblicato poco prima, il 10 ottobre³³ (*fig. 7*). Qui il giornalista filtra le «discusse nozze» dell'attrice attraverso la figura della madre di lei, Romilda, e racconta come le ansie della donna si siano placate nonostante le perplessità iniziali. Romilda sembra fungere da doppio di lettori

²⁷ Rimando qui alle riflessioni di Mauro Giori a proposito della relazione tra universo omosessuale e gerarchie cattoliche, tema non del tutto assimilabile a quello che affronto in questa sede ma che tuttavia risuona di molte affinità (cfr. Giori, 2019).

²⁸ Ferruzza, 1957: 29.

²⁹ Ferruzza, 1957: 30.

³⁰ Cfr. Baron; Carnicke, 2011.

³¹ Ferruzza, 1957: 30.

³² Cfr. Cavaterra, 1957.

³³ Cfr. Lusini, 1957.



Fig. 7 – “Le discusse nozze di Sofia Loren” (dettaglio), «Oggi», a. XIII, n. 41, 10 ottobre 1957.

e lettrici: ne raccoglie le ansie e gli interrogativi («ma un matrimonio simile non nasconde una grave insidia? Specialmente per una donna che amava dichiararsi cattolica e devota?») per rispondere in tono rassicurante (la «distensione tra Carlo Ponti e la signora Romilda» è data per raggiunta) e chiudere su un motivo di sicura presa anche sul pubblico più conservatore, l'afflato verso la maternità:

C'è un desiderio a cui Sofia ha accennato più volte, pubblicamente; quello di avere figli. E per coloro che sanno che l'attrice tiene tuttora in casa sua, a Roma, tre cugine, figlie di uno zio, solo per il piacere di rendere felici dei bambini, non v'è dubbio che Sofia, nella difficile condizione che si è scelta, quella della compagna di un uomo che ha moglie, sarà una mamma tenera.³⁴

Qui il motivo di Pigmalione si sdoppia per volgere verso la figura del principe azzurro: il produttore è ritratto nelle vesti di mentore e marito amorevole, in grado di assumere su di sé il ruolo protettivo che era stato di Romilda e offrire alla giovane Sophia non solo una carriera internazionale, ma anche sicurezza e protezione («vicino a lui mi sento sicura, protetta, felice», avrebbe dichiarato lei), accogliendo il desiderio dell'attrice di «una vita tranquilla, senza scosse, senza sorprese»³⁵.

³⁴ Lusini, 1957: 27.

³⁵ Lusini, 1957: 27.

III. «LA MAMMA MONDIALE». IL DECENNIO SESSANTA

L'aprirsi del decennio Sessanta vede le ricadute del legame con il produttore, messe in evidenza dalla stampa, sbilanciare con decisione l'equilibrio già instabile dell'immagine divistica dell'attrice tra il respiro erotico della sirena e la domesticità di Cenerentola, attribuendo a Loren una postura ribelle che si frappone agli interessi di Ponti e dell'attrice stessa. Appare allora necessario ridefinire la *star persona* della diva in modo da intiepidirne e addomesticarne i contorni, riportandola a modalità più familiari e meno minacciose, sul fronte sia dei ruoli portati sullo schermo che del configurarsi dell'immagine pubblica.

Compare qui l'altra figura di Pigmalione della narrazione divistica dell'attrice, Vittorio De Sica³⁶. In effetti il ruolo di protagonista – e il premio Oscar – per *La ciociara* (1960) offre alla diva l'opportunità di rimodulare i contorni della sua immagine. L'iconografia del personaggio di Cesira e i motivi drammatici del racconto lavorano sul modello della *mater dolorosa*, accentuando la percezione del talento artistico dell'attrice e sovrapponendo alla controversa immagine pubblica di lei il disegno ideologico più rassicurante della sofferenza e del sacrificio di una madre. Inoltre, il magistero dei padri nobili del neorealismo – accanto a De Sica, lo sceneggiatore del film è Cesare Zavattini – accoglie e stempera i toni più provocanti della figura di Loren, legittimandone non solo il talento d'attrice ma anche, in qualche modo, la moralità.

