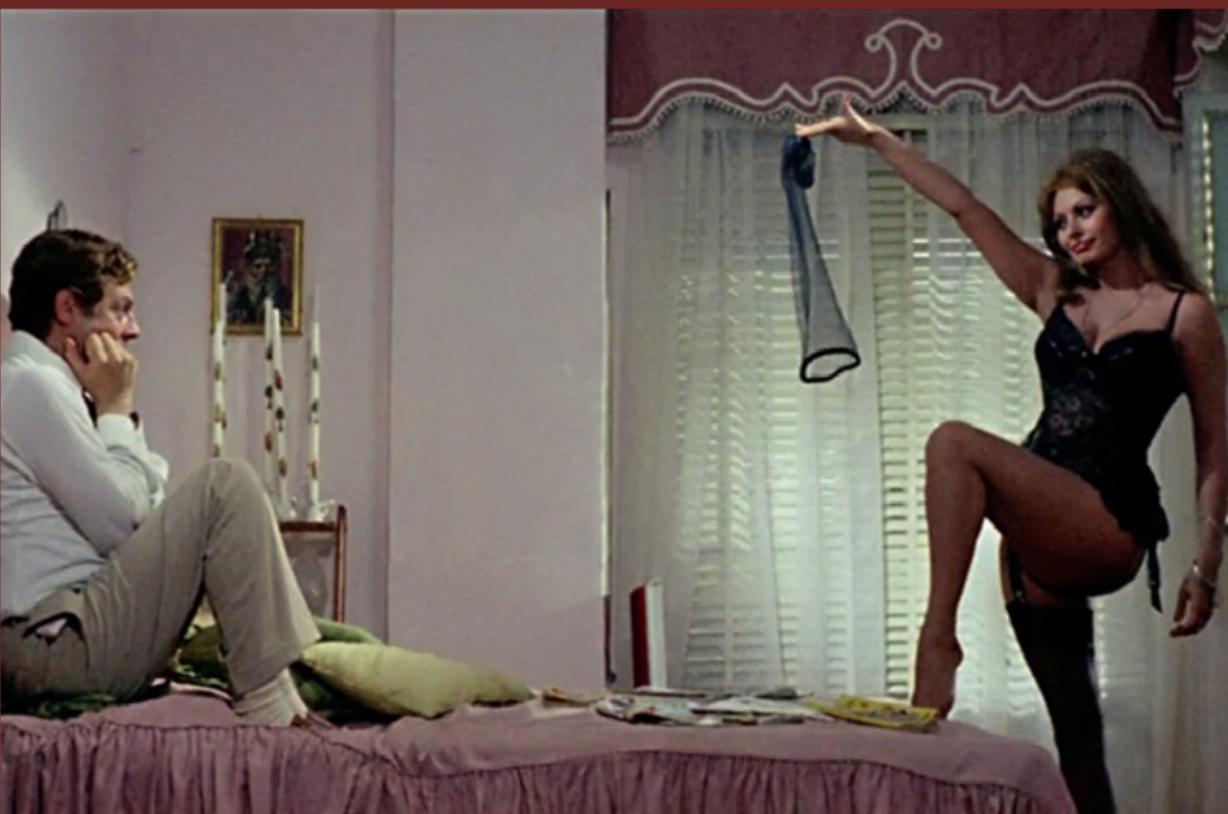
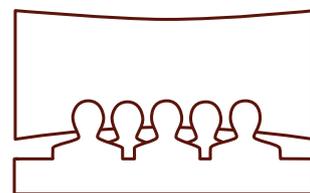


# STELLE DI MEZZO SECOLO: DIVISMO E RAPPRESENTAZIONE DELLA SESSUALITÀ NEL CINEMA ITALIANO (1948-1978)

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



---

# SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA

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

A CURA DI  
LAURA BUSETTA E FEDERICO VITELLA

---

ANNATA IV  
NUMERO 8  
luglio-dicembre 2020  
ISSN  
2532-2486

**Direzione | Editors**

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

**Comitato scientifico | Advisory Board**

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

**Comitato redazionale | Editorial Staff**

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

**Redazione editoriale | Contacts**

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

---

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

—  
*This issue was funded by PRIN 2015*

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

—  
*All articles in this issue were peer-reviewed*



In copertina:

fotogramma dal film *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)

Publicato da Università degli Studi di Milano

*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



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

### SOMMARIO

- 7      INTRODUZIONE  
*Laura Busetta, Federico Vitella*
- 15     INGRID MAMMA FELICE E SOPHIA NEI GUAI: MATERNITÀ,  
DIVISMO E SCANDALI MEDIALI SULLE PAGINE DI «OGGI» 1949-1959  
*Maria Elena D'Amelio*
- 37     SIRENA, CENERENTOLA E PIGMALIONE. L'IMMAGINE DIVISTICA  
DI SOPHIA LOREN, 1951-1968  
*Chiara Tognolotti*
- 63     GLI SCANDALI DI UNA «NINFETTA CON LA FRANGIA LUNGA».  
CATHERINE SPAAK NEI PRIMI ANNI SESSANTA  
*Federica Piana*
- 81     "UNA DONNA DONGIOVANNI". DEFORMAZIONI GROTTESCHE  
DEL CORPO EROTICO DI SANDRA MILO NEL CINEMA ITALIANO  
DEI PRIMI ANNI SESSANTA  
*Angela Bianchi Saponari*
- 101    IL GIOVANE "RIFORMATO". NOTE SULL'IMMAGINE DIVISTICA  
DI ADRIANO CELENTANO 1962-1965  
*Federico Zecca*
- 119    CLAUDIA CARDINALE SFIDANZATA D'ITALIA  
*Cristina Jandelli*
- 133    «RISPONDE GIULIETTA MASINA»: DISCORSO SESSUALE,  
CORPO ATTORIALE, CONTESTO MEDIALE ATTRAVERSO  
LA RUBRICA DI POSTA  
*Mariapia Comand*
- 149    SCANDALOSA MARIA. LA RIVOLUZIONE SESSUALE  
DI MARIA SCHNEIDER TRA CINEMA E CARTA STAMPATA  
*Alberto Scandola*



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



## INTRODUZIONE

*Laura Busetta e Federico Vitella*  
(Università degli Studi di Messina)

---

Nella prefazione alla seconda edizione del seminale *L'élite senza potere*, Francesco Alberoni esplicita le quattro "determinazioni" alla base della sua pionieristica teoria sociologica del divismo<sup>1</sup>. In estrema sintesi, il divo è oggetto del pettegolezzo collettivo per tutto quanto attiene alle forme della vita privata (i) e, nonostante risponda di fatto a norme etiche irriducibili a quelle normalmente in vigore nella società cui appartiene (ii), viene preso come punto di riferimento dalla gente comune rispetto ai modi di vita e ai modelli di consumo (iii). Questo impianto si fonda sulla costitutiva alterità tra i rappresentanti del mondo dello spettacolo (*élite senza potere*) e quelli del mondo della politica (*élite del potere*), che vengono sottoposti a criteri valutativi antitetici (iv). I primi possono permettersi condotte personali più "libere" dei secondi perché non hanno alcun mandato formale per agire *sulla* loro comunità. D'altro canto, i secondi possono essere giudicati nel merito del loro lavoro perché scaricati da tutte quelle connotazioni di ordine carismatico prese in carico dai primi.

Gli sviluppi del divismo (e della politica) nelle società postindustriali dell'ultimo scorcio del Novecento hanno messo in discussione la rigida separazione stabilita da Alberoni nel 1963 (e ribadita dieci anni dopo con la seconda edizione rivista e aggiornata di *L'élite senza potere*) tra la sfera della politica e quella dello spettacolo<sup>2</sup>. Ed egli stesso, in tempi recenti, ha invero riconosciuto l'attestazione di due *élite del potere* parimenti in funzione, peraltro spesso sovrapposte nei campi del costume e dei valori, quella politica, che si forma attraverso il dibattito pubblico e le elezioni, e quella dello spettacolo, promossa attraverso la cooptazione e l'audience<sup>3</sup>. Ma il divo resta, nella teoria del divismo, una specie di osservato speciale sul piano etico. Ciò che viene spesso problematizzato, ieri come oggi, è la potenziale discordanza tra i *valori* cui si ispira la società e i *disvalori* testimoniati dalla vita dei personaggi dello spettacolo (disuguaglianza, spreco, libertinaggio, irresponsabilità politica, ecc.).

<sup>1</sup> Cfr. Alberoni, 1973: 5-12. Per un inquadramento del contributo nelle teorie del divismo, rimandiamo invece a Pitassio, 2003: 113-147.

<sup>2</sup> Su questo, cfr. la riflessione di Jandelli, 2007: 164-172.

<sup>3</sup> Cfr. Alberoni, 2009.

Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, James Lull e Stephen Hinerman hanno elaborato questa dinamica valore/disvalore in un modello teorico di buona produttività battezzato *star scandal*<sup>4</sup>. Lo *star scandal* – letteralmente “scandalo divistico” – definisce tutti quegli atti privati che, resi di dominio pubblico dai media per finalità di ordine commerciale, offendono o trasgrediscono la morale dominante di una comunità sociale. Come tutti i *media scandal*, di cui costituisce a rigore una sottocategoria, lo *star scandal* sarebbe tipicamente polisemico (viene interpretato in modo difforme), intertestuale (si alimenta di altri scandali divistici) e gerarchizzato (viene messo in relazione con altri scandali divistici). Ha massimo rilievo quando le azioni incriminate vengono considerate sintomatiche di un problema sociale diffuso (tanto da poter innescare, al limite, il fenomeno noto come *moral panic*), ma l’entità del suo impatto dipende anche dallo status del divo e dalla presenza di marcatori di “differenza” come etnia, genere, classe sociale e orientamento sessuale. Quanto agli “effetti”, lo spettro varia dal rifiuto ideologico e culturale alla rottura e al cambiamento. Lo *star scandal* può infatti sia sfidare vigorosamente i valori sociali dominanti sia funzionare da ancoraggio etico (*moral anchor*), rinfrancando rispetto alla morale corrente.

Lo *star scandal* concerne gli aspetti più riposti della vita privata delle *star*, con particolare riguardo per la sfera della sessualità largamente intesa. Non a caso, i discorsi divistici diffusi dai media fin dall’inizio del secolo scorso tematizzano, con particolare frequenza, circostanze individuali più o meno direttamente legate a questioni assai “sensibili” per la persona come genitorialità, matrimonio, divorzio, contraccezione, prostituzione, castità, licenziosità, omosessualità, pornografia, ecc. Ciò non avrebbe tanto a che fare con la pur intrinseca notiziabilità della sfera sessuale per i media generalisti, secondo una liberalità variabile evidentemente da contesto a contesto, quanto con un processo storicamente determinato di *sessualizzazione* dello *stardom* cinematografico. È la tesi di Stephen Gundle, autore di studi indispensabili per reinquadrare oggi la questione<sup>5</sup>. Il fenomeno ebbe il suo epicentro negli Stati Uniti durante i ruggenti anni Venti, quando le maggiori case di produzione hollywoodiane, con il contributo decisivo di fotografi di studio come George Hurrell e Clarence Sinclair Brown, avviarono una vera e propria *industrializzazione* del *sex-appeal*, ma le cinematografie europee non si sarebbero affatto chiamate fuori. Il cinema europeo, anzi, avrebbe agito subito come di riflesso, declinando però a suo modo la sessualizzazione del corpo divistico sulla scorta delle proprie specificità in termini di standard morali, cultura dei consumi, stereotipi di genere. Secondo Gundle, con buona approssimazione, si potrebbe distinguere la sessualizzazione dello *stardom* hollywoodiano da quello europeo sulla base dello scarto, nelle rispettive rappresentazioni, tra artificiosità/strutturazione da un lato e realismo/naturalità dall’altro. E tuttavia, ammonisce sempre lo studioso inglese, per comprendere davvero i processi bisognerebbe andare oltre l’analisi delle forme astratte del linguaggio cinematografico e lavorare nel quadro di specifici codici culturali. Le rappresentazioni della sessualità andrebbero sempre contestualizzate, storicizzate.

<sup>4</sup> Cfr. Lull; Hinerman, 1998: 1-33.

<sup>5</sup> A partire da Gundle, 1999: 759-786.

È quanto intende fare, in rapporto all'Italia del secondo dopoguerra, il presente numero di «Schermi» che, maturato nel quadro del Progetto di Ricerca di rilevante Interesse Nazionale *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)*, diretto dall'Università degli Studi di Milano nella persona di Tomaso Subini, inaugura una serie di quattro monografici a tema. Più specificatamente, oggetto di indagine di questo fascicolo è il rapporto intercorso tra il divismo cinematografico nazionale, maschile e femminile, e la questione sessuale, ancora, nell'accezione più larga del termine, nel torno d'anni compreso tra 1948 e 1978: tra il varo dell'assetto repubblicano a egemonia democristiana da un lato e il diffondersi in Italia delle prime sale cinematografiche destinate alla proiezione del film per adulti dall'altro.

Il trentennio è oggetto di cambiamenti epocali. Ci sono movimenti di fondo, innanzitutto, legati alla modifica dei costumi sessuali degli italiani per effetto del miglioramento delle condizioni di vita, del ridimensionamento della funzione educativa di Stato e religione, della penetrazione di comportamenti alternativi che le culture giovanili e le controculture mutuano dai Paesi più avanzati<sup>6</sup>. I rapporti prematrimoniali, la poligamia, le relazioni omosessuali, la questione del piacere e quella della contraccezione mettono complessivamente in discussione il modello rappresentato dalla coppia eterosessuale deputata alla procreazione; vi è una sostanziale ridefinizione dei modelli di genere dentro e fuori il perimetro della coppia, della famiglia, dei gruppi e delle gerarchie sociali. Ci sono movimenti di medio raggio, poi, legati al mutamento del tasso di sessualizzazione del sistema dei media, ovvero alla quantità, al livello di trasgressività e al grado di accessibilità dell'offerta di forme culturali a contenuto sessuale<sup>7</sup>. Prima di trovare collocazione definitiva, nel corso degli anni Settanta, nel settore specifico della pornografia, un immaginario erotico via via più esplicito contamina aree sempre più ampie della stampa generalista, a partire da prodotti editoriali apparentemente insospettabili come le riviste politiche radicali e gli albi a fumetti. Ci sono movimenti di superficie, ancora, legati specificamente alla sessualizzazione del comparto cinema, che mantiene non senza fatica la propria centralità nel sistema dei media spingendo il confine della rappresentazione sessuale in un territorio precluso al medium televisivo, suo principale competitore<sup>8</sup>. Proprio come mezzo di rappresentazione, esso partecipa attivamente al processo di liberalizzazione dell'eros in ragione della messa in circolo, a partire dal secondo dopoguerra, e con significativa accelerazione già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, di film a tasso erotico crescente, tanto sul versante autoriale quanto su quello della produzione dichiaratamente commerciale. E non mancano neppure, infine, movimenti ulteriori, legati specificamente al processo di sessualizzazione dello *stardom* cinematografico femminile post-neorealista, logica conseguenza della progressiva diffusione anche in Italia delle moderne e aggressive strategie di marketing dell'attore, proprie di un sistema dei media ad alto livello di integrazione<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Una buona sistemazione della questione si trova in Barbagli; Dalla Zuanna; Garelli, 2010.

<sup>7</sup> Cfr. il pionieristico contributo di Ortoleva, 2008: 162-193.

<sup>8</sup> Una serie di studi recenti sul tema si trova in Maina; Zecca, 2014.

<sup>9</sup> La ricerca sul divismo italiano del secondo Novecento, dal punto di vista dei modi e delle culture della produzione, è in realtà tutta da fare. Per una prospettiva sistemica che tiene conto dei mutamenti della cultura popolare cinematografica, rimandiamo a Forgacs; Gundle, 2007.

Le giovani attrici italiane degli anni Cinquanta, passate alla Storia (della cultura) come “maggiorate fisiche” proprio per l’eccezionalità delle loro forme (che riempiono massicciamente schermi e rotocalchi non solo nazionali), sono la prima generazione di dive italiane a esprimere problematiche culturali complesse attraverso il corpo, secondo modalità destinate a diventare ordinarie nelle nostre società “somatiche”<sup>10</sup>.

Per tracciare quadri di insieme di medio periodo, urgerebbe indagare in modo sistematico come cambiano, da un lato, le forme della rappresentazione del visibile sessuale dell’attore italiano, dall’altro, i discorsi divistici di ordine sessuale veicolati dalla stampa popolare a grande diffusione, nella loro interdipendenza con l’arena culturale e il quadro politico-istituzionale. Lo scenario è complesso e articolato, ma proprio per questo le parabole divistiche dei singoli interpreti possono diventare retrospettivamente illuminanti. Gli *star-texts*, ci insegna Richard Dyer, sono collettori di discorsi e di narrazioni transmediali, e come tali funzionano da agente catalitico del fermento sociale: le rappresentazioni schermiche dei divi risentono tutte del processo di sessualizzazione del sistema dei media, come, per altro verso, le finzializzazioni/novellizzazioni della vita privata degli attori non possono che risentire del mutamento generale dei costumi del Paese<sup>11</sup>. Gli otto saggi raccolti in questo numero monografico – che si avvalgono della banca dati di fonti digitalizzate popolata dalle ricercatrici e dai ricercatori del PRIN attraverso lo spoglio sistematico di numerosi periodici non solo di settore – sono accomunati proprio dalla consapevolezza dell’opportunità di studiare le immagini divistiche come strategici avamposti del cambiamento socioculturale.

Il fascicolo si apre con il saggio di Maria Elena D’Amelio, che indaga il tema della maternità divistica attraverso l’analisi di due scandali sessuali paradigmatici nella loro capacità di guadagnare l’attenzione dei media: la relazione extracongiugale tra Ingrid Bergman e Roberto Rossellini e quella tra Sophia Loren e Carlo Ponti. I discorsi emersi sulla stampa generalista (e in particolare sulle pagine del rotocalco «Oggi»), che ruotano attorno alle vicende più personali delle due coppie, consentono di osservare quale fosse la concezione dell’intimità e della famiglia tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà dei Cinquanta. Emerge il legame fra *media scandals* e condotta morale, rappresentazione discorsiva dell’intimità del divo ed esigenza di regolamentazione dei comportamenti nel segno di un rafforzamento della morale tradizionale.

Tra le immagini delle stelle italiane nascenti, quella di Sophia Loren, cui abbiamo dedicato l’icastica copertina, percorre alla metà del secolo scorso l’intera industria culturale italiana. Nel secondo contributo di questo numero, Chiara Tognolotti ne ricomponne la *star persona* attraverso i suoi personaggi cinematografici, l’immagine pubblica, le rappresentazioni offerte dalla stampa, le produzioni mediali firmate dall’attrice, descrivendo un corpo divistico portatore al contempo di valori di conservazione e di istanze di trasgressione. Nel periodo di riferimento, infatti, il discorso sessuale si fa soprattutto attorno al

<sup>10</sup> Secondo il classico Turner, 1984, la società si dice “somatica” quando ruota attorno alla regolamentazione dei corpi. Centrale, in particolare, è qui il continuo adattamento dell’immagine del corpo in rapporto alla moda, al consumo, alla nutrizione e ai suoi rituali.

<sup>11</sup> Cfr. Dyer, 1979: 78-104.

corpo femminile, che si dota di specifici significati simbolici e politici, mentre il tema della bellezza, come ha osservato recentemente Gundle, diventa discorso nazionale permanente<sup>12</sup>. Ai corpi sensuali delle già citate maggiorate si affiancano però, nei primi anni Sessanta, immagini divistiche antitetiche, capaci di istituire dinamiche erotiche altrettanto intense e per certi versi più in linea con gli impulsi del cambiamento sociale<sup>13</sup>. Catherine Spaak è probabilmente il simbolo di un nuovo erotismo, fin inquietante, quello espresso dall'adolescente sessualizzata, che riscrive i modelli divistici femminili sotto il segno del fisico acerbo, capace di farsi specchio di nuove tendenze di rinnovamento e di soddisfare le più recenti tendenze spettatoriali. Federica Piana esamina la figura di Spaak nella fase iniziale della carriera, a partire dalle rappresentazioni consegnate dal rotocalco («Oggi», «ABC», ecc.), così come dalle pagine intime della sua autobiografia, nell'intreccio tra vicende private e scandali pubblici. Sotto questo stesso cielo di grande modernizzazione, con la sua costellazione di corpi fortemente erotizzati, avanzano ulteriori figure provocanti che descrivono fisionomie dissacranti e finanche grottesche della pulsione sessuale. In questa direzione Angela Bianca Saponari analizza il corpo erotico di Sandra Milo: la rappresentazione erotizzata della donna si può leggere nei termini dell'eccesso e della deformazione grottesca, così come definita da Michail Bachtin<sup>14</sup>. Oltrepassando persino il paradigma corporeo della maggiorata, la maschera di Milo fa emergere desideri primordiali, che si affermano nella società del malessere degli anni del *boom* economico, ponendosi in netto contrasto con le convenzioni sociali e la morale pubblica.

Accanto alle figure femminili, gli anni Sessanta vedono emergere altresì figure divistiche assai ingombranti, che andranno a ridefinire i modelli di mascolinità negli anni a venire<sup>15</sup>. È il caso di Adriano Celentano, artista poliforme e per certi versi incomparabile, che percorre nel tempo la performance cinematografica, televisiva, musicale, e invade perfino il discorso pubblico e politico. Attraverso un ampio lavoro di scandaglio di testi mediali eterogenei (musicali, cinematografici, giornalistici, televisivi), Federico Zecca individua alcune isotopie (inter)discorsive che ne fanno un modello di mascolinità e di erotismo del tutto singolare nella cultura popolare italiana.

Mentre il tema della maternità segna i discorsi divistici sulle attrici, italiane e straniere, nell'immediato dopoguerra, la questione dei rapporti prematrimoniali, dei legami extraconiugali e dei figli illegittimi è destinata a catalizzare il discorso pubblico nei decenni successivi. Il saggio di Cristina Jandelli si concentra su un momento cruciale nella carriera di Claudia Cardinale, intorno alla fine degli anni Sessanta, quando le rivelazioni sulla maternità illegittima diffuse dalla stampa scandalistica si accompagnano ai contraccolpi difensivi elaborati e promossi per sostenere la sua immagine pubblica. È proprio nella costruzione strategica e tendenziosa che si regge la tenuta dell'immagine della diva di

<sup>12</sup> Cfr. Gundle, 2007.

<sup>13</sup> Per l'avvento della nuova generazione di corpi (divistici) a cavallo degli anni Sessanta, rimandiamo alla sintesi di Pierini, 2015.

<sup>14</sup> Cfr. Bachtin, 1965.

<sup>15</sup> La questione è ben posta da Reich; O'Rawe, 2015.

fronte allo scandalo, come rilevato dal prezioso lavoro effettuato dall'autrice coniugando rari materiali d'archivio e testimonianze dell'attrice.

Se l'indagine sulla posta dei lettori è cruciale per osservare il rapporto tra l'attore e il suo pubblico, nei discorsi in prima persona che i lettori rivolgono ai divi a cavallo degli anni Settanta si possono intravedere le tematiche sessuali più significative dell'Italia del tempo. Il saggio di Mariapia Comand esamina la rubrica di posta *Risponde Giulietta Masina* del quotidiano «La Stampa»: le missive che lettrici e lettori indirizzano all'attrice nel medio periodo sono depositarie delle più svariate urgenze dei singoli in ambito sessuale, oltre che specchio del rapporto di elezione, alla base delle dinamiche del *fandom*, che lega il divo al suo pubblico e ne fa modello privilegiato di comportamento.

Infine, il contributo di Alberto Scandola con cui si chiude il fascicolo mette in luce il cortocircuito fra sessualità e valori condivisi che emerge, ancora, negli anni Settanta, attraverso la ricezione di Maria Schneider: un'attrice divenuta, a partire da *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, e lungo gli snodi successivi della sua carriera cinematografica (così come nelle rappresentazioni mediatiche costruite dalla stampa), simbolo di istanze di ribellione giovanile, nonché icona di una trasgressione sessuale spinta al limite. La figura di Schneider mette potentemente in discussione le dinamiche produttive e i confini tra performance attoriale e vita privata, tra costruzione e distruzione dell'immagine divistica, portando in superficie la peculiare oscillazione fra scandalo e normalizzazione, repressione e trasgressione, lecito e immorale che qualifica più generalmente il discorso sessuale.

## Riferimenti bibliografici

**Alberoni, Francesco**

1973, *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Bompiani, Milano (2<sup>a</sup> ed).

2009, *Lo spettacolo e la politica sono le élite del potere*, «Corriere della Sera», 6 luglio.

**Bachtin, Michail Michajlovič**

1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodanji kul'tura srednevekov 'ja i Renessansa, Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura"*; trad.it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1995.

**Barbagli, Marzio; Dalla Zuanna, Gianpiero; Garelli, Franco**

2010, *La sessualità degli italiani*, il Mulino, Bologna.

**Dyer, Richard**

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

**Forgacs, David; Gundle, Stephen**

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

**Gundle, Stephen**

1999, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-60*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, vol. 1, L'Europa: miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999.

2007, *Bellissime: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven (Connecticut); trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2009.

**Jandelli, Cristina**

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

**Lull, James; Hinerman, Stephen**

1998, *Media Scandals*, Columbia University Press, New York.

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

2014, *La sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie», n. 5, marzo.

**Ortoleva, Peppino**

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

**Pierini, Mariapaola**

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

**Pitassio, Francesco**

2003, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano.

**Reich, Jaqueline; O'Rawe, Catherine**

2015, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma.

**Turner, Bryan S.**

1984, *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, Blackwell, Oxford.



## INGRID MAMMA FELICE E SOPHIA NEI GUAI: MATERNITÀ, DIVISMO E SCANDALI MEDIALI SULLE PAGINE DI «OGGI» 1949-1959

*Maria Elena D'Amelio*

*(Università degli Studi della Repubblica di San Marino)*

---

*This essay is an examination of two famous star scandals of the Fifties: the extramarital affair of Ingrid Bergman with Roberto Rossellini and that of Sophia Loren with Carlo Ponti. Focusing on the Italian popular magazine «Oggi»'s coverage of these stars' scandals, my article aims to investigate popular discourses of sexuality and motherhood in relation to historical and social change in postwar Italy, in particular the interconnectedness of media scandals, star's textual and extratextual images, and the symbolic construction of motherhood.*

---

### KEYWORDS

Ingrid Bergman; Sophia Loren; star scandals; motherhood

### DOI

10.13130/2532-2486/13385

---

Negli anni Cinquanta, due sono gli scandali divistici legati alla sfera dell'intimità e della famiglia che vengono maggiormente discussi sulle pagine dei rotocalchi popolari: la relazione adulterina tra Ingrid Bergman e Roberto Rossellini, poi sfociata in un matrimonio per procura e nella nascita di tre figli, e quella tra Sophia Loren e Carlo Ponti, sui quali i rotocalchi popolari costruiscono uno *storytelling* melodrammatico tra accuse di bigamia, rifugi all'estero e maternità mancate. L'analisi di questi due casi di studio permette di ricostruire in chiave genealogica i discorsi legati alla sfera intima e affettiva attraverso quella che Janet Staiger chiama la «off-camera life», cioè l'attenzione alla vita personale delle attrici, che insieme ai ruoli, alle performance e all'immagine pubblica contribuisce a costruire l'immagine divistica e i suoi significati sociali<sup>1</sup>.

Attraverso l'analisi della narrativizzazione della vita privata delle dive del cinema italiano sui rotocalchi del dopoguerra e l'attenzione agli scandali legati alla sfera della sessualità e dell'intimità che le coinvolgono, il mio saggio prova a rispondere alle seguenti domande: perché alcuni scandali sono più accettati di altri? Fin dove si possono spingere le dive nel condurre vite al di là dell'ordinario in termini di libertà sessuale e di diritto di famiglia? In che modo la loro popolarità

<sup>1</sup> Staiger, 2005: 118. Per un'analisi delle *mediated identities* attraverso il gossip si veda McDonald, 2000.

e il legame tra persona e personaggio<sup>2</sup> funge da catalizzatore per cambiamenti nella moralità corrente? In pratica, di cosa si parla quando si parla di scandali divistici nel secondo dopoguerra?

Gli scandali mediatici avvengono, secondo la definizione di Lull e Hinerman, quando atti privati che marcano una rottura nella condotta morale idealizzata di una determinata comunità sociale vengono narrativizzati dai media e fatti circolare nella sfera pubblica<sup>3</sup>. È dunque il processo di narrazione e circolazione mediale di un atto privato che crea la mediatizzazione dello scandalo e fornisce un “piano simbolico” in cui i confini della moralità corrente vengono negoziati, specialmente se la trasgressione fa riferimento all’ambito delle differenze identitarie, come genere, etnia, sessualità<sup>4</sup>. In particolare, fin dagli anni Venti lo scandalo divistico re-situa la star come luogo simbolico della rappresentazione di moralità non convenzionali, facendo leva sulla fascinazione del pubblico per la “verità nascosta” delle identità private delle star al di là dell’immagine divistica costruita dalle case di produzione<sup>5</sup>.

L’analisi delle scandalose unioni delle coppie Bergman-Rossellini e Loren-Ponti, che come estensione temporale superano gli anni Cinquanta per addentrarsi fino quasi alla metà dei Sessanta, permette di avere uno sguardo «telescopico» sul cinema italiano<sup>6</sup>, i suoi rapporti con il cinema hollywoodiano, e i mutamenti sociali a cavallo dei Cinquanta e Sessanta, attraverso una prospettiva di genere che – come affermano Cardone e Fanchi – in Italia è ancora frammentaria, marginale, non sistematica<sup>7</sup>. Infine, se gli anni Sessanta italiani vedono una trasformazione inedita delle identità di genere e del modo stesso di intendere la sessualità<sup>8</sup>, quel che ci sembra stimolante indagare sono i passaggi, le inclinazioni, le «smarginature», per usare il termine concettualizzato da Elena Ferrante, che portano a queste trasformazioni dell’intimità e quale ruolo assume il divismo, soprattutto femminile, nel negoziare il cambiamento.

## I. SESSUALITÀ E DIVISMO

Per indagare i discorsi sul sesso organizzati e diffusi dal divismo cinematografico, l’analisi dei rotocalchi generalisti si rivela fondamentale. In primo luogo, per la matrice transmediale della ricezione del divismo cinematografico, specialmente nell’Italia del dopoguerra. L’immaginario cinematografico, le sue narrazioni, le sue star entrano, infatti, nella vita degli italiani non solo attraverso la fruizione della sala cinematografica ma, come afferma Mariagrazia Fanchi, anche attraverso una pluralità di canali mediali diversi, come riviste, radio, televisione e musica<sup>9</sup>. L’analisi del divismo italiano degli anni Cinquanta non

<sup>2</sup> Per l’uso concettuale e teorico del termine si rimanda a Tessitore, 2014; Setti, 2014. Per l’utilizzo nell’analisi cinematografica si veda Cardone, 2016.

<sup>3</sup> Lull; Hinerman, 1998: 3.

<sup>4</sup> Lull; Hinerman, 1998: 3.

<sup>5</sup> deCordova, 1990: 139.

<sup>6</sup> Brunetta, 1979: 152.

<sup>7</sup> Cardone e Fanchi, 2011: 293. Negli ultimi anni le ricerche in ambito accademico italiano su genere, divismo, sessualità nel cinema e nei media si sono moltiplicate, grazie soprattutto all’impulso e alla spinta di FASCinA, il forum annuale delle studiose di cinema e audiovisivi.

<sup>8</sup> Maina; Zecca, 2014: 5.

<sup>9</sup> Fanchi, 2016: 233.

può dunque prescindere da una metodologia transmediale e transnazionale, dovuta sia al continuo passaggio della narrazione divistica su media diversi, sia alla matrice internazionale del divismo degli anni Cinquanta e allo stretto rapporto tra Hollywood e Cinecittà<sup>10</sup>.

In secondo luogo, il rotocalco «Oggi», pur essendo un paratesto di secondo grado<sup>11</sup>, cioè non specializzato in argomento cinematografico, dedica ampissimo spazio al cinema e ai suoi divi, in una prospettiva che esula dallo spazio critico e valutativo dei film per collocarsi in un discorso divistico più ampio, legato alla notiziabilità della vita privata degli attori. Richard Dyer definisce quest'area come *publicity*, cioè tutto quello che «non appare come costruzione deliberata dell'immagine», ad esempio il gossip<sup>12</sup>. Paul McDonald, ampliando l'analisi di Dyer sull'industria dello *stardom*, analizza l'importanza del gossip nel costruire le *mediated identities* delle star e la loro circolazione nella cultura popolare e nella vita quotidiana<sup>13</sup>.

Il rapporto tra cinema e stampa nel secondo dopoguerra è dunque caratterizzato dal reciproco sostegno e dalla trasmigrazione di linguaggi e modalità comunicative «dallo schermo alla carta»<sup>14</sup>. De Berti, a questo proposito, definisce lettori-spettatori il pubblico dei rotocalchi, riviste nelle quali il linguaggio visivo prevale sul testo scritto e le foto costruiscono un vero e proprio «racconto per immagini» che invita il lettore a fruire della pagina come se fosse uno spettatore cinematografico<sup>15</sup>. La centralità dell'immagine e il fototesto come principale modalità comunicativa e narrativa sono soprattutto evidenti nel discorso divistico che – per usare la definizione di Richard deCordova – privilegia lo *star discourse*, cioè la conoscenza delle star che va al di là delle interpretazioni cinematografiche per comprendere la loro immagine *off-screen*, in cerca di una desiderata e sempre elusiva “autenticità” del divo e della diva<sup>16</sup>.

Sulla base di una ormai ricca bibliografia sullo *stardom*, dunque, il mio intervento cercherà di porre l'attenzione sulla natura dinamica dei valori legati alla sessualità e alla maternità veicolati dai discorsi divistici in relazione ai mutamenti storici e sociali. In particolare, attraverso l'analisi dell'apparato iconografico, delle didascalie e degli articoli dedicati alla vita privata delle coppie Bergman-Rossellini e Loren-Ponti su «Oggi», si analizza il nesso tra scandalo mediale, immagine divistica e costruzione simbolica della maternità, considerando che «lo scandalo sessuale è la scena primaria di ogni discorso divistico»<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> Si vedano a questo proposito Nowell-Smith; Ricci, 1998; Elsaesser, 2005.

<sup>11</sup> Gilardelli, 2013: 75.

<sup>12</sup> Dyer, 1979: 60.

<sup>13</sup> McDonald, 2000: 7.

<sup>14</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra cinema, divismo, e rotocalchi si rimanda a: De Berti, 2000; Cardone, 2004; Vitella, 2015. Per un'analisi sul rapporto tra rotocalchi e spettatorialità femminile si veda Cardone, 2009.

<sup>15</sup> De Berti, 2009: 13.

<sup>16</sup> deCordova, 1990.

<sup>17</sup> deCordova, 1990: 141.

## II. INGRID BERGMAN, SCANDALO TRANSNAZIONALE

La relazione tra Ingrid Bergman e Roberto Rossellini fu il primo scandalo mediatico globale degli anni del dopoguerra e Ingrid Bergman fu la prima star di Hollywood a sfidare apertamente la complessa macchina della comunicazione hollywoodiana, il cui scopo era proteggere attori e attrici dagli scandali e da qualsiasi deviazione da una *star persona* attentamente costruita dalle case di produzione cinematografiche<sup>18</sup>.

Stephen Gundle afferma che la storia di Ingrid Bergman con Rossellini assunse proporzioni enormi negli Stati Uniti in particolare per il *mismatch* tra l'immagine pura che la Bergman aveva costruito attraverso i suoi ruoli hollywoodiani e la realtà del suo adulterio con un regista italiano. Sempre secondo Gundle, in Italia lo sdegno era stato invece più orientato verso la dimensione politico-culturale, vale a dire il "tradimento" del neorealismo da parte di Rossellini, dovuto alla scelta di usare una diva di Hollywood nei suoi film. Nel suo articolo *The Cinderella Princess*, Adrienne McLean riprende la definizione di *mismatch* analizzando la differente risposta del pubblico agli scandali di Ingrid Bergman e Rita Hayworth, ma giunge a una differente conclusione. McLean afferma che l'ostilità più accentuata nei confronti di Ingrid Bergman si fonda su una "gerarchia di peccati", progressivamente più difficili da metabolizzare, percepita da parte dell'opinione pubblica. Dunque, se Rita Hayworth era "solo" colpevole di adulterio, Ingrid Bergman aveva generato un figlio illegittimo e questo superava il limite di accettazione dello scandalo<sup>19</sup>.

Le questioni morali dello scandalo Bergman-Rossellini sono state ampiamente dibattute anche in Italia, in particolare su testate come «Oggi» e «Così», in un periodo di radicali cambiamenti nelle abitudini della moralità pubblica, di allentamento del controllo sulle star da parte delle *majors* e della progressiva sessualizzazione della rappresentazione cinematografica<sup>20</sup>. Analizzando la narrativizzazione della vicenda sui rotocalchi italiani, il mio contributo si differenzia sia da Gundle sia da McLean, in quanto prova a leggere la relazione tra *star scandal*, *star persona* e audience attraverso la definizione di Dyer di star come *reconciler of contradictions*. Lo status divistico incarna un paradosso, quello del rapporto tra vita straordinaria e vita ordinaria, che secondo Dyer è legato al concetto di carisma weberiano e si basa su una costante instabilità interpretativa, poiché le star hanno la capacità di incarnare alcune delle contraddizioni ideologiche più evidenti di una particolare società<sup>21</sup>. In particolare, l'analisi degli scandali divistici di Bergman e Loren si concentra sul rapporto tra alterità/maternità, sulla sessualità dentro e fuori dal matrimonio e sulla maternità come redenzione, confrontandosi con la pervasività nel discorso pubblico di un "mito unificante", quello del mammismo.

Indagato principalmente dalla storica Marina d'Amelia e poi sviluppato nel volume interdisciplinare *La mamma: Interrogating a National Stereotype*, il mammismo è la riduzione a stereotipo dei complessi rapporti tra le madri italiane e i loro figli, che – sviluppatosi nel Risorgimento – trova il suo apogeo negli anni Cinquanta. Il mammismo è dunque una vera e propria invenzione di una tradizione costruita sul discorso unificante della madre italiana come icona

<sup>18</sup> Gundle, 2000: 64.

<sup>19</sup> McLean, 1995: 39.

<sup>20</sup> Ortoleva, 2009.

<sup>21</sup> Dyer, 1979: 31.

sacrificale, funzionale alla ricostruzione di una identità collettiva dopo i traumi della Seconda guerra mondiale<sup>22</sup>. Pur riconoscendo che il mammismo – ancorché predominante – è solo una delle molteplici rappresentazioni della maternità negli anni Cinquanta, e che il discorso nazionale sulla madre è tutt'altro che monolitico, è tuttavia importante esaminare le ramificazioni della concezione di una maternità essenzializzata nel ruolo sacrificale che sembra prevalente nell'immaginario del secondo dopoguerra<sup>23</sup>. Come monito e indicazione metodologica, seguiremo il consiglio di Judith Butler che in *Bodies That Matter* invita a adottare la prospettiva di un «essenzialismo contingente», che riconosce la necessità di installare provvisoriamente una «categoria di identità», ma tenta allo stesso tempo di aprirla «come sito permanente di contestazione»<sup>24</sup>.

### III. INGRID BERGMAN E LA SCANDALOSA MATERNITÀ

I primi tre film di Rossellini interpretati dalla Bergman – *Stromboli* (1950), *Europa 51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1954) – compongono quella che viene chiamata la «trilogia della solitudine»<sup>25</sup>. I film si concentrano su una figura femminile percepita dalla comunità come l'altra, la non assimilata, emarginata e respinta. Come afferma Elena Dagrada, nei film di Rossellini Ingrid Bergman incarna la differenza, costruita non solo sul piano tematico, ma anche e soprattutto su quello formale, attraverso «primi piani insistiti, stacchi netti audaci, soggettive estreme e soprattutto lunghe riprese continue»<sup>26</sup>.

L'alterità della figura di Ingrid Bergman, esaltata nei film di Rossellini, è evidente soprattutto in *Stromboli* e *Europa 51*. In *Stromboli* la differenza incarnata dal personaggio di Karin è soprattutto espressa in termini figurativi e spaziali, attraverso il rapporto tra il corpo chiaro e nordico della Bergman e l'oscurità del tugurio dove abita, i vestiti scuri degli abitanti che la respingono, la stessa nera isola vulcanica che la ospita. In *Europa 51* l'estraneità della protagonista nei confronti del paesaggio e della sua stessa famiglia si costruisce progressivamente in termini di classe e genere. La Bergman è Irene, donna altoborghese dall'esistenza agiata e frivola, che perde il figlio, suicidatosi perché si sentiva trascurato. Oppressa dal senso di colpa, Irene si allontana progressivamente dal mondo ricco e ovattato in cui il marito e la madre cercano di tenerla e, guidata dal comunista Andrea, si avvicina al sottoproletariato romano. L'alterità di Irene è costruita in contrasto non solo con la famiglia altoborghese che rifiuta il suo umanitarismo come follia, ma anche con il proletariato che cerca di aiutare, come accade nel caso del suo incontro con Giulietta, madre di sei figli, sola e disoccupata, interpretata da Giulietta Masina. La differenza di classe e una profonda diversità nel vivere la maternità separano Irene da Giulietta, figure speculari e contrarie: nella sequenza del loro incontro, Irene riporta a casa i figli di Giulietta, trovati a giocare soli in riva a un fiume. Invitata a entrare da una vitale ed esuberante Giulietta, Irene è impacciata, chiusa nel suo cappotto nero, i movimenti del corpo rigidi e

<sup>22</sup> D'Amelia, 2005; Morris; Willson, 2018.

<sup>23</sup> Si veda a questo proposito il successo dei melodrammi materni girati da Raffaello Matarazzo e il ruolo di Yvonne Sanson come *mater dolorosa* in Cardone, 2007; D'Amelio, 2018.

<sup>24</sup> Butler, 1993: 38.

<sup>25</sup> Dagrada, 2008: 12.

<sup>26</sup> Dagrada, 2008: 24-25.

lenti, sempre fuori posto. Giulietta invece è in costante movimento: accudisce, sfama, bacia, pulisce, abbraccia i suoi tanti figli, mostrando anche fisicamente l'affetto che la lega a loro e mostrando una naturalità nel vivere la maternità che Irene non possiede. Il materno di Giulietta è insieme tradizionale e radicale. Radicale perché Giulietta è madre sola ma per scelta, appagata dai tanti figli e perfettamente autonoma nell'allevarli anche senza padri intorno. In una sequenza di dialogo, infatti, Giulietta confessa a Irene di aver consciamente allontanato i vari padri dei suoi figli, senza rimpianto, con una non esplicitata ma evidente allusione alla separazione tra gratificazione sessuale e formazione di una famiglia nucleare e patriarcale. Nello stesso tempo, l'enfasi di Giulietta sull'accudimento dei figli e l'appagamento sentimentale trovato nella maternità sembrano richiamare lo stereotipo del mammismo costruito sui caratteri di primitivismo, ruralismo e istintività della madre italiana<sup>27</sup>.

Questa maternità naturale, rurale e sentimentale, rappresentata in *Europa 51* dal personaggio di Giulietta Masina, contrapposta alla maternità negata e permeata dalla colpa di Irene, si inserisce dunque in un contesto culturale in cui il mammismo fissa i "codici" dell'amore materno sulla retorica del sacrificio e dell'eccesso sentimentale. Contemporaneamente, l'iconografia della madre italiana sofferente e sacrificale popolarizzata da cinema e media diffonde un modello di *mater dolorosa* che coincide con l'ideale mariano della Chiesa cattolica di Pio XII e che viene identificato anche nelle comunità immigrate oltreoceano con l'archetipo della tradizionale mamma italiana<sup>28</sup>.

L'esaltazione della maternità sacrificale e sacrale che denota l'invenzione del mammismo come caratteristica principale della madre italiana sembra permeare la costruzione iconografica di Ingrid Bergman sulle pagine di «Oggi», in una serie di articoli e copertine che si concentrano sulla sua vita privata e in particolare sul rapporto con i figli avuti da Rossellini. Dal momento della sua unione con Rossellini, infatti, l'attrice viene rappresentata quasi esclusivamente in chiave materna, tramite un apparato fotografico che diventa centrale nella riconfigurazione della *star persona* di Ingrid Bergman da diva hollywoodiana immorale, portatrice di un'alterità radicale in termini di femminile e materno, a sposa e madre felice in Italia<sup>29</sup>.

Nell'articolo del 1950 che riporta la notizia della nascita di Robertino, primo figlio della coppia, Ingrid è già madre sacrificale, che «difende il suo bambino»<sup>30</sup>. Del 1951 è la copertina di «Oggi» dedicata al primo compleanno di Robertino: *Il figlio di Ingrid ha soffiato sulla sua prima candela*<sup>31</sup>. Ingrid è fotografata sorridente (*fig. 1*), lo sguardo in alto, vestita semplicemente e in maniera tradizionale, da buona madre borghese. Ha in braccio il figlio Robertino. La didascalia reitera la quotidianità e semplicità della diva, aggiungendo che, prima di andare al lavoro, l'attrice fa anche le pulizie da sola. La relazione con

<sup>27</sup> D'Amelia, 2005: 21.

<sup>28</sup> Morris; Willson, 2018: 14.

<sup>29</sup> Per un'analisi del rapporto tra divismo e fotografia sui rotocalchi si veda Vitella, 2015.

<sup>30</sup> [s.n.], 1950a: 20. Questo e gran parte degli altri articoli pubblicati da rotocalchi citati nel presente saggio sono stati messi a disposizione della comunità scientifica dal database di "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/>

<sup>31</sup> [s.n.], 1951: 1.

ANNO VII - N. 7 - 15 FEBBRAIO 1951 • SETTIMANALE DI POLITICA ATTUALITÀ E CULTURA • SPED. ABBI. POST. GR. II • LIRE SESSANTA

# OGGI

Alle pag. 20-21-22  
**IL SAPER VIVERE INTERNAZIONALE**



**IL FIGLIO DI INGRID HA SOFFIATO SULLA SUA PRIMA CANDELA**

Roma. La settimana scorsa, Robertino Rossellini, figlio del regista e dell'attrice Ingrid Bergman, ha compiuto un anno: il bimbo infatti nacque il 2 febbraio 1950. I genitori lo hanno festeggiato invitando una ristretta cerchia di amici nella loro casa di viale Bruno Buozzi e preparando una torta del diametro di 32 centimetri, e del peso di cinque chilogrammi, sulla quale era infissa una candela accesa che Robertino, dopo ripetuti sforzi, è riuscito a spegnere soffiandoci sopra. Il figlio di Rossellini viene curato da una bambinaia di origine svizzera che parla col bambino — come pare fanno i genitori — in francese e in italiano: il piccolo, che già cammina da solo, ha cominciatto a balbettare nelle due lingue. Ingrid Bergman si occupa personalmente delle faccende di casa, aiutata da due cameriere, e tutte le mattine si reca negli studi di doppiaggio per l'edizione italiana del film Stromboli. A primavera i coniugi Rossellini si receranno a Parigi, per iniziare le riprese di Europa 1951. Qui l'attrice è con Robertino nella sua casa romana. (Altre fotografie a pag. 27).

Fig. 1 – “Il figlio di Ingrid ha soffiato sulla sua prima candela”, «Oggi», copertina, a. VII, n. 7, 15 febbraio 1951.

ANNO X - N. 16 - 22 APRILE 1954 • SETTIMANALE DI POLITICA ATTUALITÀ E CULTURA • SPED. ABB. POST. GR. II • LIRE SESSANTA

# OGGI



**FRA I SUOI BAMBINI**

**INGRID BERGMAN**

**È UNA MAMMA FELICE**

Roma. Ingrid Bergman con i figli: a destra Robertino, il più grande (ha compiuto da poco i quattro anni), e a sinistra le gemelle Isabella e Ingrid, che si distinguono dalla lunghezza e dal colore dei capelli (la piccola Ingrid è ricciuta e bionda). L'attrice accompagna spesso con la sua vettura i tre figli nel parco di Villa Glori, che è vicino all'abitazione romana dei coniugi Rossellini, in via Bruno Buozzi. La Bergman porta ancora l'acconciatura "alla Giovanna d'Arco", perché ha interpretato e interpreterà nei mesi prossimi il personaggio della "Palzella" nell'opera di Claudel musicata da Honegger. "Giovanna al rogo": questo dramma-oratorio viene recitato sulla scena, ma ne è stata fatta da Rossellini anche una versione cinematografica, realizzata in poche settimane di intenso lavoro. In questo film, in cui la voce della Bergman non sarà doppiata, sono stati eseguiti speciali trucchi scenici, per effetto dei quali Ingrid e gli altri interpreti appaiono librati nel cielo, donde Giovanna d'Arco riconsidera la sua eccezionale avventura terrena. E questa la seconda interpretazione del personaggio della Santa di Domrémy da parte dell'attrice; com'è noto, la prima "Giovanna d'Arco" della Bergman fu girata ad Hollywood da Fleming, su un testo del drammaturgo Maxwell Anderson. (Vedere a pagg. 20-21 il nostro servizio fotografico).

Fig. 2 – "Fra i suoi bambini Ingrid Bergman è una mamma felice", «Oggi», copertina, a. X, n. 16, 22 aprile 1954.

Rossellini e soprattutto la creazione di una nuova famiglia in Italia avrà però conseguenze anche legali oltreoceano: la Bergman subirà una denuncia al Senato americano per immoralità, volta a censurare i suoi film con Rossellini, e aprirà un lungo contenzioso legale con l'ex marito Aron Petter Lindström per la custodia della primogenita Pia<sup>32</sup>. I problemi d'oltreoceano però, vengono minimizzati sulle pagine di «Oggi», che dedica un solo articolo alle controversie legali legate alla custodia di Pia<sup>33</sup>.

Nel 1952 «Oggi» dedica di nuovo una copertina alla Bergman, questa volta con le gemelle appena nate Isabella e Isotta<sup>34</sup>. La copertura mediatica della diva dal 1952 al 1954 è quasi esclusivamente incentrata sul suo nuovo ruolo di madre esemplare. Nell'articolo *Vita serena di Ingrid Bergman e dei suoi figli* l'attrice è ritratta sorridente con i figli intorno, dedita alle cure della casa a Santa Marinella, e solo in una fotografia a fondo pagina è ritratta in abito da sera durante una serata mondana<sup>35</sup>. Il suo status di diva hollywoodiana scompare sotto il nuovo ruolo di «mamma felice», come titola «Oggi» nel 1954 riservandole un'altra copertina<sup>36</sup>. Nella foto l'attrice è in campagna, circondata dai figli Robertino, Isabella e Isotta. All'interno il servizio fotografico riprende la Bergman con i figli, in atteggiamenti di gioco e relax all'interno della cornice rurale e bucolica di Santa Marinella. Nelle didascalie, pochi accenni al lavoro dell'attrice, che in quel periodo stava interpretando Giovanna D'Arco nell'omonimo dramma teatrale diretto dal marito (*fig. 2*). «Oggi» dunque anticipa il “perdono” della star peccatrice e lo fa attraverso una strategia di contenimento della figura di Ingrid Bergman dentro una dimensione domestica, familiare, anti-divistica, secondo una tradizione, quella dell'anti-divismo, che per Carluccio e Minuz indica il radicamento in Italia di una diffusa diffidenza per i processi di pianificazione industriale del cinema<sup>37</sup> e che, in questo caso particolare, segue in parallelo la decostruzione dell'immagine hollywoodiana di Ingrid Bergman nei film di Rossellini. In *Notes toward a Queer History of Naturalization*, Somerville afferma che diventare cittadini tramite naturalizzazione è un processo performativo la cui teatralità espone la costruzione artificiale della cittadinanza<sup>38</sup>. Nella costruzione iconografica di Ingrid Bergman come madre felice circondata dalla natura di Santa Marinella, «Oggi» costruisce una performance del materno che espone l'artificialità del legame tra ruralizzazione, autenticità e nazionalizzazione nel tessuto italiano<sup>39</sup>. Sottolineando la naturalità della maternità come vocazione primaria della donna, la rappresentazione bucolica dell'attrice circondata dai figli annulla dunque la carica sovversiva della sua sessualità scandalosa e riconfigura la celebrità di Ingrid Bergman in un contesto culturale dominato da un ritorno al materno<sup>40</sup>.

<sup>32</sup> Gundle, 2000: 68; McLean, 1995: 42.

<sup>33</sup> [s.n.], 1952a: copertina.

<sup>34</sup> [s.n.], 1952b: copertina.

<sup>35</sup> [s.n.], 1952c: 8.

<sup>36</sup> [s.n.], 1954a: copertina.

<sup>37</sup> Carluccio; Minuz, 2015: 10-11.

<sup>38</sup> Somerville, 2005: 663.

<sup>39</sup> Sul legame tra ruralizzazione, autenticità e divismo nazionale si veda anche Gundle, 2007.

<sup>40</sup> Busetta evidenzia come anche «l'orgoglio nazionale» verso Rossellini, capace di conquistare una star hollywoodiana, abbia contribuito al ridimensionamento dello scandalo. Busetta, 2018: 168.

Nella sua analisi su post-femminismo e cinema hollywoodiano, Imelda Whelehan afferma che la diva che diventa madre segna uno spartiacque, il momento di passaggio in cui la star entra nell'età adulta e, anche se il suo corpo può ancora essere soggetto di desiderio sessuale, rimane ai confini di ciò che è accettabile, perché «maternità e sessualità, seppur inevitabilmente connesse, sono simbolicamente incompatibili»<sup>41</sup>.

Se dunque la carica sovversiva della sessualità femminile viene attenuata e in alcuni casi neutralizzata dalla maternità, quest'ultima diventa un potente strumento per disinnescare gli scandali sessuali legati a tradimenti e accuse di bigamia, come nel caso Loren-Ponti.

#### IV. SOPHIA LOREN, TRA DIVISMO INTERNAZIONALE E ACCUSE DI BIGAMIA

I rotocalchi popolari italiani, da «Oggi» a «Così» a «Noi donne», dedicano ampi servizi alle vicissitudini sentimentali di Sophia Loren e Carlo Ponti. L'attrice e il produttore si incontrano nel 1951 e si sposano nel 1957 per procura in Messico, nonostante Ponti, secondo la legge italiana, sia ancora sposato con la prima moglie Giuliana Fiastrì<sup>42</sup>. A seguito del matrimonio messicano, la rivista «Oggi» ripercorre le tappe della storia tra Loren e Ponti, iniziata quando lui era già uomo adulto e lei sedicenne<sup>43</sup>. L'apparato iconografico pone a confronto una foto di Sophia sorridente accanto a Carlo Ponti e una foto di Ponti con la prima moglie e i loro due figli, sottolineando la curiosità pruriginosa dello scandalo sentimentale e anticipando le accuse di bigamia che saranno rivolte alla coppia. Il testo invece non pone al centro del discorso né Loren né Ponti, bensì la madre di Sophia (che nel testo viene sempre interpellata come «signora Romilda») e le sue angustie nel pensare alla difficile situazione sentimentale della figlia, che ama un uomo sposato.

Il discorso materno-centrico è volto a lenire lo scandalo del matrimonio messicano della diva, che secondo la legge italiana non è valido, così come non è valido il divorzio di Ponti da Giuliana Fiastrì. In chiusura, il giornalista auspica addirittura che Sophia, proprio perché ha dato scandalo essendosi accompagnata a un uomo sposato, sarà una brava madre: «non v'è dubbio che Sofia, nella difficile condizione che si è scelta, quello della compagna di un uomo che ha moglie, sarà una mamma tenera»<sup>44</sup>.

Molto più dura è, invece, la posizione di rotocalchi di orientamento cattolico come la rivista «Così». L'articolo di Sangiorgi *Smentite che smentiscono* attacca l'ipocrisia di Loren e Ponti e fa riferimenti neanche troppo velati all'impossibilità della coppia di vivere come coniugi in Italia<sup>45</sup>. Ancora più esplicita la risposta della rivista cattolica «la famiglia italiana» alla domanda di un lettore, che chiede «in relazione al caso di un'artista cinematografica, qual è, in diritto canonico, la posizione di chi, dopo aver contratto matrimonio religioso, divorzia civilmente e quindi contrae un matrimonio civile con un'altra persona»<sup>46</sup>. La risposta è netta:

<sup>41</sup> «Motherhood and sexuality, while inevitably linked, are symbolically incompatible»: Whelehan, 2013: 81 (traduzione mia nel testo).

<sup>42</sup> Il divorzio in Italia viene legalizzato solo nel 1970 e confermato con il referendum del 1974.

<sup>43</sup> Lusini, 1957: 26.

<sup>44</sup> Lusini, 1957: 26.

<sup>45</sup> Sangiorgi, 1957: 21.