Sul versante del racconto pubblico, i *press agent* Enrico Lucherini e Matteo Spinola immaginano una campagna mediale dedicata a ridisegnarne l'immagine lavorando per l'appunto sulla portata simbolica dell'idea di maternità³⁷. Ricorda Matteo Spinola che

l'obiettivo importante era riconciliare Sophia con le mamme italiane, staccare da lei quell'infame parola: rovinafamiglie. [...] Cominciò tutto con la capillare distribuzione di una serie di fotografie nelle quali lei, in una sosta delle riprese [del film *La ciociara*], faceva il girotondo con dei ragazzetti del quartiere o teneva in braccio un bimbo appena nato. Una volta svenne sul set e facemmo capire ai giornalisti che forse era incinta. [...] Noi dilatammo questa leggenda per otto anni fin quando Sophia non risolse i problemi che realmente le impedivano di avere un figlio.³⁸

Così Cenerentola al ballo sta per diventare madre. «Oggi» del 6 ottobre 1960 pubblica una foto di scena sul set di De Sica dove si allude a una possibile gravidanza dell'attrice («nel giro di una settimana Sophia Loren è svenuta per ben tre volte»). Articoli del genere si succedono con una certa regolarità negli anni a

³⁶ Così scrive la stessa Loren nelle pagine dell'autobiografia: «[*L'oro di Napoli*] mi consegnò nelle mani di Vittorio, che da quel momento divenne una vera forza nella mia vita. Mi seguirà per i successivi vent'anni e altri tredici film, insegnandomi tutto quello che so, sostenendomi e indirizzandomi, spesso con l'aiuto del grande Cesare Zavattini, verso i personaggi più adatti alla mia personalità [...]. Ci amavamo davvero come padre e figlia, io lo ammiravo ciecamente, e lui mi aiutò sempre a dare il meglio» (Loren, 2014: 76). Su De Sica cfr. Masecchia, 2012.

³⁷ Cfr. Masi, 1985; Lucherini; Spinola, 1984.

³⁸ Spinola in Masi, 1985: 88.

Fig. 8 – “Sofia finalmente mamma”, «Noi donne», a. XXII, n. 51, 30 dicembre 1967.



venire in particolare sul settimanale di Rizzoli³⁹, sebbene le letture polemiche del matrimonio per procura (com'è ovvio slegate dal disegno promozionale di Lucherini e Spinola) continuino a comparire (figg. 8, 9, 10). Ad esempio «Il Borghese» del 5 luglio 1962 accosta l'attrice e il produttore con gli «adulteri comunisti»⁴⁰ Palmiro Togliatti e Nilde Iotti. Di taglio opposto, prevedibilmente, è l'articolo di Milla Pastorino su «Noi donne» del 16 settembre 1962, che condanna «il moralismo ipocrita e retorico»⁴¹ corrente in nome di una visione più laica dei costumi e della società. Dal punto di vista giudiziario, il matrimonio messicano verrà dichiarato nullo nel 1962 e cadranno così anche l'accusa, e il conseguente possibile processo per bigamia, intentata da una signora milanese, Luisa Brambilla. La vicenda si chiude quando, nel 1965, Ponti diviene cittadino francese: può così divorziare dalla moglie, Giuliana Fiastri, e sposare Loren nel luglio dell'anno successivo, sempre in Francia.

³⁹ Solo qualche esempio da «Oggi»: *Sofia sarà mamma in primavera*, 8 dicembre 1960; *Zia Sophia dice: la maternità è una cosa meravigliosa*, 17 gennaio 1963, subito dopo la nascita di Alessandra, la figlia della sorella Maria e di Romano Mussolini; *Solo con un figlio potrà essere felice* e *Lascerei il cinema pur di avere un figlio*, 14 novembre 1963; *Finalmente mamma*, 5 marzo 1964.

⁴⁰ [s.n.], 1962.

⁴¹ Pastorino, 1962: 33.

SOFIA LOREN: 'STO BENE,

l'HO SOLTANTO UN PO' DI PAURA"

Siamo riusciti a rompere per la prima volta il muro di silenzio che da otto mesi protegge l'attrice in attesa della maternità. Il suo direttore spirituale, don Ferruccio De Marchi, riferendoci le conversazioni che ha con lei, traccia qui un ritratto patetico e inedito della Sofia - reclusa volontaria -



LE VISITE DI CARLO L'attore, in compagnia di Carlo Ponti con il figlio, ha una visita al carcere di San Vittore. In alto: il marito di Sofia Loren, il regista Carlo Ponti, con il figlio, in un'immagine tratta da un'edizione di "L'Espresso".