<sup>46</sup> [s.n.], 1957: 1.

il codice di diritto canonico non riconosce il divorzio né il successivo matrimonio civile e i contraenti sono considerati colpevoli di bigamia. Lo scandalo del “matrimonio messicano”, infatti, fu profondamente osteggiato dagli ambienti cattolici, che arrivarono a chiedere il boicottaggio delle pellicole della diva e ad accusare i coniugi di bigamia, tanto che la coppia visse per vari anni all'estero<sup>47</sup>. La copertura mediatica dello scandalo Loren-Ponti permette di analizzare non solo la rilevanza divistica della Loren e il dibattito sulla moralità delle dive, ma anche il ruolo del *fandom* e della *publicity* dei rotocalchi nel rielaborare gli scandali dei divi e delle dive preferite per negoziare discorsi su sessualità, diritto di famiglia e legislazione italiana, in un'epoca di profonde trasformazioni della sfera intima e sociale. Di particolare interesse è la copertura di «Noi donne», rivista di matrice progressista, che utilizza lo scandalo per spostare l'attenzione sull'arretratezza della legislazione italiana in materia di diritto di famiglia. In *Il peccato dei coniugi Ponti*, «Noi donne» accenna alle accuse di bigamia che «una certa signora Brambilla» ha mosso nei confronti della coppia. A differenza di «Così» e «la famiglia italiana», «Noi donne» si prende gioco delle accuse e dell'ipocrisia che le muove:

Bisogna far rispettare la legge e difendere la famiglia: quindi bisogna punire la Loren e Ponti che si sono sposati. Se avessero deciso di comportarsi come si fa normalmente fra la bella gente, nessuno, invece, avrebbe avuto nulla da obiettare. Quel che conta è salvare le apparenze.<sup>48</sup>

«Noi donne» sottolinea dunque il paradosso di una coppia divistica che viene accusata di comportarsi troppo ordinariamente, volendosi sposare come comuni mortali, invece di continuare a vivere liberamente, così come fa la “bella gente”, riferendosi forse alle più trasgressive dive d'oltreoceano. Pochi mesi dopo, «Noi donne» pubblica un'altra notizia che sottolinea il confine sottile tra pubblico, *fandom* e divismo italiano in termini di moralità e comportamenti sociali. In una breve nota intitolata *Il bigamo e la Loren* si riporta di un parrucchiere genovese che – accusato e condannato per bigamia – ricorre in tribunale affinché le sanzioni penali applicate a lui vengano applicate anche a Sophia Loren. In alternativa, assoluzione per entrambi<sup>49</sup>.

Lo scandalo Loren-Ponti esce quindi dai confini del divismo per allargarsi al pubblico, che comincia a mettere in discussione il trattamento diverso riservato a star e persone comuni. Perché lei sì e io no?, si chiede il parrucchiere genovese. L'accusa di bigamia rivolta a Ponti e Loren tradisce inoltre gli stereotipi sessisti circolanti nella società dell'epoca: secondo l'articolo 556 del codice penale, sia chi è già sposato e contrae un altro matrimonio sia chi sposa qualcuno già unito in precedente matrimonio è perseguibile per legge. Ma la Loren, in quanto donna e attrice, paga il prezzo di una moralità a doppio standard, che da Eva in poi attribuisce la colpa della corruzione morale alla figura femminile. È l'attrice, infatti, a essere accusata di essere una rovinafamiglie e di aver indotto in tentazione il già maritato Ponti<sup>50</sup>. La stessa Loren, in un'intervista rilasciata a «Oggi»

<sup>47</sup> Gundle, 1995: 377.

<sup>48</sup> [s.n.], 1959a: 6.

<sup>49</sup> [s.n.], 1959b: 10.

<sup>50</sup> Gundle, 1995: 377.

nel 1954 sulla fedeltà coniugale, non fa mistero delle sue posizioni conservatrici riguardanti la fedeltà della coppia sposata: alla domanda se sia più grave l'infedeltà femminile o maschile, Loren risponde che bisogna essere «indulgenti verso il coniuge, inflessibili verso l'adultera», dimostrando di aver interiorizzato il sistema a due misure legato alla sessualità femminile tipico del patriarcato<sup>51</sup>. La storica Michela De Giorgio, nella sua *Storia del matrimonio*, afferma che «dai primi anni Cinquanta, la stigmatizzazione di ogni forma di devianza dal matrimonio monogamo che vede uniti Stato e Chiesa non impedisce che la rappresentazione dell'instabilità cominci a caratterizzarsi come attributo di professioni eccentriche», come quelle legate al mondo dello spettacolo<sup>52</sup>. Le lettere di protesta per lo scandalo Loren-Ponti che arrivano ai giornali sollevano dunque la questione dello status ordinario/straordinario delle star in termini di moralità e sessualità: attori e soprattutto attrici, dunque, sono soggette alle stesse regole di moralità pubblica o possono avere uno statuto privilegiato, come l'aristocrazia del Settecento?

La critica all'immoralità delle professioni cinematografiche e soprattutto di quella attoriale emerge spesso sulla rivista di ispirazione cattolica «Così», che nel 1959 pubblica un'inchiesta di Carlo Testa intitolata *Cinema e matrimonio*, in cui il giornalista si domanda se

l'accordo, la felicità e la pace familiare siano conseguibili nella vita di ogni attrice, o se invece siano il patrimonio solo di poche fortunate, o se infine la loro rinuncia sia l'amaro prezzo chiesto per raggiungere la celebrità e il successo.<sup>53</sup>

Pur affermando che la professione cinematografica è deleteria per la vita matrimoniale sia degli attori sia delle attrici, la chiosa dell'articolo afferma che «non sempre l'arte riesce a dare la felicità alla donna, la quale difficilmente trova l'appagamento delle sue esigenze spirituali e naturali fuori del matrimonio e della famiglia»<sup>54</sup>. Permane dunque un atteggiamento patriarcale e genderizzato nell'affrontare la dinamica tra professione e privato delle attrici, secondo la quale il vissuto fuori dalle regole morali correnti è considerato meno grave negli attori che nelle attrici, non solo per il diverso standard morale cui la sessualità femminile è tenuta, ma per un implicito discorso di "naturalizzazione" dell'appagamento, ancora visto in funzione di riproduzione e cura della prole per la donna.

Qui si può forse modulare una prima risposta alle conseguenze della dicotomia *ordinary/extraordinary*. Le star vivono una vita straordinaria che non è conciliabile con quella comune basata sullo schema capitalista della separazione genderizzata delle sfere: quella pubblica (uomo) e quella privata (donna). Infatti, neanche troppo velatamente si accusano solo le attrici di incrinare lo statuto del matrimonio. L'attrice, prima che star, è donna che lavora e che

<sup>51</sup> [s.n], 1954b: 11. L'articolo di «Oggi» prende spunto dalla proposta di legge del senatore Giuseppe Salari per parificare lo status giuridico dei coniugi in ambito di diritto civile e penale.

<sup>52</sup> De Giorgio, 345.

<sup>53</sup> Testa, 1959: 8.

<sup>54</sup> Testa, 1959: 8.

quindi sovverte l'ordine patriarcale-capitalista, che fin dal suo sviluppo, come ben descrive Silvia Federici in *Calibano e la strega*, assegna alle donne la riproduzione della forza lavoro e la cura della casa<sup>55</sup>. D'altronde, la stessa dicotomia *ordinary/extraordinary* può portare ad altre conseguenze, con la riproduzione di ineguaglianze diverse ma sempre perniciose, come nota il critico e docente di sociologia Giovanni Cesareo su «Noi donne». Intitolato *Le due morali*, l'articolo di Cesareo riflette su come l'attenzione della stampa sia ormai più rivolta alle vite private delle attrici che alle loro carriere e riconosce che l'attenzione sui particolari spinosi e scandalistici delle attrici è ormai prassi comune anche dei «pudibondi e conformisti settimanali femminili». L'autore si chiede quindi se il tanto temuto e insieme auspicato mutamento dei costumi stia finalmente arrivando anche in Italia. In realtà, Cesareo sottolinea amaramente come ci sia appunto, da parte dei rotocalchi e dei settimanali femminili, un atteggiamento da doppia morale, che tratta la rottura dei tabù da parte di poche attrici privilegiate come casi isolati, che non vanno giudicati così severamente come invece si farebbe per "l'uomo della strada". Cesareo chiede:

La popolarità, dunque, è ormai un tale piedistallo da mettere chi ne è benedetto al di sopra di ogni critica? Oppure questa tolleranza per le irregolarità dei divi deriva da una esigenza obiettiva, dalla crescente insofferenza del pubblico per le leggi arretrate, i pregiudizi e i tabù.<sup>56</sup>

L'autore mette in guardia contro una «eventuale istituzionalizzazione della morale del privilegio», in cui fama e celebrità diventano le uniche possibilità di libertà dalla morale comune. L'analisi di Cesareo si inserisce – seppur criticandole – nell'alveo delle prime teorizzazioni del divismo compiute da Morin (1957) e Alberoni (1963), che attribuiscono al divismo uno status d'eccezione, dovuto appunto alla natura elitaria e carismatica della star: ciò giustificherebbe il diverso trattamento di divi e dive in relazione alla morale corrente, tenendo presente che comunque la donna attrice è sempre tenuta a uno standard morale più alto rispetto a quello maschile perché, nonostante il loro status d'eccezione, le star femminili non sono immuni dal sessismo. D'altra parte se, come affermano le teorie recenti sulla *celebrity*, la star è una merce, un prodotto del sistema industriale dell'intrattenimento, allora deve sottostare a una serie di regole atte a limitare il più possibile il danneggiamento di detta merce<sup>57</sup>. In questo, la reputazione e l'attinenza alla *star persona* proposte svolgono un ruolo fondamentale.

La carriera di Sophia Loren era stata costruita fino al 1957, anno del suo matrimonio in Messico e del lancio della sua carriera hollywoodiana, su personaggi portatrici di una femminilità popolana e irruenta, ma anche positiva e

<sup>55</sup> Federici, 2015. Federici riconosce la sfera della riproduzione come fonte di sfruttamento e attribuisce l'origine della differenza di potere tra donne e uomini all'esclusione delle donne dal sistema capitalistico, fin dalla transizione da feudalesimo a capitalismo.

<sup>56</sup> Cesareo, 1965: 27.

<sup>57</sup> Turner, 2014.

consapevole del proprio potere seduttivo. Film come *L'oro di Napoli* (1954) e *Pane amore e...* (1955, di Dino Risi), l'uno diretto e l'altro interpretato da Vittorio De Sica, per molti vero artefice della creazione della star Loren, creano l'icona della Loren come *unruly woman*, la donna indisciplinata, profondamente inserita nel tessuto sociale di un'Italia rurale e geograficamente meridionale<sup>58</sup>. Dopo il 1957 Ponti avvia il lancio internazionale della Loren a Hollywood, anche per tentare di arginare le reazioni negative dell'opinione pubblica italiana alla loro unione. Secondo l'analisi di Gundle, la notorietà internazionale di Sophia Loren ottiene però l'effetto opposto e incrementa l'accanimento dell'ambiente cattolico verso l'attrice, diventata simbolo di un mondo in transizione e di una Italia che abbracciava posizioni morali più progressiste<sup>59</sup>.

Nel caso Sophia Loren si intrecciano quindi diversi piani: la star come sistema polisemico e prodotto industriale, che insieme creano la *star persona* Sophia Loren e l'identificazione con un certo cinema (commedia popolare) e un determinato ruolo (la bellezza italiana da esportazione); lo scandalo e l'accusa di bigamia, che impediscono il pieno sfruttamento del prodotto Loren in patria; la riabilitazione della star, che passa, come nel caso della Bergman, attraverso i rotocalchi popolari e il discorso sulla maternità.

Analogamente allo scandalo Bergman, anche quello della Loren viene fatto rientrare e risolto grazie ad accorte strategie mediali che costruiscono la nuova *star persona* Sophia Loren sull'immagine della madre sofferente. Questo avviene sia sullo schermo, con il ruolo della madre che subisce violenza ed è suo malgrado testimone impotente dello stupro della figlia in *La Ciociara* (1960) di Vittorio De Sica, ruolo che le farà ottenere l'Oscar, sia sulle pagine dei rotocalchi popolari attraverso l'odissea delle difficili gravidanze e degli aborti spontanei che l'attrice subisce<sup>60</sup> (fig. 3).

Negli anni Sessanta lo scandalo Loren-Ponti risulta dunque ormai superato e l'attrice inizia un sodalizio professionale con Marcello Mastroianni che produrrà alcuni dei film e ruoli per i quali è maggiormente ricordata: lo spogliarello di Mara nell'episodio omonimo di *Ieri, oggi, domani* (1963), sempre diretta da De Sica, e la madre prostituta che ottiene il tanto desiderato matrimonio in *Matrimonio all'italiana* (1964). Negli anni Sessanta l'attrice è insieme santa e peccatrice, prostituta e madre, ex bigama e sposa fedele, in un cortocircuito tra schermo e vita privata che testimonia come gli elementi della modernizzazione e il cambio di mentalità pubblica legata a divorzio e aborto passano anche attraverso il corpo delle donne e la sua rappresentazione da parte delle dive.

<sup>58</sup> Reich, 2004: 105.

<sup>59</sup> Gundle, 1995: 376.

<sup>60</sup> Si vedano ad esempio gli articoli su «Oggi» di Anita Pensotti: *Lascerei il cinema pur di avere un figlio* (1963: 18) e *Dopo dieci giorni drammatici Sofia cerca la quiete e ritorna a sperare* (1967: 20). Si veda inoltre la copertina di «Oggi» del 15 gennaio 1969 (a. XXV, n. 3): *La Loren ci presenta il suo bimbo battezzato Carlo (Junior) e Uberto*.



Fig. 3 – “La Loren ci presenta il suo bimbo battezzato Carlo (Junior) e Uberto”, «Oggi», copertina, a. XXV, n. 3, 15 gennaio 1969.

## V. CONCLUSIONI

La rappresentazione e ricezione delle dive del cinema italiano degli anni Cinquanta sulle pagine di «Oggi» e altri rotocalchi popolari evidenzia da un lato l'eccezionalità dei loro comportamenti fuori dagli schemi morali accettati nel nome della straordinarietà delle loro vite da dive, e dall'altro serve come cartina di tornasole per elaborare i cambiamenti della mentalità nella società civile, che utilizza il divismo come modello di riferimento per la rappresentazione della sessualità femminile<sup>61</sup>.

Gli scandali sentimentali e sessuali di Ingrid Bergman e Sophia Loren raccontano una storia di peccato e redenzione attraverso la maternità che richiama la struttura del *maternal melodrama*, genere codificato a Hollywood negli anni Quaranta<sup>62</sup> e che trova nuova linfa e successo popolare in Italia nei melodrammi degli anni Cinquanta diretti da Raffaello Matarazzo<sup>63</sup>. Il contesto storico-sociale è quello di una nazione in cui vige il mito della Grande Madre, che secondo lo psicologo junghiano Ernst Bernhard permea il tessuto identitario degli italiani, unito a quello della Madonna madre e vergine<sup>64</sup>. Sono gli anni in cui la Chiesa cattolica ridefinisce l'ambito e l'immagine femminile contro le nuove forme di lavoro extradomestico e le ideologie di emancipazione delle donne. L'enfasi sulla dualità di Maria come madre e vergine quindi si muove tra i due poli dell'idealizzazione della figura materna, centro e custode dei valori tradizionali, e della diffidenza verso la realtà concreta e sessuata della donna, cui si contrappone l'esaltazione della verginità<sup>65</sup>.

Nell'illustrare le vicende personali delle dive, specialmente matrimoni, divorzi, maternità, «Oggi» compie un simile processo di educazione sentimentale o, come direbbe Foucault, di regolamentazione dei corpi e dei comportamenti sessuali accettabili<sup>66</sup>. Agendo da filtro e mediazione della duplice qualità della star come straordinaria/ordinaria, la *publicity* delle dive sui rotocalchi popolari serve ad attuare un processo di controllo e indirizzo della sessualità "scandalosa", facendola rientrare nell'ambito della moralità corrente, con un intento pedagogico simile a quello descritto da Lucia Cardone nella sua analisi della novellizzazione dei film degli anni Cinquanta<sup>67</sup>.

Il divismo italiano degli anni Cinquanta e Sessanta emerge dunque come punto di riferimento per soddisfare il bisogno di trovare nuovi referenti simbolici, intorno ai quali riaggregarsi e riaggregare il corpo sociale<sup>68</sup>. I rotocalchi continuano e ridefiniscono questa funzione sociale, normalizzando gli elementi di rottura con la tradizione e contenendo la portata sovversiva dell'essere star, per sostenere e riconfermare la centralità del matrimonio e della famiglia. Le dive nostrane

<sup>61</sup> Si vedano a questo proposito le analisi di Busetta, 2018; Missero: 2017.

<sup>62</sup> Kaplan, 1992.

<sup>63</sup> Cardone, 2012; D'Amelio, 2018.

<sup>64</sup> Cfr. Bernhard, 1969.

<sup>65</sup> Bravo; Pelaja; Pescarolo; Scaraffia 2011: 197.

<sup>66</sup> Foucault, 1976.

<sup>67</sup> Lucia Cardone afferma che «portati sulla carta, inseriti nell'alveo della letteratura rosa, i film finiscono per mimarne gli intenti pedagogici, tentando di offrire visioni orientate e proponendo una prudentissima educazione sentimentale a fumetti». Cardone, 2016: 200.

<sup>68</sup> Casetti; Fanchi, 2002: 156. Sulla fan culture italiana del dopoguerra si veda anche Vitella, 2016.

sono esaltate nei loro ruoli tradizionali di mogli e madri, mentre i comportamenti sessuali devianti delle dive sono ricondotti alla straordinarietà della vita della star, soprattutto d'oltreoceano, tanto che l'affermazione *Anche a Hollywood esistono donne e madri esemplari* diventa appunto notizia d'eccezione<sup>69</sup>. I tempi cambieranno, i venti degli anni Sessanta porteranno profonde mutazioni nei costumi, nelle relazioni tra i sessi, e nelle norme e consuetudini sociali. Il divismo italiano anticipa e negozia il cambiamento e i rotocalchi ne filtrano gli aspetti più sovversivi, come quello del progressivo scollamento tra l'espressione del desiderio sessuale, il vincolo del matrimonio e la maternità.

<sup>69</sup> È il titolo della copertina di «Oggi» del 24 agosto 1950 (a. VI, n. 24).

### Tavola delle sigle

FASCinA: Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi  
MIUR: Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca  
PRIN: Progetto di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale

### Riferimenti bibliografici

Alberoni, Francesco  
1963, *L'élite senza potere*, Vita e Pensiero, Milano.

Bernhard, Ernst  
1969, *La grande madre mediterranea*, Adelphi, Milano.

Butler, Judith  
1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London/New York.

Bravo, Anna; Pelaja, Margherita;  
Pescarolo, Alessandra;  
Scaraffia, Lucetta  
2011, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Bari.

Brunetta, Gian Piero  
1979, *Storia del cinema italiano, vol. III, Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma;  
2<sup>a</sup> ed., 1993.

Busetta, Laura  
2018, *"Più belle e più popolari le dive che hanno bambini": maternità e divismo nel rotocalco generalista del secondo dopoguerra*, «Mantichora», n. 8, dicembre.

Cardone, Lucia  
2007, *Rosa oscuro. Modelli femminili nel mélo matarazziano*, «Cinegrafie», n. 20, giugno.  
2009, *"Noi donne" e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa.  
2012, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano.  
2016, *Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile*, «Cinema e Storia», a. V, n. 1.

Cardone Lucia; Fanchi, Mariagrazia  
2011, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, «The Italianist», vol. XXXI, n. 2.

**Carluccio, Giulia; Minuz, Andrea**  
2015, *Nel paese degli antidivi*,  
«Bianco&Nero», n. 581, gennaio-aprile.

**Casetti, Francesco;**  
**Fanchi, Mariagrazia**  
2002, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia: 1930-1960*, Marsilio, Venezia 2002.

**Cesareo, Giovanni**  
1965, *Le due morali*, «Noi donne», a. XXI, n. 15, 10 aprile.

**d'Amelia, Marina**  
2005, *La mamma*, il Mulino, Bologna.

**D'Amelio, Maria Elena**  
2018, *The "Ideal Man": Amedeo Nazzari, Fatherhood, and Italy's Melodramatic Masculinity*, «gender/sexuality/italy», n. 5.

**Dagrada, Elena**  
2008, *Le varianti trasparenti*, LED, Milano.

**De Berti, Raffaele**  
2000, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano.

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

**De Giorgio, Michela**  
1996, *Raccontare un matrimonio moderno*, in Michela De Giorgio, Christiane Klapisch-Zuber (a cura di), *Storia del matrimonio*, Laterza, Milano 1996.

**deCordova, Richard**  
1990, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Champaign.

**Dyer, Richard**  
1979, *Stars*, BFI, London; 2ª ed., 2008.

**Elsaesser, Thomas**  
2005, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

**Fanchi, Mariagrazia**  
2016, *Audience caleidoscopiche. Le trasformazioni del pubblico e del consumo di cinema*, «Cinema e Storia», a. V, n. 1.

**Federici, Silvia**  
2015, *Calibano e la strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano.

**Foucault, Michel**  
1976, *La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris; trad it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2016.

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

**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.

2007, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven/London.

**Kaplan, E. Ann**

1992, *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, New York.

**Lull, James; Hinerman, Stephen**

1998, *Media Scandals*, Columbia University Press, New York.

**Lusini, Arturo**

1957, *Le discusse nozze di Sofia Loren*, «Oggi», a. XIII, n. 41, 10 ottobre.

**Maina, Giovanna; Zecca, Federico**

2014, *Introduzione*, «Cinergie», n. 5.

**McDonald, Paul**

2000, *The Star System*, Wallflower Press, London.

**McLean, Adrienne L.**

1995, *The Cinderella Princess and the Instrument of Evil: Surveying the Limits of Female Transgression in Two Postwar Hollywood Scandals*, «Cinema Journal», vol. 34, n. 3, Spring.

**Missero, Dalila**

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

**Morin, Edgar**

1957, *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris.

**Morris, Penelope; Willson, Perry (eds.)**

2018, *La Mamma: Interrogating a National Stereotype*, Palgrave MacMillan, New York.

**Nowell-Smith Geoffrey;**

**Ricci, Steven (eds.)**

1998, *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945-95*, BFI, London.

**Ortoleva, Peppino**

2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano.

**Pensotti, Anita**

1963, *Lascerei il cinema pur di avere un figlio*, «Oggi», a. XIX, n. 46, 14 novembre.

1967, *Dopo 10 giorni drammatici Sofia cerca la quiete e ritorna a sperare*, «Oggi», a. XXIII, n. 4, 26 gennaio.

**Reich, Jacqueline**

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

[s.n.]

1950a, *Nella clinica assediata, Ingrid difende il suo bambino*, «Oggi», a. VI, n. 7, 16 febbraio.

1950b, *Anche a Hollywood esistono donne e madri esemplari*, «Oggi», a. VI, n. 34, 24 agosto.

1951, *Il figlio di Ingrid ha soffiato sulla sua prima candela*, «Oggi», a. VII, n. 7, 15 febbraio.

1952a, *Pia, figlia di Ingrid contesa in tribunale dal padre e dalla madre*, «Oggi», a. VIII, n. 25, 19 giugno.

1952b, *La prima fotografia di Isotta e Isabella gemelle di Ingrid*, «Oggi», a. VIII, n. 29, 17 luglio.

1952c, *Vita serena di Ingrid Bergman e dei suoi figli*, «Oggi», a. VII, n. 52, 25 dicembre.

1954a, *Fra i suoi bambini Ingrid Bergman è una mamma felice*, «Oggi», a. X, n. 16, 22 aprile.

1954b, *Che cosa pensano della fedeltà coniugale*, «Oggi», a. X, n. 29, 22 luglio.

1957, [senza titolo], «la famiglia italiana», a. XII, n. 20, 15 ottobre.

1959a, *Il peccato dei coniugi Ponti*, «Noi donne», a. XIV, n. 3, 18 gennaio.

**1959b**, *Il bigamo e la Loren*, «Noi donne», a. XIV, n. 32, 9 agosto.

**1969**, *La Loren ci presenta il suo bimbo battezzato Carlo (Junior) e Uberto*, «Oggi», a. XXV, n. 3, 15 gennaio.

**Sangiorgi, G.M.**

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

**Setti, Nadia**

**2014**, *Personaggia, personaggio*, «Altre modernità», n. 12, novembre.

**Somerville, Siobhan B.**

**2005**, *Notes toward a Queer History of Naturalization*, «American Quarterly», vol. 57, n. 3, September.

**Staiger, Janet**

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

**Tessitore, Maria Vittoria**

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

**Testa, Carlo**

**1959**, *Cinema e matrimonio*, «Così», a. V, n. 22, 31 maggio.

**Turner, Graeme**

**2014**, *Understanding Celebrity*, SAGE, London.

**Vitella, Federico**

**2015**, *Forbice, album e carta da lettere. "Hollywood" come fan magazine*, «Fata Morgana», a. IX, n. 27, settembre/dicembre.

**2016**, *Tirone, la volpe e il Papa*.

*Il matrimonio Power-Christian e la fan culture italiana del dopoguerra*, «Cinema e Storia», a. V, n. 1.

**Whelehan, Imelda**

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





## 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 contrastanti<sup>1</sup>. 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 Pigmalione<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> Cfr. Dyer, 1979.

<sup>2</sup> I motivi iconografici e tematici della sirena, di Cenerentola e di Pigmalione ricorrono 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 incerta<sup>3</sup>.

### 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 attrice<sup>4</sup>, il corpo della diva si può senz'altro leggere nel segno del «racconto di rinascita» suggerito da Giovanna Grignaffini<sup>5</sup>. 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»<sup>6</sup>.

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*<sup>7</sup>. 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

<sup>3</sup> Cfr. Gundle, 1995; Small, 2009.

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

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

<sup>6</sup> Grignaffini, 1988: 123.

<sup>7</sup> 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 formazione<sup>8</sup>. 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

<sup>8</sup> Cfr. Gundle, 2002.

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



con sempre più insistenza in un contesto di eleganza e mondanità<sup>9</sup>. 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

<sup>9</sup> 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’epoca<sup>10</sup>. 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.

<sup>10</sup> 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 1957<sup>11</sup>. 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

<sup>11</sup> 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 film<sup>12</sup>. Dunque, nel decennio Cinquanta emerge un processo di rifinitura dell’immagine divistica – non solo di Loren<sup>13</sup> – 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 conservatrice<sup>14</sup>.

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 giornali<sup>15</sup>, 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 Rossellini<sup>16</sup> 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»<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup> quelli che «la famiglia italiana» definisce con disprezzo «nemici dell'indissolubilità del matrimonio»<sup>19</sup> accostano

<sup>14</sup> Su Cardinale cfr. Jandelli, 2019.

<sup>15</sup> Cfr. ad esempio Giraldi, 1957.

<sup>16</sup> Cfr. Buckley, 2006; Gundle, 2000.

<sup>17</sup> [s.n.], 1957: 17.

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

<sup>19</sup> [s.n.], 1958: 1.

le nozze Ponti-Loren alla discussa vicenda dei «concupini di Prato»<sup>20</sup> 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»<sup>21</sup>. Del resto, ancora nel 1965 una copertina di «Settimana TV»<sup>22</sup> 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 anni<sup>23</sup>.

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»<sup>24</sup>. 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»<sup>25</sup>. 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?»<sup>26</sup>. 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,

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> [s.n.], 1958: 1.

<sup>22</sup> [s.n.], 1965.

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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Cavaterra, 1957.

<sup>26</sup> 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 privata<sup>27</sup>.

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»<sup>28</sup> 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»<sup>29</sup>. 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 contesto<sup>30</sup>. 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»<sup>31</sup>.

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 coppia<sup>32</sup>, quasi a voler compensare la benevolenza che traspariva sia dall'articolo di agosto sia, soprattutto, da uno scritto pubblicato poco prima, il 10 ottobre<sup>33</sup> (*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

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> Ferruzza, 1957: 29.

<sup>29</sup> Ferruzza, 1957: 30.

<sup>30</sup> Cfr. Baron; Carnicke, 2011.

<sup>31</sup> Ferruzza, 1957: 30.

<sup>32</sup> Cfr. Cavaterra, 1957.

<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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»<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Lusini, 1957: 27.

<sup>35</sup> 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 Sica<sup>36</sup>. 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 maternità<sup>37</sup>. 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.<sup>38</sup>

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

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Cfr. Masi, 1985; Lucherini; Spinola, 1984.

<sup>38</sup> 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 Rizzoli<sup>39</sup>, 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»<sup>40</sup> 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»<sup>41</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> [s.n.], 1962.

<sup>41</sup> Pastorino, 1962: 33.

# SOFIA LOREN: 'STO BENE, HO SOLTANTO UN PO' DI PAURA'

**LE VISITE DI CARLO** - Intervista in programma Carlo Ponti con Sofia Loren, la donna che ha fatto il grande scandalo del cinema italiano. La sua vita è un romanzo. La sua storia è un mito. La sua bellezza è un capolavoro. La sua arte è un miracolo. La sua vita è un capolavoro. La sua arte è un miracolo.