LA MAMMA È ACCANTO A LEI L'attrice, di Sofia Loren, in una foto tratta da un'edizione di "L'Espresso".

HO SOLTANTO UN PO' DI PAURA"



UN SOGNO CHE SI AVVERA Sofia, l'attrice che si commuove: è il giorno del parto. In alto: il marito di Sofia Loren, il regista Carlo Ponti, con il figlio, in un'immagine tratta da un'edizione di "L'Espresso".

Fig. 9 – "Sofia Loren: «Sto bene, ho soltanto un po' di paura»", «Oggi», a. XXIV, n. 47, 21 novembre 1968.

ORA SONO CERTA CHE AVRÒ UN FIGLIO

«Quando dovetti rinunciare alla mia creatura, toccai il fondo del dolore», confessa l'attrice in questa eccezionale intervista, concessa proprio nei giorni in cui si apre per lei una nuova speranza di maternità. «Mi sento spiritualmente, addirittura fisicamente legata a tutte quelle madri che hanno sopportato, e dovranno sopportare, una tragedia eguale alla mia».



"LUI MI È SEMPRE VICINO"



"C'È MOLTO DA IMPARARE DAI BIMBI"

Fig. 10 – "Ora sono certa che avrò un figlio", «Oggi», a. XXIII, n. 37, 14 settembre 1967.

Nell'autunno del 1966 le notizie di una possibile gravidanza s'infittiscono, fino all'annuncio dell'attesa di un figlio e alla narrazione della sua perdita, ancora nei toni di una *mater dolorosa* «pallida e malinconica»⁴². Sono gli stessi rotocalchi a proporre una saldatura forte tra i ruoli che Loren interpreta sullo schermo e il racconto della sua vita privata. Così su «Oggi» del 22 dicembre 1966 il desiderio di maternità dell'attrice viene accostato alla Adelina di *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica. Si accenna di passaggio al motivo che spinge il personaggio a concepire un figlio dopo l'altro – ingannare la legge per non essere arrestata – e si pone l'accento sulla postura della madre in attesa, riportando una dichiarazione di De Sica:

[il ruolo di Adelina] sembra creato apposta per Sofia. Se la vedesse, nei pro-vini, con quella maschera drammatica, la faccia priva di trucco. Ha gli occhi di chi aspetta un bambino, sembra che sappia che cosa significa essere madre, che abbia già avuto molti figli. È nata mamma, Sofia.⁴³

Accanto ad Adelina, vi è la Filumena Marturano di *Matrimonio all'italiana* (1964), diretto ancora da De Sica. Del film si predilige la seconda parte, dedicata al desiderio di riconoscimento sociale della protagonista, che vorrebbe un padre per i figli concepiti in passato e mai riconosciuti, e s'identifica senz'altro l'attrice con il personaggio:

Sofia [...] gridava a un certo punto: “i figli non s'hanno a mettere scuorno”, non si devono vergognare rispetto agli altri, né essere avviliti quando vanno “pe'caccià 'na carta, nu documento...” E a casa, se la famiglia si riunisce per “nu consiglio, nu sfogo, s'hanno a chiamà cumm'a mme!”. Per ottenere tutto ciò la scugnizza di Pozzuoli ha dovuto sostenere una lunga battaglia, ma c'è riuscita.⁴⁴

La strategia di ricondurre l'immagine di Loren verso un'affabile familiarità appare riuscita se nel febbraio 1967 – conseguenza di certo anche del trascorrere del tempo e del cambiamento di costumi di quel torno d'anni – «Famiglia Cristiana» può scrivere che «[il desiderio di maternità] ce la rende più umana, più vicina, più povera di quanto appaia, più semplice e, quindi, più degna di compassione»⁴⁵.

La nascita del piccolo Carlo, alla fine del dicembre 1968, ha una copertura mediatica eccezionale. Sebbene già la maternità di Gina Lollobrigida, nel 1957, fosse stata definita «di interesse nazionale», per Loren la portata simbolica dell'evento è senz'altro maggiore giacché segue, e va a contrastare, lo scandalo della relazione fuori dal matrimonio, mentre la figura di Lollobrigida è sempre stata segnata da un profilo più accomodante e meno scandaloso⁴⁶. Dal messaggio del presidente della Repubblica, Giuseppe Saragat, alle fotografie, interviste,

⁴² Ancora titoli da «Oggi»: *Dopo dieci giorni drammatici Sofia cerca la quiete*, 26 gennaio 1967; *È tornata al lavoro pallida e malinconica*, 9 febbraio 1967; *Anch'io ho conosciuto l'abisso del dolore*, 14 settembre 1967.