**LA MAMMA È ACCANTO A LEI** - Sofia Loren, la donna che ha fatto il grande scandalo del cinema italiano. La sua vita è un romanzo. La sua storia è un mito. La sua bellezza è un capolavoro. La sua arte è un miracolo.

**UN SOGNO CHE SI AVVERA** - Sofia Loren, la donna che ha fatto il grande scandalo del cinema italiano. La sua vita è un romanzo. La sua storia è un mito. La sua bellezza è un capolavoro. La sua arte è un miracolo.

**«STO BENE, HO SOLTANTO UN PO' DI PAURA»** - Sofia Loren, la donna che ha fatto il grande scandalo del cinema italiano. La sua vita è un romanzo. La sua storia è un mito. La sua bellezza è un capolavoro. La sua arte è un miracolo.

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 dovesti rinunciare alla mia creatura, iocei 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.»**

**«Migliaia di donne mi hanno scritto da tutto il mondo»**

**«C'È MOLTO DA IMPARARE DAI BIMBI»**

**«LUI MI È SEMPRE VICINO»**

**«De quella volta che ho imparato il mio gioco»**

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»<sup>42</sup>. 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.<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup>

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»<sup>45</sup>.

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 scandaloso<sup>46</sup>. Dal messaggio del presidente della Repubblica, Giuseppe Saragat, alle fotografie, interviste,

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> Pensotti, 1966: 22.

<sup>44</sup> Pensotti, 1966: 22.

<sup>45</sup> d.z., 1967: 3.

<sup>46</sup> 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»<sup>47</sup>. Qui come altrove la giornalista non esita a definire la diva «socialcomunista»<sup>48</sup> e «Divina-Mamma-Compagna»<sup>49</sup>, 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»<sup>50</sup>) 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 adeguarsi<sup>51</sup>. 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 allattare<sup>52</sup>. 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*).

<sup>47</sup> 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).

<sup>48</sup> Preda, 1969b.

<sup>49</sup> Preda, 1969c.

<sup>50</sup> Preda, 1969b; Manasse, 1969: 53.

<sup>51</sup> Cfr. Heilbrun, 1988.

<sup>52</sup> Cfr. Manasse, 1969: 53; [s.n.], 1969a.



Fig. 11 – “Le uniche foto di Sofia in attesa”, «Oggi», a. XXIV, n. 52, 25 dicembre 1968.

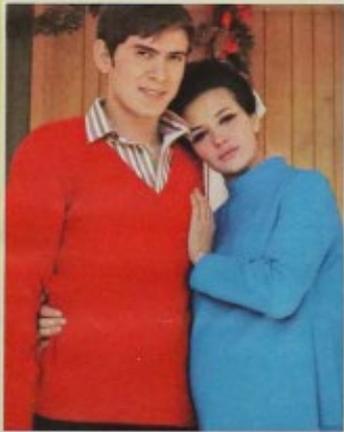


Fig. 12 – “Programmazione Carlo Junior”, «Oggi», a. XXV, n. 3, 15 gennaio 1969.

Inserito a colori  
DALLA TERRA ALLA LUNA

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.

Fig. 14 –  
 “Un bambino allattato  
 a champagne”,  
 «Oggi», a. XXV, n. 8,  
 19 febbraio 1969.

**DIARIO DEL PRIMO MESE DI SOFIA LOREN MAMMA**

# UN BAMBINO ALLATTATO A CHAMPAGNE

Per poter nutrire Carlo jr. con il suo latte, Sofia Loren si sta sottoponendo con tenacia a una cura a base di champagne: l'attrice ne beve addirittura una bottiglia al giorno, metà il mattino e metà la sera ● «Non è una vera meraviglia il figlio mio?», dice con orgoglio ● Gli cambia lei stessa i pannolini ● Niente «plastica» per la ciccatrice ● A maggio, l'attrice, secondo quanto dichiara Ponti, tornerà al cinema: ma avrà la forza di separarsi dal bambino? O vorrà portarlo con sé a costo di imporgli dei disagi? Sofia si troverà probabilmente di fronte a una profonda crisi

**Corrispondenza di SYLVIA MANASSE**

Ginevra, febbraio  
**C**hampagne: si pecca champagne. Sofia Loren, quando era qui, ne beveva una bottiglia al giorno: metà a mezzogiorno e metà la sera», mi spiega un'infermiera della clinica ginevrina dove l'attrice ha dato alla luce il suo bambino. «Vede, la signora non ha voluto che il bambino venisse nutrito con latte artificiale. Ha voluto dargli il suo latte. Naturalmente, poiché aveva messo al mondo Carlo jr. mediante taglio cesareo, il suo latte, nei primi tempi, non era sufficiente a nutrire compiutamente il piccolo. Ma la signora Loren non si è percolata d'animo e ha agito con quella tenacia che è ormai lei: è congeniale una cura efficacissima, molti vegetali, idrocarburi e soprattutto champagne. È lo champagne, meglio ancora della birra comunemente prescelta dalle neomammi, a svilupparsi

● *continuazione alla pag. 31*





Fig. 15 –  
 “Non mi riconosco più,  
 sono proprio un'altra  
 donna”, «Oggi», a. XXV,  
 n. 11, 12 marzo 1969.

**LA PRIMA VERA INTERVISTA CON**

# NON MI RICONOSCO PIÙ: SONO PROPRIO UN'ALTRA DONNA

**SOFIA LOREN DOPO LA NASCITA DEL FIGLIO**

● Oggi tutto ciò che importa all'attrice è solo il piccolo Carlo junior ● «L'ho desiderato tanto che non mi sembra ancora vero che sia tutto mio» ● «Da quando è nato mi sono trasformata: sento il profumo dell'altro, come se fossi io» ● «Alle donne storditi consiglio pazienza e allegria come ho potuto avere il mio bambino» ● «Ora che conosco la maternità capisco che di sé si può realizzare come madri anche adottando un bimbo: se non dovessi averne altri, lo stesso lo farei»

**Intervista di ANITA PENNACCHI**  
 Foto di TULLIO NICOLAIS

**A** Sofia Loren, la donna che ha fatto il grande scandalo di Cannes, la donna che ha fatto il grande scandalo di Cannes, la donna che ha fatto il grande scandalo di Cannes... (The text is partially obscured and repetitive in the original image)

**UN BAMBINO PER IL "SIRENA"**

Non c'era che una sola cosa che Sofia Loren desiderava: un bambino. Un bambino che fosse suo, che fosse suo, che fosse suo... (The text is partially obscured and repetitive in the original image)

**“La mia identità?”**

«Quando è nato il mio bambino, ho sentito un profumo che non avevo mai sentito prima. È un profumo che mi ha fatto sentire una donna diversa, una donna che non riconosco più...»

**“Lo allatta sei volte al giorno”**

«Sì, sei volte al giorno. È un momento molto importante per me, un momento in cui mi sento una madre vera e propria...»




#### 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*»<sup>53</sup> – 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 1972<sup>54</sup>. 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»<sup>55</sup>, 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!).<sup>56</sup>

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»<sup>57</sup>. L'operazione di ricucitura dello strappo tra Loren e

<sup>53</sup> Cfr. Reich, 2004.

<sup>54</sup> Cfr. Tognolotti, 2019.

<sup>55</sup> Pensotti, 1969.

<sup>56</sup> Loren, 1972: 262.

<sup>57</sup> 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»<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> 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.





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

*Federica Piana (Università degli Studi di Sassari)*

---

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

---

### KEYWORDS

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

### DOI

10.13130/2532-2486/13381

---

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

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

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

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

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

### I. IL CORPO DEL CAMBIAMENTO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II. LA PARTE DI MINORENNE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### III. UNA STORIA D'AMORE MODERNA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



In un altro articolo si legge:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### IV. CONCLUSIONI

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

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

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

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

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

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

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

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

## Riferimenti bibliografici

**Alberoni, Francesco**

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

**Bisoni, Claudio**

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

**Cardone, Lucia**

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

**Cohen, Stanley**

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

**Cottino-Jones, Marga**

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

**De Beauvoir, Simone**

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

**Dyer, Richard**

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

**Eco, Umberto**

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

**Fallaci, Oriana**

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

**Fanara, Giulia**

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

**Ferreri, Neera**

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

**Fullwood, Natalie**

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

**Ginsborg, Paul**

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

**Giordani, Stefano**

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

**Grande, Maurizio**

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

**Gundle, Stephen**

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

**Maina, Giovanna**

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

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

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

**Marinucci, Vinicio**

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

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

**Missero, Dalila**

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

**Moretti, Carlo**

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

**Ortoleva, Peppino**

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

**Pacifici, Alberto**

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

**Pensotti, Anita**

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

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

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

**Perrone, Aldo**

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

**Piccone Stella, Simonetta**

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

**Pierini, Mariapaola**

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

**Reich, Jacqueline**

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

**Rigola, Gabriele**

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

**Rizzarelli, Maria**

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

**Rowe, Kathleen**

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

**Rufo, Patrizia**

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

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

[s.n.]

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

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

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

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

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

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

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

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

**Sciltian, Gregorio**

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

**Serra, Paolo**

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

**Slickey, Paul**

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

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

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

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

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

**Spaak, Agnès**

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

**Spaak, Catherine**

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

**Spinazzola, Vittorio**

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

**Tolomelli, Marica**

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

**Tomatis, Jacopo**

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

**Williams, Linda**

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



# “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 deformazione<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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 deformanti<sup>2</sup> che oscillano dalla dimensione della commedia a quella della tragedia, dalla caricatura al mostruoso, dal riso all'orrido, dall'affermazione alla negazione<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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»<sup>5</sup>, 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»<sup>6</sup>. 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 caricaturali<sup>7</sup>, 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 fallo<sup>8</sup>.

## 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-simboliche<sup>9</sup>, 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

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

<sup>3</sup> De Gaetano, 1999: 7.

<sup>4</sup> De Gaetano, 1999: 9.

<sup>5</sup> De Gaetano, 1999: 27.

<sup>6</sup> De Gaetano, 1999: 28.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Grande, 2003: 86.

<sup>9</sup> Grande, 2003: 255.

più evidente smarrimento a livello identitario e una progressiva difficoltà ad acquisire uno status conforme alle aspettative socio culturali del tempo<sup>10</sup>. 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’omosessualità<sup>11</sup>. 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 bellica<sup>12</sup>. I mostri della commedia sono mediocri borghesi nei quali, tuttavia, vanno identificandosi giovani spettatori inurbati, maschi, benestanti e colti, ma mammoni e un poco indeboliti<sup>13</sup>.

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 Bardot<sup>14</sup>. 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.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> 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.

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

<sup>12</sup> Comand, 2010: 43.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Comand, 2010: 36.

<sup>15</sup> 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 desiderante<sup>16</sup>.

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

<sup>16</sup> 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 naif 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 perfetta<sup>17</sup>.

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 sorriderle 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.<sup>18</sup>

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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*<sup>19</sup>, così come fa il regista nella propria<sup>20</sup>. Nel provino, seduta su un divano con cappello e veletta deve mangiare della cioccolata, imboccata dallo stesso regista<sup>21</sup>. Fellini la convince poi a sottoporsi a una dieta ingrassante che ne modificherà l'aspetto<sup>22</sup> e questa esigenza di copione costituirà il principale motivo di curiosità di rotocalchi e altri periodici<sup>23</sup> (fig. 3). Carla parla poi con un «vocio aggraziato»<sup>24</sup> e un vocabolario pieno di vezzezzeggiativi 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 Paperina<sup>25</sup>. 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.

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> Fellini, 1974: 236.

<sup>21</sup> Boyer, 1963: 15.

<sup>22</sup> 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).

<sup>23</sup> Grassini, 2016: 71-72.

<sup>24</sup> Fellini, 1974: 26.

<sup>25</sup> 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

**D**ante, 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: 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'unica cui rivolge la parola è un certo Ciaccio e, dicono i commentatori, ciaccio è voce onomatopoeica che sta per porco. Quando Dante, dunque, li chiama «porci», sono dei porci che aggraffano da un piatto all'altro con stiale avidità, intrisi di grasso come i porci sono intrisi di escrementi e fango. Una visione disgustosa ma molto aderente alla realtà.

Il vero goloso non è un mignone e non ha mai fame: è sempre costretto a «star carsi». L'appetito. Siede e vola con disinvoltura, è alta (ricordate che l'uomo abbassa la testa sul piatto, la ministra e porta rimbombante 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.

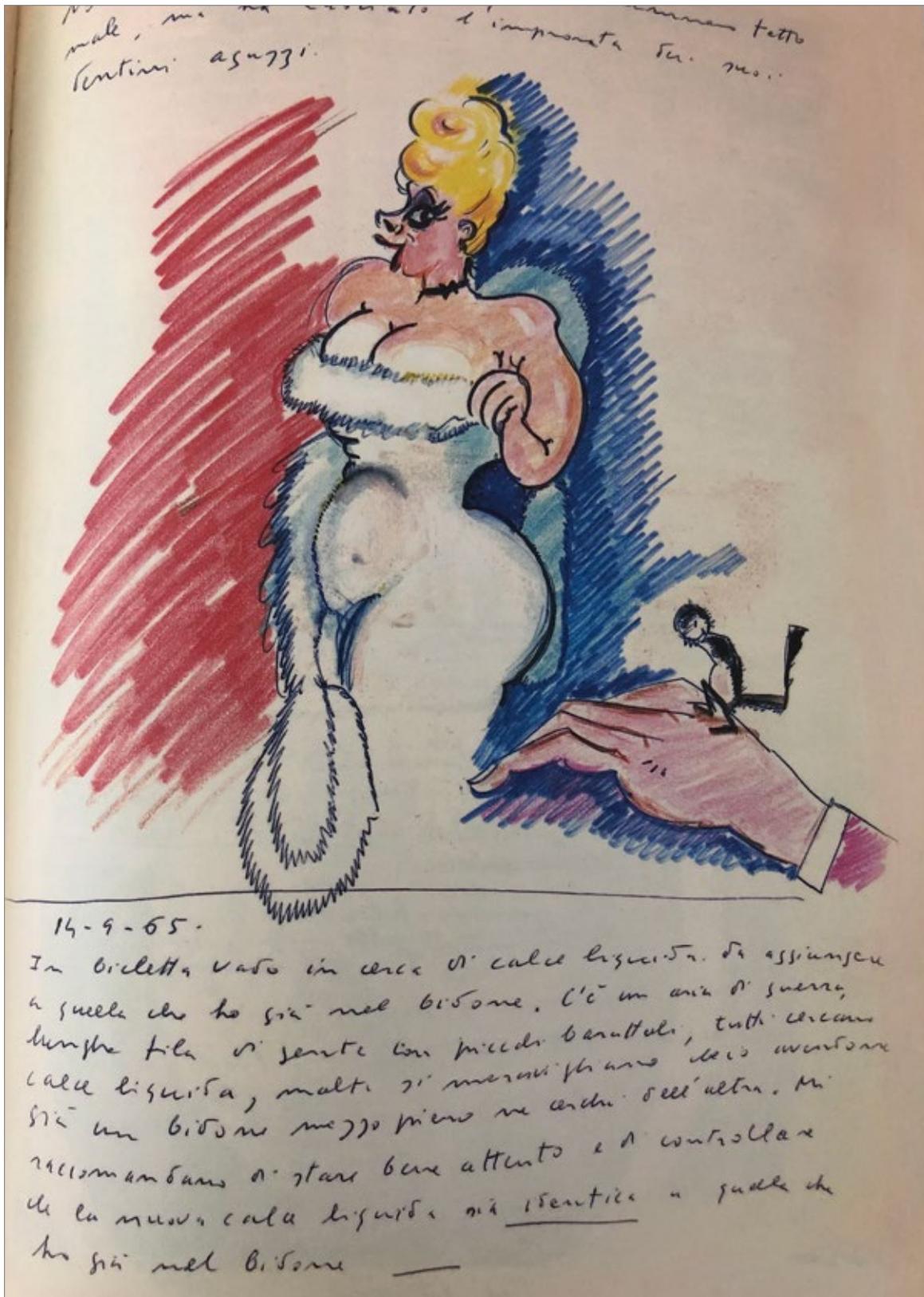


Fig. 4 – Sandra Milo disegnata in versione “paperina” nel “Libro dei sogni” di Federico Fellini.

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 comico<sup>26</sup>. 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 commestibile<sup>27</sup>.

Attraverso quello che è stato definito il gusto barocco felliniano, fatto di delirio ornamentale e beatitudine decorativa<sup>28</sup>, 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»<sup>29</sup> 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»<sup>30</sup> (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 svolazza 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»<sup>31</sup> 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).

<sup>31</sup> 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»<sup>32</sup> in cui Sandra Milo «colora, con sensuale malizia, tutte le raffigurazioni della voluttà che è stata chiamata a incarnare»<sup>33</sup>. 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»<sup>34</sup>. 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»<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Fava, 1979.

<sup>33</sup> Rondi, 1965.

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

<sup>35</sup> 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 dominanti<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> 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 sovraesposta 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»<sup>37</sup>, 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.

<sup>37</sup> 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 uomini<sup>38</sup>. 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.<sup>39</sup>

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*).

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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 mediasfera<sup>40</sup>. 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 politico<sup>41</sup>, provando ad anticipare, senza riuscirci, forme di emancipazione ancora di là da venire.

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

<sup>41</sup> 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.



# IL GIOVANE “RIFORMATO”

## NOTE SULL’IMMAGINE DIVISTICA DI ADRIANO CELENTANO 1962-1965

*Federico Zecca (Università degli Studi di Bari)*

---

*Drawing loosely on Richard Dyer’s approach to the study of film stardom, this article aims to reconstruct the complex discursive articulation that characterizes the star image of Adriano Celentano between 1962 and 1965. During this period, the Milanese singer shifts definitively from the model of the “urlatore” to the new and more layered image of the good, hard-working and successful young man. Specific focus is dedicated to the relationship between this new image of Celentano and the processes of “reformation” of traditional masculinity that mark the Italian society of the Sixties.*

---

### KEYWORDS

Adriano Celentano; Clan Celentano; celebrity studies; Italian popular music; “reformed” masculinity

### DOI

10.13130/2532-2486/14079

---

### I. FRAMMENTI SINOTTICI

Attore e regista cinematografico, presentatore televisivo, opinionista politico, imprenditore discografico, oltre che ovviamente musicista e cantante: Adriano Celentano occupa una posizione quasi unica nella cultura popolare italiana, di cui da oltre sessant’anni è uno dei principali interpreti.

Raggiunto lo status di celebrità già a fine anni Cinquanta come «giovannissimo asso dell’urlato»<sup>1</sup> grazie al successo di brani come *Il tuo bacio è come un rock* (1959), a partire dai primi anni Sessanta Celentano diviene una vera e propria icona culturale, depositandosi «in modo duraturo nella memoria sociale collettiva»<sup>2</sup> del nostro Paese. Da più di mezzo secolo, infatti, lo showman milanese incarna un «personaggio la cui effigie [è] visivamente rappresentativa: di un periodo, di un luogo, di uno stile, di una cultura, di un genere»<sup>3</sup>. Scarsissime sono però le ricerche dedicate finora alla sua figura tanto nell’ambito dei *media* e *cultural studies* quanto in quello dei *popular music studies*<sup>4</sup>. Obiettivo di questo

<sup>1</sup> [s.n.], 1959: 6.

<sup>2</sup> Spaziante, 2016: 29.

<sup>3</sup> Spaziante, 2016: 9 (corsivo nostro).

<sup>4</sup> Cfr. Gundle, 2006; Prato, 2013; Muggeo, 2017; Zecca, 2019.

articolo, perciò, è approfondire lo studio dei significati veicolati dall'immagine di Celentano nel secondo Novecento italiano.

La prospettiva teorico-metodologica che impiegheremo per raggiungere questo obiettivo è strettamente imparentata a quella messa a punto da Richard Dyer nei suoi ormai classici studi sul divismo cinematografico<sup>5</sup>. Partiremo cioè da tre presupposti. Il primo è che l'immagine di Celentano sia un costrutto discorsivo che si articola attraverso (e all'incrocio) di «un'ampia gamma di testi mediali»<sup>6</sup> (brani musicali, articoli giornalistici, pellicole cinematografiche, paratesti promozionali, programmi televisivi, ecc.). Il secondo è che tale immagine sia caratterizzata da una forte «polisemia strutturata», assumendo (e assommando) al suo interno «diversi elementi di significazione» che tendono a rafforzarsi o sovra-determinarsi a vicenda<sup>7</sup>. Il terzo è che l'immagine celentaniana si sviluppi su una «dimensione cronologica»<sup>8</sup>, modificandosi nel tempo sia in rapporto a trasformazioni «intrinseche» alla biografia del cantante sia in risposta ai mutamenti storico-sociali del contesto italiano.

Attraverso la disamina dei testi mediali a nostra disposizione<sup>9</sup>, quello che dunque tenteremo di fare in questo articolo è identificare le principali isotopie (inter)discorsive – intese appunto come un insieme di elementi di significazione ricorrenti, comuni e trasversali ai testi mediali considerati<sup>10</sup> – che sottendono e informano la *star image* di Celentano. Per inquadrare subito la nostra riflessione, nel seguente quadro sinottico (*fig. 1*) proponiamo un'ipotesi di periodizzazione dell'immagine celentaniana dalle sue origini a fine anni Cinquanta alla sua piena maturità a metà anni Ottanta.

Come vediamo, a partire dall'analisi delle dominanti discorsive presenti nei testi mediali a nostra disposizione, abbiamo individuato sei periodi principali – rispettivamente nominati “Elvis Presley italiano” (1957-1959), “Urlatore” (1959-1962), “Giovane ‘riformato’” (1962-1965), “Gran capo” (1965-1967), “Patriarca” (1967-1978) e “Superuomo” (1978-1987) –, ognuno dei quali è correlato a una specifica costruzione dell'identità celentaniana. Semplificando al massimo, nel primo periodo Celentano è rappresentato come un pericoloso *teddy boy*; nel secondo, come un portavoce generazionale; nel terzo, come un giovane al “passo coi tempi”; nel quarto, come un leader adulto; nel quinto, come un uomo “all'antica”; nel sesto, come un maschio “sovraumano”. Per segnare il passaggio da un periodo all'altro, abbiamo identificato degli eventi specifici – relativi alla biografia e alla carriera del cantante – che fungono da *turning point* nella riconfigurazione pubblica della sua *star image*. All'interno di ciascun segmento, abbiamo inoltre selezionato alcune *milestones*: cioè

<sup>5</sup> Cfr. Dyer, 1998; 2004.

<sup>6</sup> Dyer, 1998: 64.

<sup>7</sup> Dyer, 1998: 63.

<sup>8</sup> Dyer, 1998: 64.

<sup>9</sup> Per la precisione, il nostro corpus documentale è composto da tre principali ordini di testi mediali: testi musicali e cinematografici, selezionati attraverso la disamina della discografia e della filmografia di Celentano; testi giornalistici dedicati al cantante, selezionati attraverso lo spoglio dei principali quotidiani nazionali, dei più diffusi rotocalchi generalisti e delle più rilevanti testate specializzate (come quelle giovanili, per esempio); testi televisivi che coinvolgono il cantante, selezionati attraverso la consultazione delle Teche Rai.

<sup>10</sup> Cfr. Greimas; Courtés, 2007: 171-173.

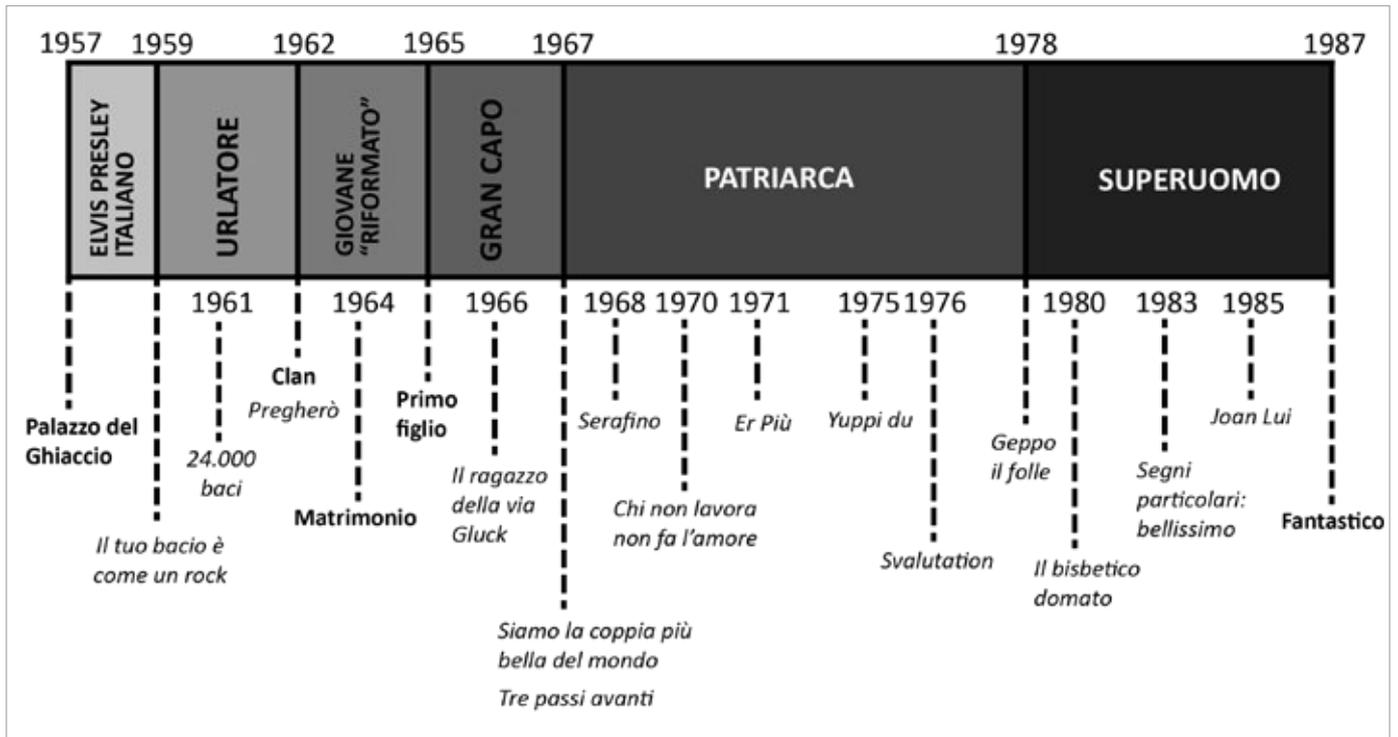


Fig. 1 – Quadro sinottico con un'ipotesi di periodizzazione dell'immagine celentaniana.

alcuni eventi che contribuiscono in modo importante all'articolazione discorsiva dell'immagine di Celentano nei singoli periodi.

È opportuno aggiungere che nel passaggio da un periodo all'altro l'immagine del cantante non è soggetta tanto a una netta trasformazione quanto (e soprattutto) a una progressiva stratificazione. Con un gioco di parole, potremmo dire infatti che ogni nuovo periodo rappresenta non solo un nuovo *stato* dell'immagine celentaniana ma anche un suo nuovo *strato*, che si sovrappone al precedente pur senza cancellarlo. In questo senso, l'immagine di Celentano può essere considerata una sorta di “palinsesto discorsivo”, che nel corso della sua evoluzione cronologica si ispessisce di nuovi livelli di significato.

In un contributo precedente (al quale ci permettiamo di rimandare), abbiamo già esplorato il periodo “Elvis Presley italiano” e quello “Urlatore”, soffermandoci soprattutto sul processo di istituzionalizzazione che porta l'immagine di Celentano a passare da quella dell’“eversivo” imitatore del rocker americano a quella di riconosciuto portavoce dei nuovi giovani del boom economico<sup>11</sup>. Per ragioni di spazio, in questa sede limiteremo invece le nostre osservazioni al terzo periodo, in cui il cantante assume l'immagine del ragazzo bravo e operoso, sullo sfondo dei profondi mutamenti economici e culturali che interessano la società italiana degli anni Sessanta<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. Zecca, 2019.

<sup>12</sup> Cfr. Ginsborg, 1989; Crainz, 1996.