⁴³ Pensotti, 1966: 22.

⁴⁴ Pensotti, 1966: 22.

⁴⁵ d.z., 1967: 3.

⁴⁶ Su Lollobrigida cfr. Buckley, 2000.

reportage, tutto ciò che circonda l'evento viene reso pubblico grazie a una strategia pervasiva descritta dalla penna caustica di Gianna Preda su «Il Borghese»: «tutti gli abitatori del globo, maschi e femmine, vecchi e bambini, ricchi e poveri, si son sentiti gravidi fino ad oggi, sia pure su un piano simbolico, per solidarietà con la Mamma Mondiale»⁴⁷. Qui come altrove la giornalista non esita a definire la diva «socialcomunista»⁴⁸ e «Divina-Mamma-Compagna»⁴⁹, in uno spostamento della polemica dal piano morale a quello politico – complice il taglio del settimanale – che segnala l'ampliarsi degli orizzonti della discussione pubblica intorno ai corpi femminili. Ma, anche se la discussione non muove più solo intorno all'idea di famiglia così come la immagina l'ideologia cattolica, come era accaduto qualche anno prima, quei corpi sono letti comunque come contenitori di simboli e valori, anche in senso letterale (sovente in queste pagine si dice di Loren che «vale tant'oro quanto pesa», e si soppesa il costo della gravidanza definendo Carlo junior «il bambino più caro del mondo»⁵⁰) e ben di rado come portatori di *agency*. Così, ad esempio, la giornalista di «Oggi» chiude l'articolo del 19 febbraio 1969 additando la «crisi tremenda» che la diva dovrà affrontare quando «si troverà di fronte alla più impegnativa decisione della sua vita: o la carriera o il figlio», implicando l'impossibilità di conciliare la scena pubblica e privata, e chiudendo così l'esistenza dell'attrice in uno dei tanti copioni prestabiliti ai quali sovente il vivere delle donne finisce per adeguarsi⁵¹. In ogni modo, i mesi della gravidanza sono accompagnati da servizi giornalistici e «foto segrete» della diva in attesa (*fig. 11*), cui seguono le foto del bambino e dei genitori raggianti in una retorica narrativa e iconografica che trasforma e addomestica il corpo erotico della diva in un corpo materno più domestico e rassicurante (*figg. 12 e 13*). Non mancano però le allusioni al glamour, a iniziare dalla dieta a base di champagne (*fig. 14*) alla quale si sarebbe sottoposta Sophia – «con ammirevole spirito di materno sacrificio», scrive «Noi donne» con ironia – per poter allattare⁵². In particolare, le foto di Tazio Secchiaroli recuperano i modi seduttivi della diva quando la ritraggono col bambino tra le braccia ma con i capelli lunghi sciolti e la gonna corta a scoprire un accenno di reggicalze, a disegnare un'immagine divistica che rimane comunque composta e segnata da spinte contrastanti (*fig. 15*).

⁴⁷ Preda, 1969a. In ogni caso, da diverse lettere pubblicate su «Il Borghese», ma anche su «Noi donne», traspare una certa insofferenza da parte del pubblico, a segnalare sia il persistere di un giudizio morale negativo – sulle pagine del rotocalco di destra – sia un desiderio di modelli femminili meno frivoli: «Noi donne» titola *Sophia Loren presenta Carlo Ponti jr. Che baccano!* ([s.n.], 1969b).

⁴⁸ Preda, 1969b.

⁴⁹ Preda, 1969c.


⁵⁰ Preda, 1969b; Manasse, 1969: 53.

⁵¹ Cfr. Heilbrun, 1988.

⁵² Cfr. Manasse, 1969: 53; [s.n.], 1969a.

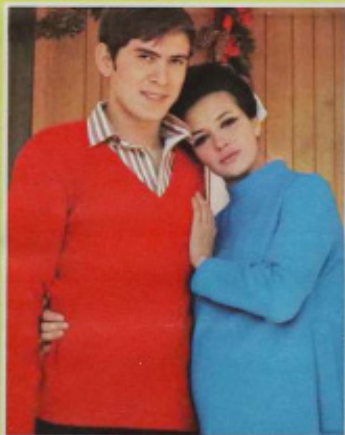
insetto a colori
DALLA TERRA ALLA LUNA

OGGI

ANNO XXV - N. 3 - 15-1-1969 * SETTIMANALE DI POLITICA ATTUALITÀ E CULTURA * SPED. ABB. POST. GR. II - LIRE 120 

Speciale da Ginevra

SOFIA avrà altri bambini



MORANDI Non voglio che mio figlio sia come me

Indossatrice d'eccezione
la cugina di Farah

Ecco la moda del 1969



**LA LOREN CI PRESENTA
IL SUO BIMBO BATTEZZATO
CARLO (JUNIOR) E UBERTO**

Ginevra. Ecco la prima fotografia a colori di Sofia Loren che tiene in braccio il suo bambino, nato alle 8,53 di domenica 29 dicembre. Il piccolo, battezzato Carlo junior e Uberto, porta questo secondo nome in segno di riconoscenza verso il professor Hubert De Watteville, che ha assistito l'attrice nella difficoltosa maternità. « Vorrei avere altri bambini », ha detto Sofia, « e spero proprio di averne ancora ». La possibilità di future gravidanze più facili è stata confermata anche dal professor De Watteville al nostro inviato, di cui pubblichiamo l'ampio servizio alle pagine 18 e seguenti, insieme con fotografie esclusive.

Fig. 13 - «Oggi», copertina, a. XXV, n. 3, 15 gennaio 1969.

IV. «MIO MARITO È UN INVOLTINO». PER CONCLUDERE

Dunque, il decennio Sessanta vede l'attrice adottare una postura più composta senza però rinunciare ai modi della seduzione. L'eccesso erotico della sirena rimane comunque parte della *star persona* di Loren così come appare sul grande schermo – il corpo esibito nelle sequenze della prima parte di *Matrimonio all'italiana*, ambientate nella casa di tolleranza, lo spogliarello di *Ieri, oggi, domani*, solo per citare le sequenze più famose, e che volentieri sfocia nell'eccesso della «*unruly woman*»⁵³ – e sui rotocalchi, dove è ritratta in minigonna e capelli sciolti. Tuttavia, almeno fino ai primi anni Settanta il processo di domesticazione dell'afflato erotico della diva rimane dominante e trova un riflesso particolare nei testi e nell'iconografia del libro di ricette – *In cucina con amore*, per i tipi di Rizzoli – che Loren firma nel 1972⁵⁴. Qui la figura di Cenerentola appare avere ormai trovato il principe azzurro e, «scomparse le ansie, il terrore del buio o della miseria, le continue incertezze»⁵⁵, può spostarsi dalla sala da ballo alla cucina. *In cucina con amore* sembra in qualche modo tirare le fila che compongono l'ordito di un'immagine divistica variegata, con il motivo del cibo a tenere insieme il richiamo al glamour della vita da star con il profumo rassicurante della cucina regionale. Se nelle fotografie, firmate ancora una volta da Tazio Secchiaroli, fa capolino quella postura seduttiva legata alla naturalità primigenia del corpo femminile di cui si è detto, a dominare è senz'altro la dimensione casalinga (*fig. 16*). Così, tra le ricette delle aragoste al Porto e della pizza frita, Loren può scrivere:

Nel corso di alcune conversazioni con scrittori o giornalisti occupati a raccontare la mia vita, più volte mi sono trovata a parlare di una mia vecchia quanto innocua mania: quella di dare alle persone cui voglio bene, o che m'interessano, il soprannome di un cibo. Da tanto tempo, per esempio, chiamo Carlo Ponti, mio marito, «involtino» (e nelle pagine di questo libro troverete quanto questo piatto mi piaccia!).⁵⁶

E così Carlo Ponti è un «involtino», un principe azzurro in pantofole seduto al tavolo di cucina: un soprannome casalingo e odoroso di soffritto che allontana senz'altro Loren dai modi trasgressivi che solo pochi anni prima l'avevano messa all'indice.