## II. «UN RAGAZZONE GRANDE E BUONO»

A partire dal 1962, Celentano si lascia progressivamente alle spalle l'immagine del «rappresentante più accreditato [...] di un certo tipo di gioventù più o "meno bruciata"»<sup>13</sup> che lo ha caratterizzato nel periodo "Urlatore", per cominciare ad abbracciare la nuova e più stratificata identità del "Giovane 'riformato'" (un termine su cui torneremo nelle conclusioni). Sono principalmente due gli avvenimenti della biografia del cantante che danno avvio al processo di riconfigurazione dell'immagine celentaniana. Il primo avvenimento è la fondazione nel dicembre 1961 della casa discografica Clan Celentano, che nella primavera del 1962 "invade" il mercato con i suoi primi 45 giri – *Vedrai che passerà* di Ricky Gianco, *Stai lontana da me* dello stesso Celentano, *La storia di Frankie Ballan* di Don Backy, tra gli altri – suscitando subito grande attenzione da parte della stampa, specializzata e no<sup>14</sup>. «Espressione del gruppo di lavoro del cantante, a conduzione quasi familiare»<sup>15</sup>, la Clan Celentano dona allo showman milanese un'indipendenza unica nel panorama industriale di quegli anni, permettendogli di autoprodurre (e autopromuovere) se stesso e i suoi sodali, e di eleggersi a vero e proprio brand culturale (in questi primi anni, sulla copertina di ogni disco prodotto dall'etichetta sveltano infatti le parole «Celentano presenta»).

Il secondo avvenimento è invece la distribuzione nell'ottobre del 1962 del 45 giri *Pregherò* – cover del brano americano *Stand by Me* di Ben E. King, pubblicato l'anno precedente<sup>16</sup> – che provoca un importante salto di continuità nella produzione del cantante, mettendo per la prima volta in secondo piano i consueti temi giovanilistici per dare risalto a elementi più "seri" di forte ispirazione cattolica. Come si legge sul retro del disco, infatti, *Pregherò* racconta «la storia di una giovane cieca, la quale [...] respinge la fede nel Signore sino a quando un giovane, innamoratosi di lei, riesce, con accorata preghiera, ad infonderle la fede». Promosso in trasmissioni televisive di punta come *Studio uno* e *Alta pressione*, il 45 giri raggiunge velocemente il primo posto nella classifica dei dischi più venduti nel 1962 (800.000 sono per l'esattezza le copie commercializzate), suggellando dunque con un ampio successo popolare la "conversione" religiosa del suo autore.

Entrambi gli avvenimenti contribuiscono a riconfigurare in modo profondo l'immagine di Celentano, segnando il passaggio dal periodo "Urlatore" a quello "Giovane 'riformato'". Da un lato, la svolta "confessionale" inaugurata da *Pregherò* – e continuata negli anni successivi con brani come *Ciao ragazzi* e *Bambini miei* – determina la *definitiva* affermazione, nei discorsi pubblici dell'epoca, della complessa isotopia del "bravo ragazzo". Dall'altro, la fondazione della casa discografica e la creazione di una scuderia di cantanti "celentaniani" provocano la nascita di due nuove isotopie *tout court*, che definiremo rispettivamente dell'"amico moderno" e dell'"accorto imprenditore". Cominciamo ad approfondire la prima dimensione.

<sup>13</sup> tab., 1962.

<sup>14</sup> Hi. Fi., 1962.

<sup>15</sup> Tomatis, 2019: 299.

<sup>16</sup> Del brano originale, *Pregherò* riprende fedelmente solo la musica, mentre il testo viene completamente riscritto. Per più approfondite considerazioni sul rapporto tra *Stand by Me* e *Pregherò*, cfr. Tomatis, 2019: 299.

Come abbiamo visto altrove<sup>17</sup>, l’isotopia del “bravo ragazzo” era già emersa tra il 1960 e il 1961 per descrivere il Celentano “privato”, all’interno di una più ampia «strategia rassicurante»<sup>18</sup> posta in essere dall’industria musicale per “ammorbidi-re” l’immagine degli urlatori agli occhi del pubblico adulto. Celentano veniva raffigurato come un ragazzo in “realtà” semplice e mite che “fa” lo scalmanato solo quando sale sul palco, aderendo ai codici spettacolari di un nuovo genere musicale al fondo innocuo. Dopo l’exploit di *Pregherò*, questa dialettica tra privata (e reale) mitezza e pubblica (e apparente) esaltazione comincia però velocemente a implodere. A partire dal 1962, Celentano viene infatti rappresentato come «un ragazzone grande e buono»<sup>19</sup>, «semplice, cordiale e attaccato alla famiglia»<sup>20</sup>, *anche* quando è sul palco. Le stesse movenze “molleggiate” del cantante, che fino a qualche tempo prima venivano deprecate come scimmiesche ed «epilettoidi»<sup>21</sup>, ora vengono esaltate (anche e soprattutto da testate cattoliche come «Famiglia Cristiana»<sup>22</sup>) come sintomo di profondità emotiva ed esaltazione mistica.

Più precisamente, l’isotopia del “bravo ragazzo” è costituita da tre principali nuclei semantici. Il primo è appunto la “religiosità”, che Celentano rimarca con forza in molte delle interviste rilasciate in questi anni. «Io, come d’altra parte tutti i cattolici credenti, faccio parte [...] del Clan di Gesù Cristo»<sup>23</sup> – dichiara per esempio a «Famiglia Cristiana» nel 1962 –, aggiungendo di sottostare a ogni «preciso dovere»<sup>24</sup> imposto dalla Chiesa. «Io a Dio ho sempre creduto – ribadisce un paio di anni dopo su «Epoca» –, e fin da piccolo ho pensato a Gesù. [...] Sì, m’è presa proprio la mania di sapere Gesù com’era, cosa faceva, come rideva [...]. Insomma, vorrei imitarlo, ma non fraintendiamo, vorrei tentare di avvicinarmi a lui»<sup>25</sup>. Nel corso del 1964, il cantante vive inoltre una vera e propria crisi mistica a cui i giornali danno grande risalto, speculando addirittura su una professione dei voti: «Va in convento la canzone italiana»<sup>26</sup>, titola per esempio «l’Unità»; «Celentano ha scoperto la religione e vuole farsi prete»<sup>27</sup>, scrive invece il «Corriere d’Informazione».

Il secondo nucleo semantico è invece quello della “sensibilità”. Diversi articoli dedicati a Celentano in questi anni lo raffigurano infatti come un giovane «sentimentale e malinconico»<sup>28</sup> che «pensa troppo»<sup>29</sup>. Il settimanale «Oggi» lo definisce addirittura un «timido che ostenta spavalderia»<sup>30</sup>, mentre per «Bolero Film» Celentano è un ragazzo che a volte appare «in soggezione»<sup>31</sup>. «Epoca» lo descrive invece in preda a forti «tristezze»<sup>32</sup>, che lo colpiscono soprattutto

<sup>17</sup> Zecca, 2019.

<sup>18</sup> Tomatis, 2019: 169.

<sup>19</sup> tab., 1962.

<sup>20</sup> Bergamasco, 1962: 16.

<sup>21</sup> Bertoldi, 1959: 3.

<sup>22</sup> Bergamasco, 1962: 17.

<sup>23</sup> Bergamasco, 1962: 17.

<sup>24</sup> Bergamasco, 1962: 17.

<sup>25</sup> Livi, 1964: 84-85.

<sup>26</sup> [s.n.], 1964a: 4.

<sup>27</sup> l.s., 1964: 9.

<sup>28</sup> Leonardi, 1963: 25.

<sup>29</sup> Sassi, 1964: 39.

<sup>30</sup> Di Giovanni, 1962: 47.

<sup>31</sup> Leonardi, 1963: 25.

<sup>32</sup> Livi, 1964: 82.

«quando viene il momento di andare a dormire»<sup>33</sup>. Questa immagine “sofferta” di Celentano trova uno snodo centrale nel febbraio del 1964, quando il cantante sviene per un malore improvviso durante un concerto in provincia di Ancona<sup>34</sup>. Le notizie su una sua misteriosa malattia vengono smentite pochi giorni dopo dallo stesso cantante in un’intervista a «Gente», in cui confessa di avere i nervi a pezzi a causa dei tormenti amorosi: «Sono crollato perché ho dovuto lasciare le due ragazze che amavo», sostiene infatti Celentano, aggiungendo di avere ancora «l’anima divisa in due»<sup>35</sup>.

Il terzo nucleo semantico, infine, è quello della “generosità”. In questo periodo, molteplici sono anzitutto i riferimenti della stampa all’impegno dello showman in opere di beneficenza: «Celentano prepara dischi benefici»<sup>36</sup>, scrive per esempio «l’Unità» nell’ottobre 1964, riferendosi all’iniziativa del cantante di devolvere il ricavato del 45 giri *Bambini miei* a un orfanotrofo. «Celentano alla Piccola Scala nello spettacolo pro-alluvionati», titola invece l’«Avanti!» nel novembre 1966, riportando la notizia di una serata organizzata dal cantante «a beneficio dei sinistrati delle zone recentemente alluvionate [a Milano]»<sup>37</sup>. La generosità di Celentano è riconosciuta anche in situazioni quotidiane: nel luglio 1967 «Gente» racconta per esempio che il cantante, in vacanza a Forte dei Marmi da qualche settimana, ha preso l’abitudine di «fare felice tutti i giorni»<sup>38</sup> un venditore ambulante, acquistando ogni sera l’uva rimasta nel suo cestino nonostante neppure gli piaccia. «Generosissimo», inoltre, è Celentano nei confronti della famiglia, dato che – come riporta Cederna nel suo celebre articolo dedicato al cantante per l’«Espresso» – «prima di sistemarsi lui, ha messo a posto tutti quanti, un appartamento [alla madre], due alle sorelle»<sup>39</sup>. Più in generale, comunque, in questi anni il cantante viene rappresentato come in larga parte indifferente al denaro. Per esempio, Cederna osserva ancora che, a quanto si dice, Celentano non dispone liberamente delle sue finanze, delegando il compito di «fare i conti» alla madre e al suo impresario<sup>40</sup>.

L’isotopia del “bravo ragazzo” costruisce dunque Celentano come un giovane religioso, sensibile e generoso, che attraverso le sue canzoni trasporta (*anche*) sul palco le sue qualità umane – come avviene nei programmi televisivi *Teatro 10* e *Studio uno* del 1964, dove Celentano veste per così dire i panni del cantante della “porta accanto”, distaccandosi in modo netto dalla figura dell’urlatore esagitato che solo tre anni prima, sulle note di *24.000 baci*, voltava le spalle al pubblico di Sanremo per *épater les adultes*.

<sup>33</sup> Livi, 1964: 82.

<sup>34</sup> Cfr. g.m., 1964: 9.

<sup>35</sup> Sassi, 1964: 39.

<sup>36</sup> [s.n.], 1964b: 7.

<sup>37</sup> [s.n.], 1966: 5.

<sup>38</sup> Berlendin, 1967: 37.

<sup>39</sup> Cederna, 1963: 14.

<sup>40</sup> Cederna, 1963: 14.

### III. UN IMPRENDITORE PER AMICO

Come abbiamo visto nel precedente paragrafo, fin dall’inizio della rifondazione dell’immagine di Celentano nel 1962, nei discorsi pubblici dedicati al cantante l’isotopia del “bravo ragazzo” è affiancata da due ulteriori isotopie, che abbiamo definito dell’“amico moderno” e dell’“accorto imprenditore”. Concentriamoci anzitutto sulla prima. A partire dal 1962, numerosi servizi giornalistici osservano che il cantante ha stabilito un rapporto quasi osmotico con gli altri componenti della Clan Celentano (Don Backy, Detto Mariano, Micky Del Prete, Gino Santercole, I Ribelli), eleggendo in generale l’amicizia a valore fondante della sua casa discografica. «Quando io ho bisogno di un collaboratore – afferma al riguardo Celentano in un’intervista a «Bolero Film» dell’agosto 1963 –, penso a qualcuno dei miei amici. Se la persona che scelgo sa fare quello che gli chiedo, bene; se no, non disarmo: insisto perché impari a fare quello che gli chiedo. E se proprio proprio non c’è niente da fare, pazienza: rinuncio al collaboratore, ma mi tengo l’amico»<sup>41</sup>. Non c’è da stupirsi, dunque, se nel settembre del 1965 il «Radiocorriere TV» descrive il clan di Celentano soprattutto come un «sodalizio [...] di amici, gente che si riunisce per improvvisare il testo di una canzone, per combinare un arrangiamento, ma anche per fare delle scampagnate, per fare chiassate»<sup>42</sup>. Più in particolare, nelle parole di Celentano l’amicizia sembra assumere comunque una funzione al contempo protettiva e liberatoria, in sintonia con un nuovo cameratismo generazionale dai tratti identitari forti ma scanzonati e (auto)ironici, che appare molto diffuso anche nelle riviste giovanili dell’epoca (la capostipite delle quali si intitola appunto «Ciao amici»): «Io sono abituato a fare tutto con il mio “clan” – afferma infatti il cantante –. Io sono fatto per stare in mezzo agli amici tutti i minuti della giornata. E anche della notte. [...] Io non posso lavorare, se non sono con amici. Non mi diverto. E io seguo la massima che se si lavora divertendosi, intanto ci si diverte, e poi si lavora anche meglio. C’è più entusiasmo»<sup>43</sup>. Come vediamo, Celentano si autorappresenta qui come un compagno di lavoro, di gioco e – più in generale – di vita degli altri membri del clan, a partire da una disposizione già tipica delle sotto-culture giovanili dell’epoca a con-fondere il pubblico nel privato e viceversa<sup>44</sup>.

È opportuno osservare che questa visione del clan come “gang dell’amicizia” in cui Celentano funge da capo «democratico»<sup>45</sup> viene attualizzata in questo periodo in diversi ambiti: quello musicale, con brani come *Il tangaccio* (1963) e *La festa* (1965), ambientati nel mondo della vita notturna e del divertimento giovanile; quello televisivo, con il varietà *Adriano Clan* (1964), in cui il cantante rappresenta se stesso e i suoi sodali come una simpatica masnada di svitati che lavorano, giocano, scherzano, litigano e fanno pace (e daccapo); e quello cinematografico, con il lungometraggio *Super rapina a Milano* (1964), prima regia cinematografica di Celentano, in cui sono mescolati in parti uguali film di gangster, cinema comico e *buddy movie*.

La seconda isotopia che in questi anni si affianca a quella del “bravo ragazzo” è quella dell’“accorto imprenditore”, che costruisce Celentano come «un dinamico

<sup>41</sup> Leonardi, 1963: 25.

<sup>42</sup> Kaufmann, 1965: 23.

<sup>43</sup> Leonardi, 1963: 25.

<sup>44</sup> Cfr. Rositi, 1978; Piccone Stella, 1993; Gorgolini, 2004.

<sup>45</sup> Kaufmann, 1964: 12.

realizzatore»<sup>46</sup> che ha dato vita a una remunerativa fucina di giovani cantanti. Già a partire dai primi mesi della nascita della Clan Celentano, infatti, quotidiani e riviste dedicano una forte attenzione alla sua «febrile attività»<sup>47</sup> produttiva. Nel già citato articolo di «Famiglia Cristiana» del luglio 1962, per esempio, Franco Bergamasco descrive il cantante come un'«industriale discografico» che si dibatte egregiamente tra «incontri al vertice, colazioni di lavoro e discussioni con procuratori, avvocati e amministratori»<sup>48</sup>.

Negli anni successivi, gli encomi al talento manageriale di Celentano e alle sue «follie calcolate»<sup>49</sup> si fanno sempre più marcati. «Con la sua abituale accortezza industriale – scrive per esempio il «Corriere d'Informazione» nel febbraio 1963 –, [Celentano] unisce alla sua voce quella di due suoi pupilli»<sup>50</sup>. L'occasione è l'uscita del 45 giri *Ciao ragazzi*, in cui Celentano canta appunto insieme a Don Backy e Gino Santercole, con grande apprezzamento del pubblico. Per il «Radiocorriere TV», sempre a commento del 45 giri *Ciao ragazzi*, «Adriano Celentano è invece fra i nostri cantanti quello che cura maggiormente le relazioni pubbliche con i suoi ammiratori»<sup>51</sup>: nel disco sono inclusi infatti ben quattro brani (al prezzo dei due standard) per la felicità dei fan. Nel luglio del 1964, il «Radiocorriere TV» si complimenta di nuovo con Celentano per aver messo a punto un'intelligente «operazione estate»<sup>52</sup>, arricchendo il catalogo della sua casa discografica con nuovi cantanti (Ico Cerrutti e Bruno De Filippi, tra gli altri) capaci di interpellare pubblici diversi.

L'apprezzamento nei confronti di Celentano è tale che il «Corriere d'Informazione» si spinge addirittura a definirlo «*soprattutto* un capitano d'impresa»<sup>53</sup>, che con un giro d'affari superiore ai due miliardi l'anno potrebbe ormai riporre definitivamente in soffitta i panni del cantante. La definitiva consacrazione pubblica del Celentano-imprenditore avviene comunque con “il mistero della ragazza del clan”, un'articolata campagna di marketing “all'americana” che, tra la prima metà del 1964 e la seconda metà del 1965, coinvolge in modo integrato stampa e televisione per promuovere l'esordio musicale di Milena Cantù (prima e unica donna ad aderire formalmente al “cerchio magico” di Celentano) – e, attraverso di lei, gli artisti dell'intera etichetta. Data l'importanza di questa iniziativa nell'articolazione dell'isotopia dell'“accorto imprenditore”, crediamo sia opportuno tentare di ricostruirla in modo più approfondito.

La campagna ha inizio nell'aprile 1964 durante la trasmissione televisiva Adriano Clan, dove Celentano interpreta il brano *Eh! Già...*, duettando con una cantante “misteriosa” di cui si intravede solo la silhouette dietro una porta a vetri. Opportunamente stimolati dall'ufficio stampa della Clan Celentano, i giornali addentano subito la notizia: «Mistero nel clan Celentano: chi è la cantante invisibile?»<sup>54</sup>, titola qualche giorno dopo «Stampa sera», mentre il mensile «Ciao amici» dedica alla questione addirittura la copertina del numero di luglio (*fig. 2*), elogiando

<sup>46</sup> Kaufmann, 1964: 12.

<sup>47</sup> Hi. Fi., 1963: 61.

<sup>48</sup> Bergamasco, 1962: 16.

<sup>49</sup> Kaufmann, 1964: 11.

<sup>50</sup> V.F., 1963: 3.

<sup>51</sup> Hi. Fi., 1964a: 61.

<sup>52</sup> Hi. Fi., 1964b: 4.

<sup>53</sup> Franchini, 1963: 13 (corsivo nostro).

<sup>54</sup> a.g., 1964: 11.



Fig. 2 – Copertina della rivista «Ciao amici», a. II, n. 7, luglio 1964.

Celentano per la brillante iniziativa: «Ha degli aspetti entusiasmanti – leggiamo infatti all'interno della rivista – il fitto velo di mistero che Adriano e il suo Clan hanno saputo creare intorno alla fantomatica voce che interpreta “Eh! Già...” [...]. Si tratta di un intelligente gioco pubblicitario di Adriano, che dimostra così di avere imparato la lezione dei maestri americani»<sup>55</sup>. Sfruttando il traino della trasmissione televisiva, a maggio la casa discografica aveva intanto provveduto a distribuire sul mercato il 45 giri del brano – sulla cui copertina svetta appunto il misterioso nome “La ragazza del Clan” –, che in poche settimane diviene una delle principali hit dell'estate italiana del 1964 (nella classifica del numero di luglio di «Ciao amici» risulta sesto, subito sotto *Una lacrima sul viso* di Bobby Solo). Per rilanciare immediatamente la curiosità dei fan, nell'interno del disco (fig. 3) la silhouette della cantante è abbinata ad alcune didascalie in cui i membri storici del clan esprimono la loro soddisfazione per il suo ingresso nel gruppo: «Sono contento per il Clan che ha l'onore di ospitare nella sua trincea una ragazza così. Da adesso, gli amici inseparabili sono: LEI, Gino, Mariano, Miki, Don Backy, I Ribelli e io», recita la parte scritta da Celentano.

La campagna di marketing continua a tappe forzate nel corso del 1965. Anzitutto, nei primi mesi dell'anno la Clan Celentano pubblica *Strana*, il secondo 45 giri della ragazza del clan sulla cui copertina, oltre all'ormai usuale silhouette femminile, campeggia un enorme punto interrogativo multicolore. Successivamente, a giugno Celentano approfitta della sua partecipazione al programma televisivo *Milva club* per rinfrescare la memoria degli spettatori, chiedendo alla cantante emiliana di fare le veci della ragazza del clan in un nuovo duetto di *Eh! Già...* Nel corso della trasmissione, Milva interroga ripetutamente Celentano sulla vera identità della giovane, riuscendo a strappare al cantante la promessa di una prossima risoluzione del mistero. In questo stesso programma, inoltre, I Ribelli presentano *Chi sarà la ragazza del Clan?*, un brano scritto appositamente per sviluppare le aspettative degli ascoltatori – «Chissà poi che nome avrà! Nessuno sa e ci fa morire di curiosità!», recita un passaggio del testo –, traghettandoli verso l'ultima fase della campagna.

Nell'autunno 1965 l'operazione “ragazza del clan” giunge infatti alle sue battute conclusive. Per prima cosa, il 26 settembre Celentano ripropone nel seguitissimo varietà televisivo *Teatro 10* il medesimo sketch che aveva presentato l'anno prima all'interno di *Adriano Clan*, reinterprestando nuovamente *Eh! Già...* con la stessa cantante “invisibile”. Parallelamente, i giornali diffondono la notizia che la ragazza verrà ufficialmente presentata al pubblico il 2 ottobre durante il nuovo programma televisivo di Celentano<sup>56</sup>, intitolato in continuità con il precedente *Adriano Clan n. 2*. «La ragazza del clan vi esploderà in casa»<sup>57</sup>, assicura lo stesso showman in una lettera inviata al «Radiocorriere TV» qualche giorno prima. Il programma non disattende le attese: introdotta dal brano dei Ribelli a lei dedicato, la ragazza del clan fa finalmente la sua apparizione in carne e ossa, uscendo dalla stessa porta a vetri che l'aveva oscurata quasi un anno e mezzo prima: è Milena Cantù, già nota alle cronache come ex fidanzata di Celentano (fig. 4). Nei giorni successivi, alla rivelazione viene dedicato ampio spazio dalla stampa specializzata (il settimanale giovanile «Big» dell'8 ottobre vi dedica

<sup>55</sup> Luciano, 1964: 19.

<sup>56</sup> Cfr. [s.n.], 1965a: 11; Kaufmann, 1965: 23; Gallotti, 1965: 13.

<sup>57</sup> Celentano, 1965: 23.

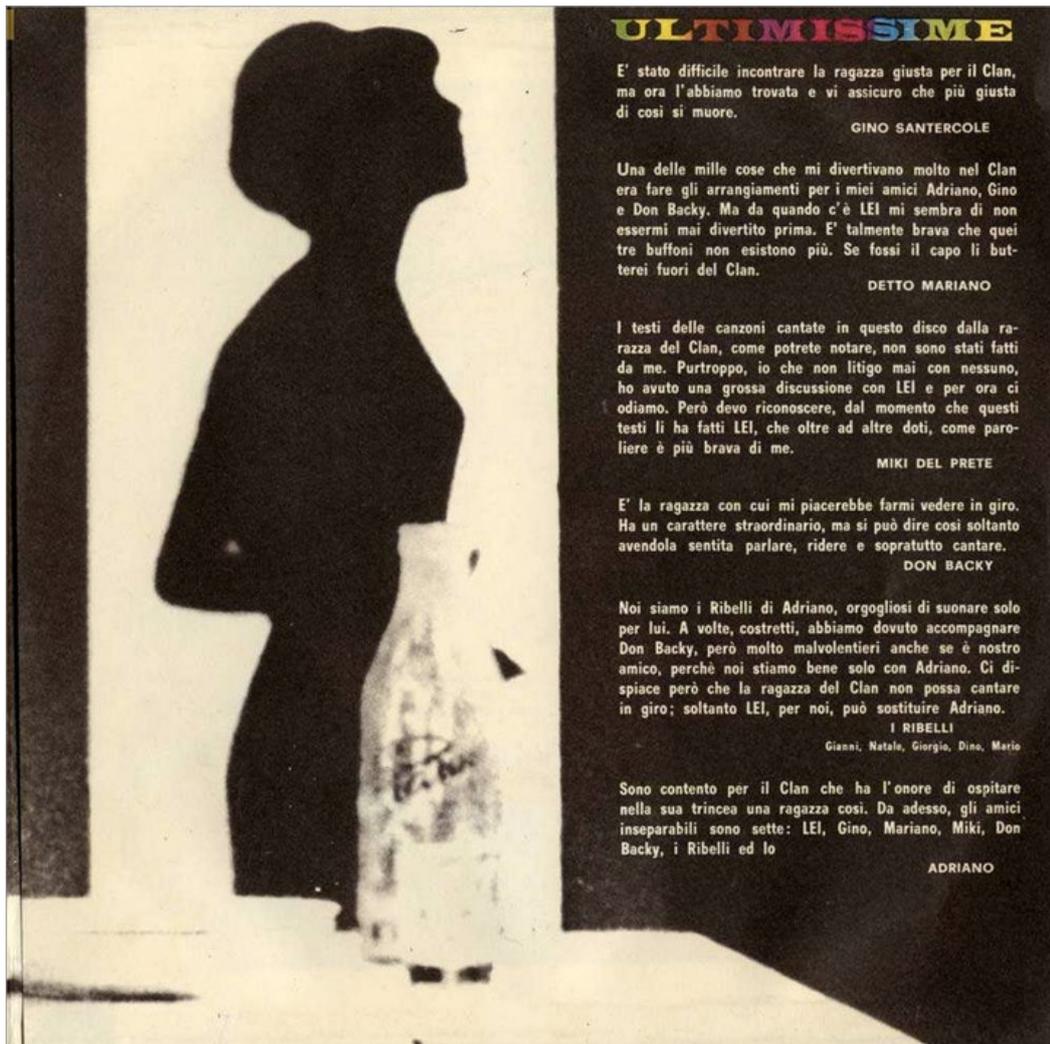


Fig. 3 – Interno del 45 giri "Eh già", La ragazza del Clan, CLAN, 1965.



Fig. 4 – Milena Cantù in "Adriano Clan n. 2", Programma nazionale, 1965.

per esempio la copertina), fungendo da volano promozionale per l'ultima coda della campagna: la pubblicazione del 45 giri *Ma tu chi sei*, terzo e ultimo disco interpretato da Cantù sotto pseudonimo.

L'innovativa operazione "ragazza del clan" rappresenta dunque uno snodo importante nella costruzione di Celentano come "accorto imprenditore". Nella metà degli anni Sessanta, infatti, il cantante acquista definitivamente lo status di «furbissimo uomo d'affari»<sup>58</sup> che «non ne sbaglia mai una»<sup>59</sup>, essendo capace di divinare «i gusti del pubblico»<sup>60</sup>. Diciamo *en passant* che la principale conseguenza della centralità acquisita da questa isotopia nell'immagine dello showman milanese è che nei discorsi di questo periodo il Celentano-cantante viene ormai con-fuso e "riassunto" nel Celentano-imprenditore. Come osserva il «Radiocorriere TV» proprio a commento dell'operazione "ragazza del clan", infatti, Celentano «ha la rara abilità di sorprendere il pubblico, di indovinarne i gusti. È l'ora del rock, e lui la sfrutta fino in fondo. Ma poi svara nel tango, e subito dopo nella canzone sentimentale. E sa fare spettacolo, sa divertire»<sup>61</sup>. È il fiuto dell'imprenditore, insomma, a indirizzare il talento dell'artista.

#### IV. IL GIOVANE "RIFORMATO"

Nelle pagine precedenti abbiamo tentato di individuare, sulla scorta della prospettiva dyeriana, le principali isotopie (inter)discorsive che – comuni e trasversali ai diversi testi mediali considerati – informano l'immagine di Celentano tra 1962 e il 1965, periodo che vede il cantante milanese transitare da un'identità divistica a un'altra. Quello su cui ci interessa soffermarci, in queste brevi note conclusive, è la modalità con cui queste isotopie si rapportano le une alle altre, strutturandosi in un costruito polisemico (più o meno) coerente. A questo proposito, due sono le considerazioni che crediamo sia opportuno compiere. La prima e più generale è che nel periodo da noi esaminato l'immagine di Celentano è già estremamente complessa e stratificata, nonostante l'ancora limitata estensione temporale della sua carriera (iniziata solo nel 1957). Questo non deve stupirci. Sin dai primi anni, infatti, l'immagine di Celentano appare intrinsecamente «produttiva» (nell'accezione che del termine dà John Fiske<sup>62</sup>), cioè capace di mobilitare, moltiplicare e "catalizzare" al suo interno differenti significati diretti e indiretti<sup>63</sup>, stabilendo un rapporto "sintomatologico" (per parafrasare Giacomo Manzoli<sup>64</sup>) con il suo contesto storico-sociale di riferimento. La seconda considerazione è che i significati veicolati dall'immagine del cantante in questo periodo non appaiono, almeno a un primo livello di interpretazione, perfettamente congruenti gli uni con altri. Come abbiamo visto, infatti, in questi anni Celentano viene rappresentato – spesso all'interno degli stessi testi mediali – in modi apparentemente incompatibili: come un bravo ragazzo che attraverso le sue canzoni e le sue movenze esprime ciò che ha naturalmente nel "petto"; come lucidissimo calcolatore che amministra con ocultezza «quel

<sup>58</sup> Kaufmann, 1965: 23.

<sup>59</sup> Arbore, 1966: 28.

<sup>60</sup> Hi. Fi., 1966: 10.

<sup>61</sup> [s.n.], 1965b: 1.

<sup>62</sup> Cfr. Fiske, 1989: 103-104.

<sup>63</sup> Eco, 1984: 213.

<sup>64</sup> Cfr. Manzoli, 2015: 14.

fruttuoso investimento che è egli stesso»<sup>65</sup>; come un giovane morigerato e devoto che elogia il Signore per le bellezze del creato e sviene sul palcoscenico per le (platoniche) sofferenze amorose; e come un simpatico smargiasso che, insieme agli amici del suo clan, tira a far tardi tra scherzi di mano e sghignazzate. A un livello più approfondito di lettura, però, appare evidente che questa molteplicità di rappresentazioni non impedisce all'immagine di Celentano di manifestare una forte coesione interna. In ciò non c'è però nulla di strano. Come osserva Lucio Spaziante nei suoi studi sulle icone musicali “pop” (alveo cui Celentano appartiene di diritto), l'immagine di un cantante acquisisce una sua identità discorsiva, cioè delle proprietà strutturali e durature, proprio «grazie al fatto che [...] realizza un *montaggio sincretico* di diversi elementi»<sup>66</sup>. In questo senso, l'immagine di Celentano deriva proprio dalla combinazione e interpolazione delle diverse rappresentazioni elencate pocanzi in una nuova macro-configurazione discorsiva unitaria. Dunque quello che dobbiamo chiederci, in conclusione, è appunto quale sia questa macro-configurazione capace di sussumere al suo interno tutte e tre le isotopie ricostruite nelle pagine precedenti.

Al riguardo, la nostra proposta – già implicita nel nome che nel quadro sinottico abbiamo assegnato al periodo in esame – è di impiegare come chiave di lettura il paradigma della «mascolinità riformata»<sup>67</sup> proposto alcuni anni fa dallo storico Sandro Bellassai per descrivere il processo di modernizzazione che interessa le identità maschili tradizionali con l'avvento del boom economico. Osserva infatti Bellassai che, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'industria culturale comincia a diffondere un nuovo modello di maschio “riformato”, «moderatamente liberale e tollerante verso le donne, incline ai piaceri della vita e ai beni voluttuari, giustamente narcisista e individualista, voglioso di successo e cinico quanto basta»<sup>68</sup>. Secondo lo studioso, però, questo “uomo nuovo” funge anzitutto da mediatore tra vecchi e nuovi linguaggi, da un lato tentando il recupero di alcuni aspetti centrali della tradizione (a partire da quelli religiosi e famigliari), dall'altro proponendo «valori, atteggiamenti, modelli in buona misura differenti, o molto distanti, dalla tradizione stessa»<sup>69</sup>.

Pur non volendo cadere nel trabocchetto della lettura a tesi, la nostra idea è che, attraverso la combinazione sincretica delle isotopie del “bravo ragazzo”, dell’“amico moderno” e dell’“accorto imprenditore”, l'immagine di Celentano assuma *proprio* il profilo del giovane uomo “riformato”, rispettoso della (e integrato nella) tradizione ma proiettato nella modernità, all'interno di un Paese in vertiginoso sviluppo. D'altronde, lo stesso Bellassai osserva che, per ovvie ragioni anagrafiche, nei primi anni Sessanta il nuovo modello di mascolinità riformata interpella anzitutto i giovani maschi, per i quali rappresenta «un contrassegno generazionale»<sup>70</sup> capace di distinguerli dai padri. Incarnando un modello di mascolinità giovanile né (del tutto) trasgressivo né (del tutto) conservativo, dunque, l'immagine di Celentano sembra riflettere – e nel contempo “mettere in forma” – in modo emblematico alcune delle principali tensioni sociali e sessuali che attraversano la società italiana dell'epoca.

<sup>65</sup> Buonassisi, 1964: 11.

<sup>66</sup> Spaziante, 2016: 28 (corsivo nostro).

<sup>67</sup> Bellassai, 2003: 125. Cfr. anche Bellassai, 2004; 2011.

<sup>68</sup> Bellassai, 2003: 125.

<sup>69</sup> Bellassai, 2003: 129.

<sup>70</sup> Bellassai, 2003: 126.

Questa conformazione dell'immagine celentaniana ha però vita breve. Ritor-  
nando al nostro quadro sinottico iniziale, vediamo infatti che copre non più di  
un triennio della carriera del cantante. Già a partire dal 1965, dopo la nascita  
della primogenita Rosita (successiva al matrimonio con Claudia Mori nel 1964) e  
l'emersione delle prime frizioni all'interno del Clan, l'immagine di Celentano im-  
bocca strade completamente nuove, abbandonando la riforma per abbracciare  
la "reazione". Ma questa è un'altra storia.

## Riferimenti bibliografici

a.g.

1964, *Mistero nel clan Celentano: chi è la cantante invisibile?*, «Stampa sera», 29-30 aprile.

**Arbore, Renzo**

1966, *Bandiera gialla*, «Radiocorriere TV», a. XLIII, n. 43, 23 ottobre.

**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.

2004, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma.

2011, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma.

**Bergamasco, Franco**

1962, *Adriano Celentano l'orologio del rock*, «Famiglia Cristiana», a. XXXII, n. 29, 22 luglio.

**Berlending, Alessandro**

1967, *La cattiva, il buono e la vittima*, «Gente», a. XI, n. 29, 21 luglio.

**Bertoldi, Sergio**

1959, *Andare alla Scala a cantare il rock and roll*, «Il Messaggero», 20 settembre.

**Buonassisi, Vincenzo**

1964, *Il mondo della canzone sul video con "Adriano Clan"*, «Corriere della Sera», 11 febbraio.

**Cederna, Camilla**

1963, *Il re del tangaccio*, «L'Espresso», a. IX, n. 39, 29 settembre 1963.

**Celentano, Adriano**

1965, *"La ragazza del Clan vi esploderà in casa"*, «Radiocorriere TV», a. LXII, n. 39, 26 settembre.

**Crainz, Guido**

1996, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma.

**Di Giovanni, Giacomo**

1962, *Abbiamo messo l'urlatore pubblico numero 1 sotto la lente indiscreta dello psicanalista*, «Oggi», a. XVIII, n. 34, 23 agosto.

**Dyer, Richard**

1998, *Stars*, BFI, London.

2004, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge, Abingdon.

**Eco, Umberto**

1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

**Fiske, John**

1989, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London/New York.

**Franchini, Vittorio**

1963, *Celentano è fuori gara ma il vero vincitore è lui*, «Corriere d'informazione», 5 luglio 1963.

**g.m.**

1964, *Celentano non può cantare per un esaurimento nervoso*, «La Stampa», n. 44.

**Gallotti, Adele**

1965, *Celentano (finalmente) svelerà il volto della ragazza del clan*, «Stampa sera», 2 ottobre.

**Ginsborg, Paul**

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

**Gorgoglioni, Luca**

2004, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, in Daniela Calanca, Luca Gorgoglioni, Dorianò Pela, Paolo Sorcinelli (a cura di), *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004.

**Greimas, Algirdas J.; Courtés, Joseph**

2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano.

**Gundle, Stephen**

2006, *Adriano Celentano and the Origins of Rock and Roll in Italy*, «Journal of Modern Italian Studies», v. 11, n. 3.

**Hi. Fi.**

1962, *Dischi nuovi*, «Radiocorriere TV», a. XXXIX, n. 31, 29 luglio.

1963, *Dischi nuovi*, «Radiocorriere TV», a. XL, n. 29, 14 luglio.

1964a, *Dischi nuovi*, «Radiocorriere TV», a. XLI, n. 5, 26 gennaio.

1964b, *Dischi nuovi*, «Radiocorriere TV», a. XLI, n. 31, 26 luglio.

1966, *I dischi*, «Radiocorriere TV», a. XLIII, n. 47, 20 novembre.

**Kaufmann, Erika Lore**

1964, *Le follie calcolate di Celentano*, «Radiocorriere TV», a. XLI, n. 6, 2 febbraio.

1965, *Celentano promette: "Il mio show sarà una cannonata"*, «Radiocorriere TV», a. XLII, n. 39, 20 settembre.

**l.s.**

1964, *Va in convento la canzone italiana*, «l'Unità», 15 marzo.

**Leonardi, Ruggero**

1963, *"È ora che vi dica chi è Celentano"*, «Bolero Film», a. XVII, n. 851, 25 agosto.

**Livi, Grazia**

1964, *Come parlano. Celentano*, «Epoca», a. XV, n. 701, 1 marzo.

**Manzoli, Giacomo**

2015, *Habitus*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 2, Mimesis, Milano/Udine 2015.

**Muggeo, Giulia**

2017, *Apocalittici e molleggiati. Adriano Celentano e il modello statunitense (1959-1961)*, «La Valle dell'Eden», a. XIX, n. 30.

**Piccone Stella, Simonetta**

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

**Prato, Paolo**

2013, *Virtuosity and Populism: The Everlasting Appeal of Mina and Celentano*, in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, New York/Abington.

**Rositi, Franco**

1978, *La cultura giovanile*, in AA.VV., *Socializzazione e cultura giovanile*, ISEDI, Milano 1978.

**[s.n.]**

1959, *Lojacocono trionfa nella seconda serata*, «Stampa sera», 13-14 luglio.

1964a, *Una trovata pubblicitaria la "crisi" di Celentano?*, «Corriere d'Informazione», 21-22 febbraio.

1964b, *Celentano prepara dischi benefici*, «l'Unità», 14 ottobre.

1965a, *Celentano torna in uno "special"*, «Corriere della Sera», 24-25 settembre.

1965b, *Celentano ci dirà chi è "la ragazza del clan"*, «Radiocorriere TV», a. XLII n. 39, 26 settembre.

1966, *Celentano alla Piccola Scala nello spettacolo pro-alluvionati*, «Avanti!», 15 novembre.

**Sassi, Francesco**

1964, *Avevo l'anima divisa in due*, «Gente», a. VIII, n. 9, 22 febbraio.

**Spaziante, Lucio**

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

**tab.**

1962, *Puntata d'addio per "Alta pressione"*, «Radiocorriere TV», a. XXXIX, n. 42, 14 ottobre.

**Tomatis, Jacopo**

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

**V.F.**

1964, *Rita Pavone, Celentano e quelli del suo "clan"*, «Corriere d'Informazione», 15-16 gennaio.

**Zecca, Federico**

2019, *Il più buono dei tesori di mamma. Note sulle origini dell'immagine divistica di Adriano Celentano*, in Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo, Antonio Pizzo (a cura di), *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019.





## CLAUDIA CARDINALE SFIDANZATA D'ITALIA

*Cristina Jandelli (Università degli Studi di Firenze)*

---

*The year 1967 constitutes a turning point for the public image of Claudia Cardinale. Shortly before the tabloid press finds the birth certificate of her illegitimate child in London, the producer Franco Cristaldi hurries to marry her in the United States and soon he will affiliate the child: but the divistic construct of the “fiancée of Italy” has been shattered.*

*This article aims to reconstruct not what actually happened but what the tabloid press almost destroyed. In 1962, in fact, an impressive international image operation, called by the producer Franco Cristaldi and Fabio Rinaudo, the star’s press agent, “SuperCardinale”, had conceived a star system product resulting from a detailed image strategy. Even if the public story of the diva had been overwhelmed by the revelations of the tabloid press, her career did not break into pieces. A new story was already in place. The Vides star shows off in the pages of the popular magazines along with other single mothers of the Italian show business. On May 6, 1967 she takes part to an audience with the Pope Paul VI wearing a miniskirt: in so doing, she exploits the character of the penitent Magdalene to promote her role as an ex prostitute in “Once Upon a Time in the West” by Sergio Leone.*

*The text is divided into two parts. The first section highlights a number of new archival findings on the image operation created by Vides, while the second is dedicated to the retrospective story of the star.*

---

### KEYWORDS

Stardom, Italian cinema, production, fandom, Claudia Cardinale

### DOI

10.13130/2532-2486/13513

---

Chi fosse Claudia Cardinale per i suoi fan, appena prima che scoppiasse lo scandalo della primavera 1967, lo raccontano le lettere raccolte nell’antologia che Giovanni Grazzini pubblicò per Longanesi l’anno precedente. Centocinquanta pagine di passione, intimità e invocazioni alla diva come fosse una «Madonna miracolosa» (definizione della seconda di copertina). Uomini che vogliono sposarla o possederla nuda attraverso una foto, donne che chiedono denaro, o qualche abito usato, o un dono. Réka Buckley, che ha studiato per prima il corpus, nota i diversi atteggiamenti di maschi e femmine nei confronti del loro idolo<sup>1</sup> ma già Grazzini, nell’introduzione, avvertiva: «Abbiamo visto come non manchi di arroventare gli erotomani, ma la maggior parte delle lettere d’amore

<sup>1</sup> Buckley, 2009.

che riceve insistono sulla sua *soavità, semplicità e dolcezza*»<sup>2</sup>. Quanto all'interessata, che interviene nella prefazione, estende il concetto di ammiratore al pubblico *tout court*, «anzi la parte più sensibile di esso».

Si rivolgono un po' a Claudia Cardinale e un po' a Aida, a Mara, a Fedora, a Bianca, a Sandra, tanto per non citare che alcuni dei miei personaggi [...]. Tutte le lettere che ricevo, e sono ormai migliaia, le tengo gelosamente conservate. Mio padre le raccoglie in un archivio, suddivise per anni, regolarmente numerate; in calce a ogni lettera, anche quelle che si limitano a chiedere la sola fotografia con o senza autografo, c'è segnata la risposta con la data [...]. Quelle che si limitano a chiedere la fotografia [...] vengono smaltite a parte [...]. Tutte le altre, tutte, nessuna esclusa, le leggo io.

E conclude con un *détournement*: «Ecco qualcosa che nessuno, né lei né altri, caro Grazzini, avrà mai. Le lettere di Claudia Cardinale ai suoi ammiratori»<sup>3</sup>. In realtà i fan le avranno, ma solo molti anni dopo, fra gli anni Novanta e i Duemila, sotto forma di due autobiografie, o meglio due confessioni scritte dall'attrice di proprio pugno (con due collaboratrici) pubblicate dall'editore Frassinelli<sup>4</sup>. *Bontà, bellezza, semplicità e riserbo* sono i sostantivi che più ricorrono nelle missive degli ammiratori dei primi anni Sessanta che, coerentemente, non esitano a fustigarla quando esibisce in modo troppo esplicito le nudità o si taglia i capelli. Dal rapporto confidenziale che la raccolta delinea nel suo complesso, emerge con precisione quell'immagine di brava ragazza che altrove la stessa Buckley addita come il prezioso capitale che Cristaldi voleva preservare dalla sua potenziale distruzione se fosse stata rivelata quella verità privata che, quando emerse, ebbe sì un effetto dirompente ma non certo quello temuto, cioè di distruggerle la carriera<sup>5</sup>.

Nel 1963 era uscita la celebre intervista di Moravia al corpo di Cardinale, una sorta di calco "legittimante" condotto sul modello di Brigitte Bardot (BB), intervistata in Francia da Simone de Beauvoir: proprio sulla sua esuberanza fisica la Vides di Cristaldi aveva plasmato l'immagine di una desiderabile «fidanzata d'Italia» "promessa" in esclusiva al suo pubblico<sup>6</sup>. Moravia nota: «Quando ride, i suoi occhi diventano due fessure nere, scintillanti, con qualche cosa di monellesco, di scatenato, di intenso, di meridionale». E Cardinale aggiunge che hanno quattro espressioni: «possono essere furbi, possono essere cattivi, possono essere menzogneri, possono essere infantili». Questi occhi dicono che sa nascondere i suoi sentimenti<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Grazzini, 1966: 19.

<sup>3</sup> Grazzini, 1966: 25-27.

<sup>4</sup> Cardinale; Mori: 1995; Cardinale, 2005.

<sup>5</sup> «The film producer Franco Cristaldi had stipulated that Cardinale's pregnancy out of wedlock should remain a secret and that the star had to pass off her son Patrick as her brother. The reasoning he gave behind this was that should her motherhood be discovered that she would lose her 'good girl image', which would fundamentally affect her fan base and possibly bring her career to an end». Buckley, 2009: 36. Si veda anche Buckley, 2006.

<sup>6</sup> Scrive Simona Previti a proposito de *La ragazza di Bube* (1963) di Luigi Comencini: «Per la forza e per l'ostinatezza che dimostra il personaggio di Mara nella fedeltà all'amore, Claudia si aggiudica l'appellativo di "fidanzata d'Italia", e vince per l'interpretazione il Nastro d'argento come migliore attrice protagonista». Previti, 2011: 88.

<sup>7</sup> Moravia, 1963: 10-11.

Da una parte, dunque, un corpo esplosivo, che comunica attraverso le sue forme generose e i personaggi cui dà vita sullo schermo offrendosi agli spettatori in esclusiva, dall'altro la purezza di una vergine nubile che vive con i genitori, fratelli, sorella, cane e gatto<sup>8</sup>. Nello stroncare su «Il Borghese» *La ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini, Claudio Quarantotto scrive: «Davanti a questa tumultuosa montagna di carne, a questo inno alla polpa, a questa sorgente di stimoli sessuali egli [Lorenzo-Jacques Perrin] si rinchiude in se stesso [...]. Come suscitare spirituali emozioni, trasalimenti, brividi, con questa massiccia incarnazione del fango biblico, questo peana alla carne, alla terra, che è Claudia Cardinale?»<sup>9</sup>.

Nell'anno d'oro della sua carriera, il 1963 di *8½*, *Il gattopardo*, *La ragazza di Bube* e *La pantera rosa*, la copertina di «Oggi», il rotocalco settimanale a larghissima tiratura su cui la Vides conduceva le proprie campagne stampa, la presenta così: «A ventitré anni, Claudia è fra le attrici italiane più richieste, preceduta soltanto da Sophia Loren e da Gina Lollobrigida. Riservata, timida fino all'inverosimile, CC non ha mai dato adito a pettegolezzi»<sup>10</sup>. Su «ABC» del 20 dicembre 1964, Wilfried Achterfeld in *Claudia dalla testa ai piedi* nota:

«Ciò che mi viene in mente è lo strano rapporto fra Franco Cristaldi e Claudia Cardinale: lui l'ha fatta diventare grande, e lei ha fatto diventare grande lui. Cristaldi ha lasciato sua moglie subito dopo aver scoperto C.C. ad un garden-party della Unitalia-Film a Tunisi [...]. Sembra strano ma è così, Claudia non percepisce compensi per i singoli film, ma viene pagata a mese. I compensi vengono incamerati dalla Vides. Il contratto aveva la durata di sette anni, ed è stato recentemente rinnovato per altri quattro, fino al 1969 [...]. Claudia è costantemente assistita e protetta dal capo dell'ufficio stampa della Vides Film, il dottor Rinaudo, un uomo simpaticissimo»<sup>11</sup>.

Secondo il giornalista, in definitiva, la migliore qualità dell'attrice è rispettare alla lettera le regole di contegno imposte dal produttore. Quali fossero queste regole lo sappiamo da una serie di documenti dell'Archivio CristaldiFilm conservato presso la Fondazione Cineteca di Bologna<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Wilfried Achterfeld scrive: «Vive in famiglia cioè con il padre (ferroviere in pensione), la mamma (cuoca appassionata), la sorella, due fratelli, un cane e un gatto». Achterfeld, 1964.

<sup>9</sup> Quarantotto, 1961: 355.

<sup>10</sup> [s.n.], 1963: copertina.

<sup>11</sup> Achterfeld, 1964. Sul "contratto all'americana" di Cardinale cfr. Faldini; Fofi, 1981: 73. Non sarà un caso che in *8½* (1963) di Federico Fellini la terza apparizione di Claudia, questa volta nel ruolo di sé stessa, la star vestita di nero con il boa di struzzo al collo, è preceduta dall'annuncio dell'addetto stampa che la introduce.

<sup>12</sup> Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio CristaldiFilm, Unità Archivistica 6. *Costruzione del personaggio Claudia Cardinale*. Fascicolo: 3, collocazione: 3.6, d'ora in avanti [ACF 3.6].

### I. OPERAZIONE SUPERCARDINALE (1960-1966)

Una minuta dattiloscritta conservata nel fondo archivistico enumera per brevi riepiloghi il risultato di una serie di incontri quotidiani (*Riunioni Cristaldi-Cardinale-Rinaudo. Riassunto delle decisioni*) avvenuti alla fine del 1962 in cui Claudia Cardinale, il produttore e l'addetto stampa Fabio Rinaudo sottoscrivono una linea di indirizzo comune per la carriera dell'attrice. Rinaudo è anche il firmatario del documento dell'anno precedente, indirizzato a Cristaldi, in cui si legge:

Ogni volta che io faccio una cosa per Claudia sono spinto da due forze diverse: l'opportunità professionale e il problema sentimentale [...]. Anche perché, come lei sa, se è vero che non sono io il primo a dovermi occupare di *un'attrice la cui vita privata può contrastare con le necessità professionali*, è anche vero che alcuni fattori rendono la mia posizione particolarmente delicata. E cioè: 1) Il nome sempre più grosso di Claudia, 2) La natura che, io ritengo, è propria di questo rapporto sentimentale, cioè una cosa assai più bella e delicata di quanto siano normalmente i rapporti tra produttore e attrice, 3) Il suo carattere, 4) Il carattere di Claudia.<sup>13</sup>

Fabio Rinaudo sottolinea con Cristaldi la personalità volitiva di Cardinale, ma anche la sua crescente fama, il rapporto sentimentale che lega la giovane ventiduenne al produttore trentaseienne e il carattere altrettanto forte di quest'ultimo. È necessario perciò, agli occhi del responsabile dell'ufficio stampa della Vides, organizzare un racconto, una narrazione si direbbe oggi, sull'attrice per trasformarla in una star internazionale. È esattamente lo scenario che delinea nel memorandum degli incontri che si succedettero fra i tre nella villa di Castiglione della Pescaia dall'11 al 15 novembre 1962. Non è una bozza contrattuale (Achterfeld allude a un primo contratto del 1958-1964 e a un secondo dal 1965 in poi, ma di entrambi non vi è traccia nel fondo), si tratta di un promemoria, frutto di decisioni comuni<sup>14</sup>. Cosa si concorda. Riunioni semestrali, a partire da dicembre. In preparazione c'è una nuova stipula, ma l'oggetto allo studio è l'«impostazione del personaggio-attrice» negli anni a venire, supervisionato dallo stesso Rinaudo, che era diplomato in regia al CSC di Roma. Sarà al fianco di Cristaldi fino alla chiusura della Vides e resta noto per le sceneggiature di *Le soufflé au coeur* (*Soffio al cuore*, 1971) e *Lacombe Lucien* (*Cognome e nome: Lacombe Lucien*, 1974) di Louis Malle e *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) e *L'uomo delle stelle* di Giuseppe Tornatore (1995). Ci voleva un racconto, ed era lì pronto il suo narratore.

Cardinale avrà uno staff di trentadue persone compreso il padre (addetto alla posta dei fan, si è visto), di cui dodici consulenti esterni. Si cercano una nuova segretaria e un nuovo addetto stampa che si occuperanno della «lingua inglese», ma anche un insegnante di arti figurative e uno di «letteratura, cultura generale e costume contemporaneo». Verrà stipulato un nuovo contratto con l'Agenzia William Morris nella persona di Carol Levi. Da quel momento in poi Rinaudo si occuperà in pianta stabile della «Operazione "Super C"» e assumerà il ruolo di «capo ufficio stampa di C.C.». Al punto 14 si legge: «La "divina" ha concesso il nulla-osta per l'assunzione di eventuali nuove attrici, riservandosi di

<sup>13</sup> Fabio Rinaudo, minuta dattiloscritta del 9 marzo 1961 [ACF 3.6]. Il corsivo è mio.

<sup>14</sup> Fabio Rinaudo, minuta dattiloscritta del 15 novembre 1962 [ACF 3.6].

spargere “veleni”, e condizionando comunque tale iniziativa al fatto che il lancio di nuovi elementi non venga effettuato a suo scapito». Detto in altro modo, il suo ruolo di prima attrice, diva e star della Vides è indiscutibile. A Roma avrà un'abitazione in proprio sui colli di circa venticinque vani a scopo di rappresentanza. Dovrà farsi vedere a Castiglione della Pescaia nei mesi successivi. Avrà un albergo a Parigi, una linea di pubblicità estera e agenti internazionali, un ufficio ritagli con statistiche, studi sul box office internazionale e ricerche sulle copertine dei rotocalchi, mentre l'ufficio corrispondenza verrà affidato al signor Cardinale, anche addetto alla piccola amministrazione della figlia (rimborsi e costi personali), dunque dotato di cassa.

A fronte di questo faraonico trattamento, Claudia Cardinale si impegna a lavorare in ogni direzione su di sé e sul suo corpo: dieta da seguire scrupolosamente, uno sport «a cui appassionarsi e dedicarsi», una «più intensa vita sociale» e il costumista Piero Tosi incaricato di occuparsi del suo guardaroba. Chiederà per ogni film un addetto stampa e un fotografo personali, studierà dizione. Mentre Cristaldi e Rinaudo si incaricano di scegliere per lei soggetti e sceneggiature, farà conversazione su argomenti di cultura, arte, letteratura, cinema e teatro. E poi le viene chiesto altro: di risolvere personalmente «il problema Blanche» (la menzione della sorella rinvia con tutta probabilità alla questione privata che si analizzerà di seguito) e di moderare i suoi eccessi caratteriali. Un altro riscontro relativo a difficoltà emerse nella vita privata è contenuto in una minuta dattiloscritta datata 20 novembre 1962 dal titolo *Indice dei problemi secondo il dott. Cristaldi*, dove si accenna a una duplice situazione problematica a livello familiare: «rapporti in famiglia» e «problema Blanche». Eppure, almeno per altri cinque anni, questo misterioso equilibrio precario, segreto al mondo, non si infranse. Cardinale posava, rilasciava interviste, girava film, si mostrava al mare e sugli sci, possedeva una solida immagine internazionale della quale il fondo archivistico restituisce memoria, attraverso documenti di cessione dei diritti, da parte della Vides delle prestazioni artistiche di Claudia Cardinale per Stati Uniti, Inghilterra, Francia, Spagna, Principato di Monaco «et al.»<sup>15</sup>. In un altro memorandum del 1965 sul lancio della star a Hollywood, Rinaudo annota:

Creare il personaggio di una *diva che sa recitare, latina* cioè calda e sensuale, simpatica come persona ma *non filoproletaria*, di idee *progressiste* (linea Lancaster), di *battuta* pronta e vivida, diversa da ogni altra attrice americana, montare il travolgente successo europeo ed extra-europeo [...]. E infine, come base finale, adottare il seguente principio: *Claudia Cardinale* è soprattutto *bella* (brava, professionista, furba: dopo).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Scrive Stephen Gundle: «La Cardinale dovrebbe essere considerata anche in rapporto a Monica Vitti, che arrivò alla fama negli anni Sessanta come attrice preferita di Michelangelo Antonioni. Entrambe beneficiarono dell'ampio successo internazionale tributato al cinema d'arte italiano, che fece salire le loro quotazioni all'estero». Gundle, 2007: 301.

<sup>16</sup> Fabio Rinaudo, *Idee pubblicitarie per Claudia Cardinale in U.S.A. e sugli U.S.A.*, minuta dattiloscritta da Las Vegas, 5 novembre 1965 [ACF 3.6]. Le sottolineature sono contenute nel testo. Sul primato dell'aspetto fisico rispetto alle doti d'interprete scrive Gundle: «Non aveva studiato per diventare attrice, sebbene frequentasse il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma dopo aver iniziato la carriera cinematografica: bastava la sua bellezza fisica per metterla in risalto». Gundle, 2007: 302.