L'immagine di diva di Sophia Loren appare dunque intessuta di diverse fila. Fin dagli anni Cinquanta l'attrice incarna, da un lato, l'archetipo della bellezza mediterranea, fertile e generosa – da qui la pervasività dell'accostamento con il cibo e la natura –, che si confonde con la figura di Cenerentola al ballo in un racconto fiabesco che premia l'umiltà dell'attrice, trasportandola come per magia dalla povera casa di Pozzuoli alle fastose dimore hollywoodiane. Dall'altro lato, la sensualità del corpo che sfavilla nelle immagini sullo schermo e riverbera poi sui rotocalchi negli anni della scandalosa relazione con Carlo Ponti le fa assumere la postura della seduttrice, «concubina e rovinafamiglie, la sirena che aveva strappato un uomo dal seno della sua famiglia senza alcun riguardo per la morale e i sentimenti degli altri»⁵⁷. L'operazione di ricucitura dello strappo tra Loren e

⁵³ Cfr. Reich, 2004.

⁵⁴ Cfr. Tognolotti, 2019.

⁵⁵ Pensotti, 1969.

⁵⁶ Loren, 1972: 262.

⁵⁷ Gundle, 1995: 377.

Fig. 16 –
Sophia Loren,
“In cucina con amore”,
Rizzoli, Milano 1972.



la parte più conservatrice di pubblico e società recupera i modelli narrativi di Cenerentola e Pigmalione rimodulandoli così da addomesticare la spinta ever-siva dello scandalo. Carlo Ponti diviene colui che forgia la carriera della diva offrendole sicurezza e protezione. Al contempo è il principe azzurro che non solo accompagna la diva verso le glorie sfavillanti di Hollywood ma la rende madre, in un motivo dalla portata simbolica forte che trascorre dai ruoli interpretati sul grande schermo alle pagine di riviste e giornali. L'immagine di Sophia Loren si delinea allora come una tessitura composita e a tratti disomogenea, segnata da tensioni opposte che vedono fronteggiarsi un corpo erotico perturbante e il desiderio di mantenerlo sotto controllo sospingendolo verso i territori del «naturale femminile»: il cibo e il paesaggio nazionali, e su tutti la postura materna, in un itinerario che proseguirà nei decenni a venire, e fino a oggi, intrecciando sempre più la figura di Loren ai modi, e agli stereotipi, dell'«italiana in Italia»⁵⁸.

⁵⁸ Garofalo, 1957.

Tavola delle sigle

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

MIUR: Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

PRIN: Progetto di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale

Riferimenti bibliografici

Avalle, D'Arco Silvio

1975, *Modelli semiologici nella "Commedia" di Dante*, Bompiani, Milano.

Baron, Cynthia; Carnicke, Sharon Marie

2011, *Reframing Film Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Bettini, Maurizio

2008, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino.

Bettini, Maurizio; Spina, Luigi

2007, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.

Buckley, Réka

2000, *National Body: Gina Lollobrigida and the Cult of the Star in the 1950s*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. XX, n. 4.

2006, *Marriage, Motherhood and the Italian Stars of the 1950s*, in Penelope Morris (ed.), *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, Palgrave MacMillan, London 2006.

2008, *Glamour and the Italian Female Film Stars of the 1950s*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. XXVIII, n. 3.

Cantelli, Giacomo

1957, *Parole di fuoco*, «Così», a. III, n. 46, 17 novembre.

Cardone, Lucia

2004, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Edizioni ETS, Pisa.

2012, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano.

Cavaterra, Emilio

1957, *Sofia e Carlo Ponti di fronte alla Chiesa*, «Oggi», a. XIII, n. 45, 7 novembre.

d.z.

1967, *Che cosa pensare di Sofia Loren*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVII, n. 7, 12 febbraio.

Didi-Hubermann, Georges

1985, *La Peinture incarnée*, Éd. de Minuit, Paris; trad. it. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, il Saggiatore, Milano 2008.

Dyer, Richard

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

Ferruzza, Alfredo

1957, *Del mio amore vi parlo io*, «Oggi», a. XIII, n. 31, 1 agosto.

Garofalo, Anna

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

Giori, Mauro

2019, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Utet, Torino.