I documenti del fondo archivistico dimostrano che all'inizio degli anni Sessanta Claudia Cardinale viene gestita in ogni segmento della vita professionale dalla Vides, cioè da Cristaldi e Rinaudo che supervisionano tutto quello che la riguarda, dall'abitazione ai servizi fotografici, dalla scelta dei film all'abbigliamento (affidato a un costumista, come facevano le prime grandi star di Hollywood)<sup>17</sup>. Dal cibo allo sport, dalle lezioni di inglese, pronuncia e cultura generale alle relazioni sociali e familiari, l'esistenza quotidiana della "divina" è scandagliata e programmata in ogni minimo dettaglio. Il denaro è gestito dal padre. Nel 1965, si è visto, la Vides organizza il lancio della star principale della sua scuderia proponendola ancora come fidanzata del pubblico, ma adattandola ai costumi americani. Scrive «ABC»: «Claudia ha avuto il torto di presentarsi al suo press-agent di Hollywood come una ragazza ventiseienne, nubile, ma senza un fidanzato e un matrimonio andato a male. Visto che un ex-marito è difficile inventarlo, il press agent gli ha chiesto perentoriamente di fabbricarsi un fidanzato»<sup>18</sup>. Nel 1966, l'anno da cui siamo partiti, Claudia Cardinale rilascia una lunga intervista ad Anna Maria Mori e Silvana Mazzocchi per «Oggi», con annesse testimonianze dei colleghi. E Tomas Milian, come lei attore Vides, la omaggia così:

In quest'epoca di donne-acciuغه, senza sesso, senza morbidezza, senza femminilità esteriore né interiore, Claudia è il porto ideale cui approdano i sogni e le fantasie degli uomini normalmente e giustamente romantici.<sup>19</sup>

L'anno dopo, sogni e fantasie romantiche su Claudia Cardinale subiranno un brusco scossone.

## II. LA VERSIONE DI CLAUDIA (1995-2006)

Aida piangeva, nel film *La ragazza con la valigia*, confessando a Lorenzo l'esistenza del figlio segreto, mentre sul set, nel 1960, Cardinale si disperava dovendo recitare, come nel *cinéma vérité* che si stava imponendo nel cinema francese, il suo segreto privato, come racconterà molti anni dopo nelle due autobiografie<sup>20</sup>. A quest'altezza cronologica, cioè fra il 1960 e il 1966, Claudia Cardinale non è ancora la donna battagliera e volitiva in lotta per la propria emancipazione che appare nella storia del cinema italiano di Brunetta<sup>21</sup> ma lo diventerà di lì a poco, quando verrà reso pubblico il fatto che aveva tenuto segreto un figlio illegittimo.

<sup>17</sup> Il ruolo di Fabio Rinaudo nella gestione della diva è ben sintetizzato in un articolo de «il Resto del Carlino» che testimonia la sua presenza nel corso delle interviste, decisiva nell'indirizzare le risposte di Cardinale. Scrive il giornalista Dino Biondi: «Quando ad esempio le ho chiesto se si sente veramente di essere, secondo la definizione di Suso Cecchi D'Amico, il "simbolo della coscienza familiare, dell'ordine e della fedeltà", i suoi occhi sono rimasti per un attimo sbarrati. Che razza di discorso è mai questo? Sembrava che dicessero. Poi si sono voltati dalla parte dell'inseparabile Fabio Rinaudo, a chiedere soccorso e spiegazioni. "Sì, le ha detto Rinaudo, la sceneggiatrice del film ha scritto che tu sei questo simbolo". Gli occhini sono tornati allora a rivolgersi verso di me, vibranti questa volta di rassegnato stupore». Biondi, 1965: 11.

<sup>18</sup> [s.n.], 1965: 37

<sup>19</sup> Mori; Mazzocchi, 1966.

<sup>20</sup> Sulle due autobiografie cfr. Jandelli, 2019.

<sup>21</sup> Brunetta, 2001: 159-160.

Nel 1958 Cardinale aveva firmato il contratto con la casa di produzione senza informare Cristaldi di essere incinta, poi lui la aveva trasferita temporaneamente a Londra dove era nato il figlio Patrick. Il produttore aveva suggerito alla famiglia di farlo passare per un fratello, il bambino viveva a Roma con lei. Forse la sorella di Claudia, Blanche, non sopportava questa situazione. Poco prima che la stampa scandalistica rinvenisse l'atto di nascita del bambino, nel 1967, Cristaldi si era affrettato a sposare Claudia Cardinale negli Stati Uniti (matrimonio mai riconosciuto in Italia) e presto avrebbe affiliato questo ragazzino non suo, ma ormai l'integrità della star persona CC, il prezioso e redditizio investimento della Vides, si era sgretolata.

È «Oggi» a dare massimo risalto, alla fine di aprile del 1967, alle dichiarazioni della diva. Il testo evidenzia per la prima volta quella dicotomia che sarà il filo conduttore del primo libro autobiografico di Cardinale, *Io Claudia, tu Claudia*, che delinea, fin dal titolo, il racconto di una personalità scissa. L'articolo è ospitato all'interno di un servizio di più pagine in cui, intervistata da Silvio Bertoldi, l'attrice reagisce allo scandalo che l'ha travolta; l'atto di nascita di Patrick viene pubblicato con diverse foto del ragazzino a corredo. E Cardinale dichiara:

Non so se la gente può capire cosa significhi vivere come ho vissuto io [nove anni], due vite assurdamente diverse: quella della diva, del successo, dei viaggi, della pubblicità, dei lustrini di questo mestiere; e l'altra, segreta, di ansietà e di tormento, la volontà disperata di tener fuori e difeso dalla curiosità spietata dell'ambiente mio figlio [...]. Ogni giorno diviso in due. Quello pubblico dei sorrisi e delle fotografie-copertina; e quello segreto delle preoccupazioni e, tanto spesso, dei pianti [...]. Mentre parlo qui con lei, un sacerdote sta spiegando a mio figlio la verità [...]. Gli deve dire che io, Claudia, non sono sua sorella, come ha sempre creduto finora.<sup>22</sup>

Quando l'intervistatore le chiede: «Allora, Claudia, il suo "personaggio", il tipo che ha incarnato in questi anni per il pubblico, è ben diverso dalla donna vera che lei è stata nella realtà», lei risponde: «Oh, sì. Il mio personaggio mi ha condizionato continuamente, mi ha fatto sembrare una creatura disumana. La diva che non ha palpiti, che non ha amori, che non ha una sua intimità. Distaccata, come assente dalla vita». E cosa sogna Claudia? Di «essere libera d'ora in avanti di tornare al mio lavoro e di essere anch'io una donna come le altre senza l'ossessione, la caccia, le calunnie di questi giorni tremendi. [...] Spero di vivere in pace»<sup>23</sup>. Non si può sapere dove fosse in questo momento il suo inseparabile press agent Fabio Rinaudo, secondo Cardinale la spia di Cristaldi, la fastidiosa ombra del produttore, ma deve aver pensato che fosse tutto perduto.

Lo stesso giorno dell'uscita dell'articolo su «Oggi», «Il Borghese» pubblica, a firma Stella Bianca, una riflessione sull'accaduto intitolata *Cardinale e Chiesa*, dove si fa riferimento a un tentativo di suicidio poi smentito che avrebbe «stanato» l'attrice dalla reclusione («si è precipitata fuori dal bunker, a farsi fotografare, non appena si è sparsa la voce del suo presunto tentato "insano gesto"»). Ma secondo l'articolaista il principale imputato dello scandalo è la Chiesa. Sotto accusa il precedente matrimonio di Cristaldi: «La Chiesa [...] mobilita la filiale di

<sup>22</sup> Bertoldi, 1967: 22.

<sup>23</sup> Bertoldi, 1967: 22.

Piazza del Gesù [...] a ranghi completi, e l'impegna nella strenua battaglia per il "no" al divorzio, mentre, nello stesso tempo, manda avanti la pratica di annullamento rotale relativa alle precedenti nozze del signor Cristaldi, così come, in questi giorni, ha liberato dal vincolo il signor Gassman». Quanto a Cardinale, è «la "Ciccì" nazionale, sposa americana del sullodato e madre di un figliolo che non si sa di chi sia»<sup>24</sup>.

A tirare le fila, riguardo al sipario strappato del costruito divistico, interviene il 29 aprile Silvana Sartarelli su «Noi donne», con un articolo intitolato *Il figlio scomodo di Claudia*: «Tutto fa pensare che Patrick Frank sia stato tenuto nell'ombra perché il ritratto di Claudia ragazza-madre non coincideva con il personaggio della *bella ragazza semplice, florida, pulita*, con cui la Vides voleva conquistare il mercato italiano e il mercato americano poi, in concorrenza con la Lollobrigida e con la Loren», scrive la giornalista. La riflessione più avanti si allarga alle trasformazioni sociali del decennio:

C'è da dire che le ragazze-madri, nel 1958 (quando nacque Patrick Frank), non erano ancora così tollerate come lo sono ora. Molte cose sono andate cambiando in questi ultimi anni e perfino la TV ha spalancato le porte a Mina dopo una breve quarantena. Oggi le ragazze-madri dello spettacolo, da Sandra Milo a Georgia Moll, da Lauletta Masiero a Stefania Sandrelli, non solo non fanno più scandalo, ma son guardate con simpatia.<sup>25</sup>

Proprio su questo tema, nell'ottobre dello stesso anno, «Oggi» pubblicherà un ampio articolo fotografico di Neera Fallaci<sup>26</sup> su Mina e il figlio Massimiliano, su Claudia e Patrick, su Stefania e Amanda Sandrelli, su Carla Gravina e la piccola Giovanna, su Giorgia Moll e sua figlia Ariane: tutte dive e madri nubili. *Il figlio scomodo di Claudia* è corredato da una serie di testimonianze dei fan con firma e qualifica che permette a Sartarelli una conclusione provvisoria molto interessante riguardo alla crisi dell'immagine divistica percepita all'epoca: «Le dichiarazioni che abbiamo raccolto su questa vicenda sembrano esprimere una severa condanna dell'attrice. Il pubblico, infatti, che fino a ieri la guardava con simpatia è deluso, non gli va di essere stato ingannato»<sup>27</sup>. La teoria di Dyer circa gli effetti della rottura dell'integrità della "star persona"<sup>28</sup> pare qui confermata: il pubblico, che ha creduto all'immagine di fidanzata ideale costruita dalla Vides, quando si trova di fronte la ragazza madre che ha mentito perfino a suo figlio si sente deluso, tradito. Negli anni prenderà confidenza con la nuova famiglia ufficiale composta da Cristaldi e suo figlio Massimo, Cardinale e Patrick. Le loro fotografie di famiglia al mare, fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, nascondono, se così si può dire, il fatto che si tratti di un nucleo allargato, un nuovo modello di famiglia che si sta affacciando per la prima volta in quegli anni sulla scena sociale italiana.

<sup>24</sup> Bianca, 1967: 876.

<sup>25</sup> Sartarelli, 1967: 66.

<sup>26</sup> Fallaci, 1967: 36. Nell'occhiello in apertura dell'articolo si legge: «Dramma delle madri nubili. Pesante condanna sociale. Maternità angosciosa. Nascite illegittime diminuite per pratiche anticoncezionali, notevole frequenza degli aborti e correttivo delle nozze affrettate».

<sup>27</sup> Sartarelli, 1967: 66.

<sup>28</sup> Dyer, 1979: 158-161. L'adesione problematica della star al proprio personaggio è tema sviluppato anche altrove nella vasta produzione dell'autore dedicata al divismo.

In quel preciso momento storico infrangono le convenzioni della morale pubblica alcune fra le più note celebrità femminili dello spettacolo italiano, madri che hanno avuto figli al di fuori del matrimonio popolano i rotocalchi italiani esibendo i loro figli illegittimi. Dunque, per quanto riguarda l'immagine pubblica di Claudia Cardinale, non pare tanto sotto accusa la condizione di madre nubile rivelata dalla stampa, quanto la menzogna in sé. La condanna morale in parte emerge, ma pare più intensa la delusione dei fan nei confronti di un investimento affettivo malriposto. Cardinale a questo punto diviene un bersaglio facile. Nel maggio 1967 «Il Borghese» ironizza su Cardinale e pillola<sup>29</sup> mentre «Famiglia Cristiana», che nel titolo di un fototesto insiste sulla menzogna domestica (*Credeva che fosse sua sorella*), nota che a Patrick è mancata fino a nove anni «una famiglia, il calore di una casa». E stigmatizza: «Queste cose non si comprano con i soldi»<sup>30</sup>.

Ma la risposta della diva non si fa attendere. È da questo gesto pubblico in poi che la figura di Cardinale comincia a ridefinirsi, a mutare di segno, a diventare quella di una donna volitiva e battagliera, desiderosa di essere libera e indipendente, per quanto ostacolata nel suo desiderio di emancipazione dal contratto che la lega a Cristaldi. Si ribellerà definitivamente al suo Pigmaliote solo dopo la sua morte, dando alle stampe *Io Claudia, tu Claudia*, spietato *j'accuse* contro il produttore (ma in realtà aveva iniziato la sua ribellione ben prima, lasciandolo per Pasquale Squitieri; l'archivio conserva le minute legate alle pratiche del divorzio sentimentale e professionale da Cristaldi, una specie di lento e inesorabile censimento di beni che prelude alla progressiva spoliatura della diva). Intanto si sta preparando quello che Gianna Preda, su «Il Borghese», definirà *Vaticano Show*. L'attrice partecipa con altre colleghe il 6 maggio 1967, in Vaticano, alla "Giornata delle comunicazioni sociali", udienza di Paolo VI in San Pietro

preannunciata con grandi titoli: per la presenza delle dive e soprattutto di quelle note, non tanto per i loro talenti artistici quanto per quelli amorosi [...]. Le più umili [...] se ne stanno sedute, freddine, compunte e decise a farsi notare [...]. La vincitrice di questa silenziosa gara di sopraffazioni è naturalmente Claudia Cardinale. Ha attraversato la navata della Basilica, sotto gli occhi della folla assiepata dietro le transenne, come se incedesse su una passerella.<sup>31</sup>

Incurante dello scandalo o piuttosto cavalcandolo, Cardinale si presenta all'udienza in minigonna. Il 15 settembre, per disposizione di Paolo VI, si farà divieto alle donne di esibire nelle chiese il nuovo capo di vestiario ideato da Mary Quant, quella minigonna, non si sa se "maledetta o santa" perché, come sottolinea «Il Borghese», ha fatto il suo primo ingresso proprio in San Pietro<sup>32</sup>. Dalla seconda autobiografia, *Le stelle della mia vita*, si comprende come Cardinale avesse deciso di assecondare l'estemporaneo ribaltamento della sua immagine pubblica da Madonna a Maddalena:

<sup>29</sup> [s.n.], 1967b: 30. Il doppio fototesto mostra affiancati il cardinale Léon-Joseph Suenens, «fautore del controllo delle nascite», e Claudia Cardinale, discinta e accovacciata, con lo sguardo rivolto verso il basso, «nuova "mamma dell'anno"».

<sup>30</sup> [s.n.], 1967a: 9. Sul settimanale «Famiglia Cristiana» cfr. Vitella, 2018.

<sup>31</sup> Preda, 1967: 120.

<sup>32</sup> [s.n.], 1967c: 209. Da una recente dichiarazione dell'attrice si apprende che la *mise* in questione era stata acquistata proprio dalla stilista britannica.

Dopo gli attacchi dei quali ero stata oggetto su «L'Osservatore Romano» riguardanti la mia vita privata, la cerimonia sapeva di perdono. C'era anche Gina Lollobrigida, i cui amori erano spesso chiacchierati, e che era stata accusata di atti osceni per il suo ultimo ruolo in *Le bambole*. In altre parole, eravamo le nuove rappresentanti della Maddalena che si pente. "Il papa ha teso loro le braccia", dicevano i giornali. Non avevo nulla in contrario a interpretare quel nuovo ruolo.<sup>33</sup>

Solo un nuovo ruolo da recitare. Cardinale non si nasconde, come le consigliano di fare, non assume un atteggiamento discreto, non fa appello alla magnanimità dei fan ma, mentre "chiede perdono" pubblicamente, provoca. Prima si espone presentandosi in San Pietro con il velo nero in testa e una gonna succinta, poi ricomincia a far parlare di sé dal set di *C'era una volta il West* (1968) di Sergio Leone con le foto nei panni di Jill, un'ex prostituta che ricorda quella interpretata ne *La viaccia* (1961) di Mauro Bolognini<sup>34</sup>. Rimarrà l'unico personaggio femminile di rilievo nell'intera filmografia di Leone ma fu uno scivolone al botteghino. E Cristaldi teneva molto ai numeri.

*L'annus horribilis*, il 1967, si conclude con l'intervista<sup>35</sup>, sempre rilasciata a «Oggi», al presunto padre del figlio di Cardinale scovato dalla stampa scandalistica, Christian Albavie, che nega ogni addebito di paternità. Dopo la caduta di CC dal suo piedistallo, fra il 1968 e il 1970, «Oggi» diffonde le immagini della nuova famiglia, un nucleo allargato che comprende Cristaldi con suo figlio Massimo, Cardinale e Patrick.

In questi anni sul rotocalco si leggono le notizie e si osservano a colori le immagini della nuova famiglia Cristaldi e Cardinale: dichiarazioni d'amore filiale e brevi incontri al mare. Sogni materni e fototesti delle vacanze sembrano tentare di ridefinire un nuovo quadro domestico a uso del racconto popolare, mentre resta immutato il contesto produttivo, il contratto con la Vides che scade nel 1973, e però questa volta non sarà rinnovato<sup>36</sup>. Nel 1974 escono gli ultimi film girati da Cardinale con Mauro Bolognini (*Libera amore mio*) e Luchino Visconti (*Gruppo di famiglia in un interno*), e soprattutto *I guappi* di Pasquale Squitieri, del quale si è innamorata. Poi inizia la grande crisi, non più solo di immagine ma professionale, che lasciamo raccontare a lei: «Per vendetta o per rabbia, o non so per cosa, Cristaldi ha creato il vuoto intorno a me, e io per un lungo periodo sono rimasta disoccupata, con grandissime difficoltà anche economiche»<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Cardinale, 2005: 163.

<sup>34</sup> Scrive Danielle Hipkins a proposito de *La viaccia*: «This material excess symbolizes the flood of emotion that Ghigo's passion for her calls forth; it is a passionate excess that his stolid, country-bred, peasant masculinity certainly cannot process. Visually the film is a fetishizing of femininity that cannot hold the presence of that very 'femininity' within the hero himself at bay (try as he, and perhaps the director, might – there are useful set shots of Bolognini tightening Cardinale's breathtaking corset)». Hipkins, 2016: 353-354.

<sup>35</sup> Ferri, 1967: 82.

<sup>36</sup> Cardinale, 2005: 208.

<sup>37</sup> Cardinale; Mori, 1995: 59.

### III. CONCLUSIONI

Nel volgere di pochi anni, la diva internazionale precipita dunque dall'Olimpo della fama al fango del gossip che invade la sua vita privata e ne ridefinisce, suo malgrado, l'immagine divistica. Ma da questo momento emerge anche una figura inedita di giovane celebrità volitiva e spregiudicata, circondata da altre star dello spettacolo italiane che, come lei, stanno interpretando in pubblico nuovi ruoli femminili e materni. Solo qualche anno dopo arriverà il femminismo e lei, nel lungo e burrascoso matrimonio e sodalizio artistico con Squitieri, resterà in ombra dietro le intemperanze del nuovo marito. Solo molto più tardi la Francia ne restituirà l'immagine divistica di donna libera impegnata su vari fronti nelle battaglie per le donne.

Cardinale tornerà con insistenza, ma molti anni dopo, si è detto, sul dualismo della propria figura, ridefinirà le sue scelte e rivendicherà la propria vita come scritta dal destino (il concetto di *mektoub* che informa di sé la seconda autobiografia, *Le stelle della mia vita*), perno di una carriera artistica costellata di successi. Nella seconda confessione racconta e giudica la sua esperienza cinematografica in Italia dall'unico punto di vista fin qui taciuto, quello dell'attrice. Si sentiva inadeguata, perché la formazione privata al CSC era fallita, veniva da un concorso di bellezza internazionale ed era profondamente insicura di sé sul set<sup>38</sup>. Nonché affamata di guide. Se ne stava in disparte e cercava di imparare. Ne *Le stelle della mia vita* racconta di Visconti, fra tutti l'unico adorato perché con lui poteva parlare in francese e la faceva sentire sempre a suo agio. Fellini la faceva ridere, Mastroianni la corteggiava disperatamente. Poi c'era la vita privata, una durissima espiazione dei e con i suoi affetti. Ma conclude la seconda autobiografia in pace con sé e con il mondo, anche dorato, che l'aveva accolta giovanissima.

Oggi, ottantaduenne, continua a raccontarsi attraverso la pagina Facebook *Claudia Josephine Rose Cardinale (CC)*, schermandosi dietro un florilegio di memorabilia postate da ammiratori selezionati<sup>39</sup>. Sono loro a lasciare ricordi, omaggi, fotografie, brani cinematografici che la ritraggono nei suoi film e a celebrarne, così, le ricorrenze. Ogni tanto interviene. Ricorda gli amici che la vestono (Giorgio Armani) e scompaiono (Piero Tosi). Occasionalmente mostra frammenti della sua vita privata, fra Parigi e Tunisi, mentre la Francia la celebra come propria vedette. Sul manifesto rosso di Cannes 2017 il cinema d'Oltralpe l'ha omaggiata restituendola al suo ruolo di icona del cinema internazionale per sempre giovane e bella. Avvolta in una gonna più grande di lei e a piedi nudi, impegnata in una danza sfrenata. Un inno alla sua bellezza ma anche alla gioia di vivere scolpita dall'immagine in movimento.

<sup>38</sup> «Per tutta la sua cinquantennale carriera ha conservato pressoché intatta l'immagine di "attrice per caso", autodidatta *naïve* arrivata al successo solo grazie all'intuito e al talento dei maestri selezionati da Franco Cristaldi». Scandola, 2020: 102.

<sup>39</sup> [www.facebook.com/claudia.cardinale.1848](https://www.facebook.com/claudia.cardinale.1848) (ultima consultazione 16 novembre 2020). La pagina risulta aperta da oltre dieci anni. Altre pagine, pur definendosi "official", non risultano gestite da lei.

## Tavola delle sigle

ACF: Archivio CristaldiFilm  
 BB: Brigitte Bardot  
 CC: Claudia Cardinale  
 CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia

## Riferimenti bibliografici

### Achterfeld, Wilfried

1964, *Claudia dalla testa ai piedi*,  
«ABC», a. V, n. 51, 20 dicembre.

### Bertoldi, Silvio

1967, *Ho sempre vissuto con mio figlio*,  
«Oggi», a. XXIII, n. 17, 27 aprile.

### Bianca, Stella

1967, *Cardinale e Chiesa*, «Il Borghese»,  
a. XVIII, n. 17, 27 aprile.

### Biondi, Dino

1965, *Claudia Cardinale l'antidiva*,  
«il Resto del Carlino», 4 settembre.

### Brunetta, Gian Piero

2001, *Storia del cinema italiano*.  
*Dal miracolo economico agli anni*  
*novanta*, Editori Riuniti, Roma.

### Buckley, Réka

2006, *Marriage, motherhood and the*  
*stars of the 1950s*, in Penelope Morris  
(ed.), *Women in Italy, 1945-1960:*  
*An Interdisciplinary Study*,  
Palgrave Macmillan, New York.

2009, *The Emergence of Film Fandom*  
*in Postwar Italy: Reading Claudia*  
*Cardinale's Fan Mail*, «Historical Journal  
*of Film, Radio and Television*», a. XXIX,  
n. 4, December.

### Cardinale, Claudia

2005, *Mes étoiles*, Michel Lafon,  
Neuilly-sur-Sein; trad. it. *Le stelle della*  
*mia vita*, Frassinelli, Milano 2006.

### Cardinale, Claudia; Mori, Anna Maria

1995, *Io, Claudia, tu, Claudia. Il romanzo*  
*di una vita*, Frassinelli, Milano.

### Dyer, Richard

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

### Faldini, Franca;

### Fofi, Goffredo (a cura di)

1981, *L'avventurosa storia del cinema*  
*italiano raccontata dai suoi protagonisti*  
*1960-1969*, Feltrinelli, Milano.

### Fallaci, Neera

1967, *Aspetti un bambino? Arrangiatevi*,  
«Oggi», a. XXIII, n. 40, 5 ottobre.

### Ferri, Edgarda

1967, *Il figlio di Claudia non è mio*,  
«Oggi», a. XXIII, n. 43, 26 ottobre.

### Grazzini, Giovanni (a cura di)

1966, *Cara Claudia... Lettere dei fans*  
*alla Cardinale*, Longanesi, Milano.

**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.

**Hipkins, Danielle**

2016, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian cinema, 1940-1965*, Peter Lang, Bern.

**Jandelli, Cristina**

2019, *Le confessioni di CC*, «Arabeschi», a. IV, n. 14, luglio-dicembre.

**Moravia, Alberto**

1963, *Claudia Cardinale. Dialogo e fotografie*, Lerici, Milano; nuova ed., Ghibli, Milano 2015.

**Mori, Anna Maria; Mazzocchi, Silvana**

1966, *Claudia Cardinale una timida belva*, «Oggi», a. XXII, n. 23, 9 giugno.

**Preda, Gianna**

1967, *Vaticano Show*, «Il Borghese», a. XVIII, n. 20, 18 maggio.

**Previti, Simona**

2011, *Claudia Cardinale*, L'Epos, Palermo.

**Quarantotto, Claudio**

1961, *La ragazza con la valigia*, «Il Borghese», a. XII, n. 9, 2 marzo.

**[s.n.]**

1963, *Claudia ci ha confidato: il giorno che mi innamorerò dovrò smettere di recitare*, «Oggi», a. XIX, n. 6, 7 febbraio.

1965, *Claudia Cardinale non piace ai puritani d'America*, «ABC», a. VI, n. 12, 21 marzo.

1967a, *Credeva fosse sua sorella*, «Famiglia Cristiana», a. XXXVII, n. 9, 7 maggio.

1967b, *Il Cardinale della pillola. La Cardinale che non usò la pillola*, «Il Borghese», a. XVIII, n. 18, 4 maggio.

1967c, *Santa o maledetta?*, «Il Borghese», a. XVIII, n. 40, 5 ottobre.

**Sartarelli, Silvana**

1967, *Il figlio scomodo di Claudia*, «Noi donne», a. XXII, n. 17, 29 aprile.

**Scandola, Alberto**

2020, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Venezia, Marsilio.

**Vitella, Federico**

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



## «RISPONDE GIULIETTA MASINA»: DISCORSO SESSUALE, CORPO ATTORIALE, CONTESTO MEDIALE ATTRAVERSO LA RUBRICA DI POSTA

*Mariapia Comand (Università degli Studi di Udine)*

*The essay sets out to explore the intersections and connections between cinematographic and sexual discourse starting from a specific point of observation: Giulietta Masina's readers' mail column in "La Stampa" from 1968 to 1976.*

*The corpus of letters to the actor is studied in three directions: the first focuses on the senders and intends to reconstruct the typologies, priorities and interests of the (male and female) writers; the second looks at the recipient and asks about the relationship between the epistolary corpus and the actor's star personality (compound result of the transformation of her public image between the Fifties and Sixties marked by autobiographical characteristics and persistent references to her role as Fellini's wife); the final aim of this case study is to draw more general cues on the sex storytelling strategies used by the cinema in a particular phase of Italy's history.*

### KEYWORDS

Italian cinema; Giulietta Masina; female star fan; sex storytelling

### DOI

10.13130/2532-2486/14071

Ogni sabato, dal 1968 al 1976, Giulietta Masina fu impegnata nella disamina di questioni di umanità varia sollevate dalle missive delle lettrici e dei lettori de «La Stampa»<sup>1</sup>.

La rubrica *Risponde Giulietta Masina* era parte della pagina settimanale "Cronache per le donne" (di cui era responsabile Alba de Cespedes), ideata dal direttore del quotidiano torinese Giulio De Benedetti nel 1963.