- Giori, Mauro; Subini, Tomaso (a cura di)**
2017, *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi», vol. I, n. 1, gennaio-giugno.
- Giraldi, Franco**
1957, *Miliardi e ceci per Sophia*, «Noi donne», a. XII, n. 3, 20 gennaio.
- Grignaffini, Giovanna**
1988, *Female Identity and Italian Cinema of the 1950s*, in Giuliana Bruno, Maria Nadotti (a cura di), *Off Screen. Women and Film in Italy*, Routledge, London/ New York 1988.
- Gundle, Stephen**
1995, *Sophia Loren, Italian Icon*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 15, n. 3.
2000, *Saint Ingrid at the Stake: Stardom and Scandal in the Bergman-Rossellini Collaboration*, in David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith (eds.), *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, BFI, London 2000.
2002, *Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy*, «Journal of Cold War Studies», vol. IV, n. 3, Summer.
- Heilbrun, Carolyn**
1988, *Writing a Woman's Life*, Norton, New York; trad. it. *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990.
- Jandelli, Cristina**
2019, *Le confessioni di CC*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre.
- Loren, Sophia**
1972, *In cucina con amore*, Rizzoli, Milano.
2014, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Rizzoli, Milano.
- Lucherini, Enrico; Spinola, Matteo**
1984, *C'era questo, c'era quello*, Mondadori, Milano.
- Lusini, Arturo**
1957, *Le discusse nozze di Sofia Loren*, «Oggi», a. XIII, n. 41, 10 ottobre.
- Malavasi, Luca**
2006, *Mario Soldati*, Il Castoro, Milano.
- Manasse, Sylvia**
1969, *Un bambino allattato a champagne*, «Oggi», a. XXV, n. 8, 19 febbraio.
- Masecchia, Anna**
2012, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Kaplan, Torino.
- Masi, Stefano**
1985, *Sophia Loren*, Gremese, Roma.
- Moro, Elisabetta**
2019, *Sirene. La seduzione dall'antichità a oggi*, il Mulino, Bologna.
- Pastorino, Milla**
1962, *La morale per procura*, «Noi donne», a. XVII, n. 36, 16 settembre.
- Pensotti, Anita**
1966, *Sofia sarà mamma a giugno e forse abbandonerà il cinema*, «Oggi», a. XXII, n. 51, 22 dicembre.
1969, *Sono matta di Cipì ma guarirò*, «Oggi», a. XXV, n. 38, 17 settembre.
- Preda, Gianna**
1969a, *Domande e risposte*, «Il Borghese», a. XX, n. 2, 9 gennaio.
1969b, *Domande e risposte*, «Il Borghese», a. XX, n. 6, 6 febbraio.
1969c, *Domande e risposte*, «Il Borghese», a. XX, n. 8, 20 febbraio.

Reich, Jacqueline

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

Rosati, Gianpiero

1983, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze.

Rowe, Kathleen

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

[s.n.]

1957, *La lunga lotta per avere Carlo*, «Gente», a. I, n. 2, 9 ottobre 1957.

1958, *Il divorzio, l'AIED e certi rotocalchi, «la famiglia italiana»*, a. XIII, n. 6, 15 marzo.

1962, *Gli adulteri senza partito, gli adulteri comunisti*, «Il Borghese», a. XIII, n. 27, 5 luglio.

1965, *Divorzio sì, divorzio no*, «Settimana TV», a. XII, n. 42, 17 ottobre.

1969a, *Sophia Loren*, «Noi donne», a. XXIV, n. 9, 1 marzo.

1969b, *Sofia Loren presenta Carlo Ponti jr. Che baccano!*, «Noi donne», a. XXIV, n. 51, 27 dicembre.

Sangiorgi, G. M.

1957, *Smentite che mentiscono*, «Così», a. III, n. 41, 13 ottobre.

Small, Pauline

2009, *Sophia Loren. Moulding the Star*, Intellect, Bristol/Chicago.

Stoichita, Victor I.

2006, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano.

Tognolotti, Chiara

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

Treveri Gennari, Daniela

2009, *A Regional Charm: Italian Comedy versus Hollywood*, «October», vol. 128, Spring.

Vitella, Federico

2018, *Giusti, convertiti, santi. Il discorso divistico cattolico ai tempi di Pio XII*, «Schermi», a. II, n. 3, gennaio-giugno.

Wozniak, Monika; Rossitto, Mariarosa

2016, *Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*, Lithos, Roma.