Possiamo immaginare che la scelta fosse caduta su Giulietta Masina per la sua familiarità con la "piccola posta", conducendo l'attrice in quegli anni, e precisamente tra il 1966 e il 1969, una popolare trasmissione radiofonica intitolata *Lettere a Giulietta Masina*. Le ragioni del successo del programma radiofonico furono imputate, proprio da un articolo del quotidiano torinese, all'immagine borghese, rassicurante, di Giulietta Masina, di cui si sottolineava il ruolo di mo-

<sup>1</sup> Parte delle lettere e delle risposte apparse nelle pagine del quotidiano confluirono nel volume Giulietta Masina, *Il diario degli altri* (Masina 1975). Su Giulietta Masina: Angelucci, 2014; Fontemaggi; Ricci, 2004; Costantini, 2001; Kezich, 1991.

glie prima che artistico<sup>2</sup>. D'altra parte il suo specifico divistico era nato e si era consolidato sul corto circuito tra privato e pubblico, dal momento che, come ha osservato Cristina Jandelli,

la creazione a cui danno vita l'autore Fellini e l'attrice Giulietta Masina [...] interferisce con l'autobiografia di entrambi, nel senso che ne è specchio e la condiziona. Dalla Gelsomina infantile, preadolescenziale di *La strada* all'Amelia sessantenne di *Ginger e Fred*, si definisce un personaggio-Masina nutrito della fantasia di Fellini e da lui rappresentato, ma scritto con i segni visibili del corpo dell'attrice.<sup>3</sup>

Pertanto, se negli anni Cinquanta e Sessanta la rappresentazione pubblica della Masina aveva enfatizzato il suo stato coniugale<sup>4</sup>, ora quel tratto distintivo poteva risultare funzionale a smorzare una materia discorsiva – quella del pubblico confronto, in una fase accesa della vita italiana – potenzialmente incandescente. In effetti la gran parte delle lettere ricevute dalla redazione durante gli otto anni di vita della rubrica riguardavano tematiche sessuali, come sottolineò la stessa Masina in un intervento del 1973, in risposta a un lettore che si chiedeva perché l'attrice privilegiasse le lettere a carattere sessuale:

Sul set [...] noi siamo come ci vogliono, non come siamo [...]. Quanto detto [...] spiega perché io risponda alle lettere che mi sottopongono questioni sessuali. Il 95 per cento della mia corrispondenza tratta tale argomento. Io non preferisco: interrogata, rispondo. Perfino buone madri di famiglia, finalmente, pongono le carte in tavola. Non è colpa mia se il seme è, in maggioranza, quello di cuori. La mia impressione è che, in ordine decrescente, i problemi correnti dell'umanità siano: i quattrini e il sesso. Con me, di quattrini c'è poco da parlare.<sup>5</sup>

Il discorso sessuale assunse una tale rilevanza da spingere padre Lorenzo, sacerdote piemontese, a esortare Giulietta Masina a pubblicare un libro sul sesso data la sua «tanta esperienza nel campo della sessuologia»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> [s.n.], 1967: 13. Ulteriori riscontri dell'immagine pubblica dell'attrice improntata a un marcato conservatorismo (evidente nella sua collocazione ancillare rispetto al marito) si possono individuare in numerosi articoli lungo tutti gli anni Cinquanta e Sessanta. Solo a titolo esemplificativo si segnalano i seguenti: Chiaramonte, 1958: 3; G. C., 1964: 18, in cui Giulietta Masina viene così definita: «Una brava moglie, che è contenta se, ogni tanto, il suo famoso marito si ricorda di aver sposato un'attrice».

<sup>3</sup> Jandelli, 2004: 68.

<sup>4</sup> A titolo indicativo, si segnalano due tra i tanti articoli incentrati sulla rappresentazione pubblica del personaggio Masina-moglie: in [s.n.], 1954: 11, la coppia viene fotografata sul divano mentre Fellini legge e Masina sferruzza; in Chiaramonte, 1958: 3, Masina viene descritta come «la sposa del cinema italiano». Gli articoli analizzati sono quelli messi a disposizione 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, che qui ringrazio.

<sup>5</sup> Masina, 1973c: 15.

<sup>6</sup> Masina, 1973a: 10.

A partire dalle presenti premesse, in questo contributo si vuole analizzare la rubrica *Risponde Giuletta Masina* come osservatorio del rapporto tra cinema e questione sessuale in Italia in almeno due direzioni. La prima riguarda i mittenti. Ci si chiede di cosa e perché scrivano le lettrici e i lettori, e anche che cosa chiedano: in altre parole come il discorso sessuale – nel momento in cui da privato diventa pubblico<sup>7</sup> – si sovrapponga e intersechi il discorso cinematografico e che cosa possa dirci sul ruolo del cinema in quel dato momento storico. La seconda traiettoria guarda al destinatario: vorremmo cioè capire perché il pubblico scrivesse a Giuletta Masina e che cosa si possa evincere da questo scambio, sul rapporto tra la materia narrativa incarnata da Giuletta Masina e la materia narrativa emergente dal *corpus* epistolografico; in altre parole che relazione si stringa tra il discorso sessuale che affiora da questi scritti e la personalità divistica dell'attrice.

L'ambizione è che questo *case study* faccia emergere alcune specifiche modalità o strategie discorsive suscettibili di dirci qualcosa di più generale sul discorso sessuale in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta in relazione al ruolo del cinema in quella fase di storia italiana.

#### I. DALLA PARTE DEL MITTENTE, DALL'IMMAGINARIO AL SIMBOLICO

Nonostante la collocazione della rubrica – posta all'interno dell'insero "Cronache per le donne" – rimandi a un progetto originariamente pensato per il pubblico femminile (secondo un luogo comune che legava l'approfondimento alle donne, luogo comune già scardinato nel 1960 da Gabriella Parca<sup>8</sup>), gli scriventi risultano appartenere a entrambi i sessi. Disparati i temi proposti; anche se l'analisi diacronica del *corpus* evidenzia un'armonizzazione tematica con l'agenda dettata dall'attualità e dalle linee discorsive dominanti. *Risponde Giuletta Masina* attraversa infatti anni fondamentali per l'emancipazione del Paese, nel suo breve arco di vita si approva in Italia la legge sul divorzio (1970), sull'aborto (1978) e sul controllo delle nascite (sempre nel 1978, anno dell'approvazione della Legge 194, il ministro della Sanità abrogò le norme che vietavano la vendita della pillola anticoncezionale); di conseguenza la rubrica affronta questioni cardinali per la vita italiana, come il divorzio, l'aborto, l'introduzione della pillola e un'ampia serie di tematiche inerenti all'ambito della sessualità, dal *topless* alla pornografia<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> «Nel periodo del *boom* l'Italia continuava a essere una società piena di tabù rispetto al sesso [...]. Agli inizi degli anni '60 si avvertirono i primi segnali di un atteggiamento più aperto: timide discussioni sul sesso prematrimoniale apparvero su alcune riviste femminili, "Oggi" compì un sondaggio sull'educazione sessuale, "L'Espresso" osò perfino pubblicare un'inchiesta sull'infedeltà delle donne italiane (quella dei mariti era data per scontata). Le prime crepe nella morale ufficiale erano apparse, ma occorreva almeno un altro decennio prima che le abitudini sessuali conoscessero un mutamento rilevante a livello di massa». Ginsborg, 1989: 332. Sul tema si veda anche Gorresio, 1981.

<sup>8</sup> Parca, 1960: 12-13.

<sup>9</sup> Per esempio si vedano i seguenti titoli, tutti appartenenti alla rubrica *Risponde Giuletta Masina*: Masina, 1969a: 17; Masina, 1970a: 15; Masina, 1970b: 13; Masina, 1974: 13; Masina, 1973b: 14.

Una prima ricognizione sui materiali porta alla luce l'eterogeneità delle tipologie degli scriventi e degli scritti. Ci sono naturalmente le cosiddette "lettere ai potenti"<sup>10</sup>, caratterizzate da una collocazione diastratica asimmetrica, che si esplicita in una preghiera alla *star*-potente usualmente nei termini della supplica o della rivendicazione.

Corrisponde per esempio a questo sottogenere la lettera di Maria Luigia, nata in una piccola città del Sud ma trasferitasi a Torino, che scrive nel 1968 chiedendo a Masina di portarle una parrucca, tre paia di calze e del denaro, e di fare un film insieme «altrimenti, mi ammazzo»<sup>11</sup>. Più articolata la richiesta di Alvaro, giovane cameriere dal cui racconto si evince essere stato abbordato al ristorante e circuito da una signora di lui molto più anziana, sedicente strega, la quale (spiega Alvaro) gli promise un futuro importante nel cinema, che ora lui vuole legittimamente riscuotere, poiché quella donna

fra le altre cose mi rivelò che sarei diventato un nuovo divo del cinema o dello spettacolo musicale, e che avrei ridato alla gente una specie di nuovo Valentino, che lei aveva amato e una volta ballato con lui a Hollywood [...]. Ora, io escludo di diventare un divo musicale perché anche se sono intonato non ho voce a cercarla col lumino; ma il fatto di diventare un attore idolatrato, quello sì. Me lo sento. Da quando ho cominciato a capire qualcosa, ho scoperto che la mia vita sarà per il cinema, e ho perso la testa nel pensare alle mie idee per stregare il pubblico. Quella donna mi ha detto veramente tutto, e io ti scrivo questa raccomandata perché ho fretta di iniziare la mia nuova attività. Ho scritto già tante volte a Federico [...] ma mai ho avuto risposta da lui, ed io continuo a insistere su te e lui [...]. Saluto e aspetto una risposta. Ci accorderemo.<sup>12</sup>

Il reclamo alla *star*-potente può a volte assumere il tono perentorio della pretesa (una variante della rivendicazione), come nel caso specifico del *fan* accalorato della Via Appia che esige i favori della diva sua beniamina (amica di Giulietta Masina), in un tono di apparente venerazione in realtà intriso di machismo e ingenuità tipica delle comunità *fandom* ancora acerbe.

Le avevo dato appuntamento a via Appia Antica, il 29 aprile, e speravo si degnasse. Non è venuta. Sono rimasto ad aspettare fino alle tre di notte, e poco è mancato che una pattuglia mi fermasse [...]. Cattiva, vile, eppure il mio cuore è pieno. Le ho riscritto come si meritava, e che si vergognasse di prendersi gioco di me. Volevo dirle che l'amavo, non violentarla. Se non voleva venire, poteva avvertirmi.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> La definizione di Zadra e Fait (1991) è già stata applicata a uso *Film Studies* da Federico Vitella nella sua esemplare analisi delle lettere di Marco G. a Katharine Hepburn (Vitella, 2017: 193-218).

<sup>11</sup> Masina, 1968l: 11.

<sup>12</sup> Masina, 1968l: 17.

<sup>13</sup> Masina, 1968d: 13.

Le parole di risposta di Giulietta Masina evidenziano una trasformazione dello statuto della *star* da oggetto di attenzione, terminale di processi di proiezione, identificazione, affinità emotiva e imitazione, a soggetto agente, ovvero dotato di *agency*, che assolve a una funzione pedagogica, producendo quadri di indizzo etico, catechesi e dottrina nel caso in questione sulla sessualità.

Se ho ben capito, a suo giudizio, un'attrice non può rifiutarsi a qualsiasi invito che le provenga da un innamorato, diciamo così, anche se sconosciuto. A sua richiesta, tutte le attrici del cinema e del teatro rimangono in fila, in attesa che lei getti il fazzoletto alla dama preferita [...]. Tuttavia, sono convinta che se un ignoto fissasse per lettera un appuntamento notturno a una donna della sua famiglia, lei riterrebbe la "cosa", un oltraggio da punirsi a "lupara", se ho letto bene il timbro postale.<sup>14</sup>

Si deve considerare che l'inquadramento della rubrica all'interno del quotidiano determinò un'apertura a pubblici trasversali. Clara, pugliese trapiantata a Torino e madre di una figlia undicenne rea di voler uscire di casa da sola e "colpevole" di essersi assentata per un intero pomeriggio, sconvolta chiede urgentemente consiglio a Giulietta Masina, anche se non la conosce come attrice:

Se il padre lo sa la ammazza [...]. Io impazzisco. Non si vergogna di quello che ha fatto. L'ho pregata in ginocchio di dirmi con chi è andata. Mi ha risposto che non è andata con nessuno, che aveva fatto una passeggiata, che non era successo niente [...]. Noi siamo operai pugliesi, e all'onore ci teniamo. Ma la bambina è nata a Torino [...]. Sembra che il pavimento le scotti sotto i piedi [...]. La bambina è ancora piccola, ha undici anni, ma è un diavolo. Non la vinco con le buone né con le cattive [...]. Tu che sei brava dammi consigli subito. Lo devi fare perché non sono una signora, ma una popolana, che qui a Torino è spaesata anche se ci sono da quattordici anni. Il tuo nome me l'ha dato la figlia della portiera che ti stima molto e che è mia amica.<sup>15</sup>

Se è paradossalmente comprensibile che Alvaro o il *fan* della Appia si rivolgano alla Masina per stringere intime intese con il mondo del cinema, diverso è il caso di Clara o della trentaseienne di Siracusa – «illibatissima [...] con una sorella molto bella, laureata in lettere moderne e uno zio maresciallo dei carabinieri in una cittadina delle Marche» – che si rivolge all'attrice per avere un marito «non dozzinale, ma di classe, ricco, se giovane non importante, e che viva nel Nord», offrendo in cambio «obbedienza, fedeltà, amore e figli» e come dote «un ettaro di agrumeto»<sup>16</sup>.

Se le istanze collocabili su un terreno cinematografico denotano la percezione nel pubblico di legami virtuali, parasociali, nei confronti del dispositivo cinematografico e dei suoi attori<sup>17</sup> rimandando a logiche mediali (che possono naturalmente comprendere sistemi di modelli di stili di vita e comportamentali oltre che sentimenti di empatia, partecipazione, proiezione o immedesimazione),

<sup>14</sup> Masina, 1968d: 13.

<sup>15</sup> Masina, 1968h: 11.

<sup>16</sup> Masina, 1968a: 15.

<sup>17</sup> Horton; Wohl, 1956: 215-29.

l'esplicitazione delle richieste e la natura personale, sessuale, normativa, etica di esse, palesano il fatto che la *star* cinematografica non appartenga più al terreno dell'immaginario ma si muova nell'ordine del simbolico<sup>18</sup>.

Cara signora Masina, ho quattordici anni, amo un ragazzo di ventisei, i miei genitori e i fratelli non lo vogliono. Ma io so che ne morirò. Voglio morire perché è tutta la mia vita, non ho mai amato così tanto. Mi aiuti, io l'ascolto sempre, una sua parola e mio padre l'ascolterà. Se lei non lo farà, io scapperò con lui. Moriremo insieme. Divento pazza, lo capisce? Spero venga a casa, parli con papà e mamma, glielo dica che se me lo permettono va bene oppure è lo stesso. Conto fraternamente su di lei.<sup>19</sup>

Nonostante l'epiteto, «fraternamente», utilizzato nella formula di commiato denoti una percezione di orizzontalità della struttura relazionale implicata dalla lettera, la richiesta di intervento "verticale" (presso i genitori e dunque oltre le gerarchie familiari istituzionali) palesa in modo inequivocabile la considerazione dell'attrice non solo come depositaria di poteri straordinari (ovviamente insussistenti), ma anche come luogo del riconoscimento dei propri bisogni e della propria soggettività.

Giulietta Masina riceveva una gamma assai ampia e variegata di richieste di interventi nelle forme della consolazione, del consiglio o del parere e tipi difformi di quesiti di argomento sessuale; è la stessa attrice a classificarli nel seguente modo:

Ho diviso in tre categorie le lettere ricevute che discutono del sesso: le ansiose, le esibizioniste, le impegnate. Le prime offrono qualche indizio delle preoccupazioni e dei sospetti della gente nei confronti del «mistero rivelato» – come scrive uno psicologo di Milano [...]. Le seconde sviluppano abbastanza diffusamente idee di libertà sessuali che non contesto, ma che ritengo tanto personali da non utilizzarsi in un pubblico dibattito: «Ho letto la dichiarazione di una parte del clero olandese sull'omosessualità, e la condivido – la lettera è firmata – ma infastidisce il persistente atteggiamento clinico-neurologico nei confronti di quelli che, non appartenendo al primo né al secondo sesso, arbitrariamente sono stati posti nel girone infernale del terzo». [...] Le terze lettere, le impegnate, le filosofiche, invece, parlano di tabù [...], di valori totemici; e scendono e salgono con disinvoltura lungo seimila anni di storia concludendo più o meno così: «La rivoluzione sessuale è pregiudiziale a quella globale del costume. I comunisti sono generalmente austeri e moralisti nel senso borghese del termine (pensi alla pittura nell'Urss): non ultima spiegazione del parziale disastro delle nuove società governate dagli uomini di democrazia popolare». Questa terza lettera mi diverte per l'annotazione su questa rubrica ritenuta, chissà perché, cavallo di Troia per contrabbandare idee: «Soltanto il direttore de "La Stampa" [...] poteva rimettere alla pagina femminile del sabato mattina, e con la mediazione di una firma quale la sua, la discussione di problemi fuori del comune. La tribuna è giusta. Il pubblico ottimo perché femminile, molto più libero di quello maschile». Mi diverte

<sup>18</sup> Lacan, 1966.

<sup>19</sup> Masina, 1968c: 13.

e mi consente il pretesto per confermare l'impressione sopra riportata: ho ricevuto dalle lettrici de "La Stampa" lettere veramente importanti per chiarezza, anticonvenzionalità, onestà nel giudizio, libertà d'idee di cultura. Delle tre categorie, la prima è quella che più sollecita interesse umano. L'«intelligenza» è nella seconda e nella terza categoria [...]. I dettagli dei problemi del sesso, invece, come appaiono nelle lettere del tipo A, parlano instancabilmente di drammi, commedie e tragedie personali. Chi mi scrive non intende porre questioni generali, ma le sue proprie. Si schiude, così, un panorama di luci offuscate dove assurgono ombre offese, o turbate, o immalinconite. «Lui vuole, io no. Dice che va via. Che faccio?» [...] E ancora: «Ho paura. Se non fosse fatta per me rimarrebbe tra noi il buio che ci rovinerebbe la vita» [...]. L'ultima, la più significativa, appartiene contemporaneamente alle tre categorie: «lo l'ho fatto molte volte e non me ne vergogno. Reagisco al controllo degli altri sulla mia persona facendo della mia persona quello che voglio. Oltretutto non faccio del male, a parte l'abbassamento per mia colpa della media italiana del pudore femminile. Mi sento completa, vedo senza veli, respiro un'altra libertà. Moralmente mi ritengo sana. Desidero, lei mi dica se ho commesso peccati irreparabili, se e chi ho dannato e danneggiato, quale sacro principio ho profanato. Non ci credo. Sono una studentessa universitaria in Lettere, e ricordo che Platone divideva l'anima in tre, e la prima era quella concupiscente. Mi corregga se sbaglio. Lei non è ipocrita. Qualche volta ho dei rimpianti, ma sono assurdi, perché rimpiango non i sentimenti, ma le parole che li esprimono. La sua Lucia». Mia cara, tu chiedi a me dove finisce l'innocenza e comincia la virtù, qual è il limite che divide il proprio piacere dallo sprezzo di se stessi. Non lo so; ma un'impressione è in me viva: tu dai valore a cose delle quali premetti che non t'importano: così che quando noi, con rassegnazione, prendendo atto delle realtà come esse sono, siamo già pronti a concederti quanto pretendi, tu non sei più certa di volerlo. In questa mancata certezza consiste il margine bianco, a mio avviso, tra l'onestà e la disonestà.<sup>20</sup>

Nel *corpus* sono presenti, come detto, le forme epistolografiche della richiesta di consolazione, consiglio e parere: la lunga citazione riportata offre esempi di tutte le tre modalità. Ma al di là della disamina delle possibili classificazioni – interessante fino a un certo punto – il brano ci aiuta a tirare almeno parzialmente le fila del discorso, alla luce di alcune linee interpretative che trascendono gli aspetti tipologici. Innanzitutto: è la stessa Masina a riconoscere con precisione la distinzione tra finalità particolari e generali delle missive: le lettere con finalità particolari fanno appello alla connotazione privata della persona divistica, si nutrono di contenuto emozionale e convocano un set quotidiano; le lettere con finalità generali (normalmente identificabili con la forma del "parere") sembrano piuttosto essere associate alla dimensione pubblica dell'attrice, maneggiano materia intellettuale e si proiettano sullo scenario storico, interrogandosi sull'evoluzione dei costumi e sul complesso dei valori in costante mutazione. In generale, sia nel primo che nel secondo caso, la narrazione del tema sessuale agita una gamma ampia di questioni ma i toni e le intonazioni sono essenzialmente all'insegna della problematicità. In questo senso le chiavi di accesso di *gender* (femminile) e di ambito (cinematografico, dato il ruolo di

<sup>20</sup> Masina, 1968g: 11.

attrice della Masina) rappresentano due *atout* per affrontare un discorso ritenuto spinoso come quello sessuale: in un certo senso genere femminile e dispositivo cinematografico si collocano alla stessa stregua, agli occhi dei lettori, nella regione della modernità. Conviene trarre anche qualche considerazione sull'atteggiamento responsivo dell'attrice e a tal proposito la lettera citata ci offre un eccellente studio di caso: sollecitata di un suo giudizio da una studentessa universitaria, che racconta le proprie esperienze sessuali, consapevole e senza senso di colpa, la Masina reagisce dichiarandosi incapace di giudizi, poi argomenta rappresentando punti di vista diversi, infine manifesta il proprio giudizio in modo indiretto e dubitativo, insinuando il tema della colpa (quando parla di «disonestà») nel campo dialettico perimetrato dal tema sessuale.

## II. LA STAR-AUCTORITAS: SPINTE MODERNIZZANTI E TATTICHE DI CONTENIMENTO SULLO SCHERMO E SULLA CARTA

In un sistema di poteri e desideri che sta mutando rapidamente e radicalmente, la *star* sembra assumere un ruolo di *auctoritas*, presentandosi come operatore psichico-simbolico che consente ai lettori e alle lettrici di interpretare e dare senso alle proprie esperienze, di mettere in questione modelli e comportamenti, definendo nella dialettica dei punti di vista la misura del lecito e dell'illecito. Se le interazioni istituite dal pubblico con Giulietta Masina possono trascendere l'ambito cinematografico, lasciando in tal modo intravedere l'emergere di quella che possiamo definire la *star-auctoritas* (cioè la *star* connessa all'ingresso del dispositivo cinematografico nell'ordine del simbolico e dunque investita dal basso di un potere etico-normativo), ciò non esclude l'esistenza delle dinamiche *fandom* più classiche, come l'edificazione di ponti connettivi (visibili nelle manifestazioni discorsive di alcuni segmenti di pubblico), tra mondo finzionale e piano della realtà. Ora, affrontare la relazione tra la persona divistica di Masina e la comunità dei lettori richiede di tener presente, almeno sinteticamente, l'evoluzione di tale personalità tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Al proposito è utile ricordare almeno lo studio di Gabriel Bensimhon per l'attenzione posta alla distinzione tra i ritratti femminili degli anni Cinquanta e quelli degli anni Sessanta e le osservazioni di Minuz sulla dimensione regressiva dei modi di figurazione del femminile nei film di Fellini degli anni Sessanta, con la riduzione del paesaggio a tre stereotipi: l'opulenta, la madre-moglie, la fanciulla pura<sup>21</sup>. Sono riconducibili all'ultima categoria i personaggi di Gelso-mina (*fig. 1*) e Cabiria (*figg. 2-3*), protagoniste de *La strada* (1954) e *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini, che sembrano le figure più spesso chiamate in causa dai lettori di *Risponde Giulietta Masina*. Cabiria, per esempio, è quasi sempre evocata da discorsi sulla prostituzione, ospitati con un certa frequenza dalla rubrica<sup>22</sup>. Per esempio Franca G. così scrive:

<sup>21</sup> Minuz, 2012; Cini, 2008; Bensimhon, 2004; Bondanella, 1994: 309-343; .

<sup>22</sup> Sul tema della prostituzione il dibattito è intenso nelle colonne della rubrica *Risponde Giulietta Masina*. Per farsi un'idea si veda: Masina, 1968f: 9; Masina, 1968i: 13; Masina, 1968m: 11; Masina, 1970c: 11.

Fig. 1 – Giulietta Masina interpreta Gelsomina in “La strada” (1954) di Federico Fellini.



Giulietta io ti ricordo. Strano, tu che sei Cabiria da sempre vicina a me che fui Cabiria per un'ora. Quando hai fatto il film *Cabiria*, e ho pianto per mesi perché credevo proprio tu fossi me. Quei giorni e quelle notti tue sono state le mie, e se parlavi, parlavo io, e quando quell'uomo ha cercato di ammazzarti è successo anche a me. E poi quando piangevi su quella strada piena di alberi, fino a che cominciavi a sorridere, c'era la gente, cantavano e ballavano. Una povera donna ignorante non conosce le parole belle, ma pure se non ti piace prenditi il mio cuore, con tutti i baci che ci sono dentro. Gli uomini, in quei mesi del film, erano più bravi, non facevano malvagità. Ma hanno dimenticato.<sup>23</sup>

Franca, «capellona» sedicenne scappata di casa, si rivede invece in Gelsomina:

Lei, signora Masina mi sembra capace di capire che il tempo che abbiamo nostro è breve. Breve ma mio. Se è mio ne faccio quello che voglio. [...] Mi creda, è uno stato d'animo, non una ribellione, io pratico la “non violenza”. Mi dispiace che altri la esercitino su di me [...]. La sfida a pubblicare su «La Stampa» questa lettera. Non ho mai dimenticato Gelsomina nel film *La strada*. Nei panni di Gelsomina (una ragazza come me) lei ci stava benissimo. È possibile che un giorno o l'altro anch'io rimanga, come nel suo film, sotto le pareti di una casa rotta, mentre nevicava o piove, ad aspettare di andarmene in cielo. Nel cielo di Gelsomina che, se permette, è il più bel cielo che esiste.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Masina, 1968e: 9.

<sup>24</sup> Masina, 1968b: 13.

Fig. 2 – Giulietta Masina interpreta Cabiria in "Le notti di Cabiria" (1957) di Federico Fellini.



Negli anni Cinquanta c'era già stato un precedente di questo scambio col pubblico attorno alla figura di Gelsomina, quando Giulietta Masina si era trovata a replicare alle lettere degli ammiratori dalle colonne del settimanale «Oggi» poco dopo l'uscita del film<sup>25</sup>. Ma dieci o quindici anni prima il tono delle missive e delle dinamiche proiettive era molto diverso. Scrive A.G.C. da Avezzano:

Cara Giulietta Masina, lei non può immaginare la felicità che il film *La strada* ha portato nella mia famiglia. Sono separata da mio marito da nove anni, ho due bambini: un maschietto e una femminuccia. Pensi, da nove anni, fin da quando cioè i miei piccoli avevano pochi mesi, sento chiedermi continuamente: 'Dov'è papà? Dov'è papà?'. Ebbene, il grande miracolo l'ha compiuto Gelsomina, mio marito, dopo che ha visto il film, si è commosso tanto che è tornato a casa. Adesso anche lui è diventato uno Zampanò buono e comprensivo.<sup>26</sup>

Scrivo invece A.P. da Vicenza:

Carissima signora, le scrivo queste poche righe per dirle che io sono come lei, cioè sono anch'io Gelsomina. Sono rimasta sola e faccio la cameriera su e giù per le scale di una pensione e mangio gli scarti e le teste del pollo. Ho sempre pensato che meglio è morire [...]. Però adesso ho visto che anche Gelsomina è utile [...] così tiro avanti finché Dio vuole, più allegra e spensierata che mai.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Masina, 1954: 17; per l'articolo si fa riferimento al già citato database del PRIN "Comizi d'amore".

<sup>26</sup> Masina, 1954: 17.

<sup>27</sup> Masina, 1954: 17.

Fig. 3 – Giulietta Masina interpreta Cabiria in “Le notti di Cabiria” (1957) di Federico Fellini.



Gelsomina, Cabiria e Fortunella, protagonista dell'omonimo film sceneggiato tra gli altri da Fellini e diretto da Eduardo de Filippo (1958), definiscono negli anni Cinquanta il personaggio-Masina, un personaggio che si caratterizza per l'energia disarticolata emanata da

un corpo perduto [...], quello di un animaletto variopinto e mutevole, tra il bruco rigato della scena dell'affogamento e il canarino saltellante di altre scene, quasi sempre un corpo invertebrato [...]. L'espressione del carattere di Cabiria passa attraverso la descrizione del suo corpo e del suo modo di muoversi, di stare in una sorta di assenza di spessore.<sup>28</sup>

È un modo del tutto moderno di intendere il corpo femminile, collocato in un dinamismo orfano, errante, anarchico, eccentrico rispetto alle norme e aspettative più canoniche. Questi tratti che connotano i personaggi masiniani negli anni Cinquanta (e che la distinguono per modernità<sup>29</sup>) sembrano muoversi in modo incongruo rispetto alla coeva raffigurazione pubblica dell'attrice, come abbiamo detto, informata a un modello rappresentativo tradizionale, di stampo segnatamente patriarcale. Di conseguenza il portato divistico risulta essere l'esito di una dialettica tra istanze moderniste (accese in sede diegetica, testuale) e loro depotenziamento per via paratestuale.

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, com'è noto, la carriera cinematografica di Giulietta Masina subisce una battuta d'arresto e rare sono le occasioni offerte all'attrice, a eccezione naturalmente di *Giulietta degli spiriti* (1965) di

<sup>28</sup> Manganaro, 2014: posizione 1448.

<sup>29</sup> Francesco Pitassio oppone la “minorata” (Gelsomina/Masina) alle “maggiorate” dell'epoca (Loren, Lollobrigida), marcando ironicamente la presa di distanza dei modelli femminili incarnati dall'attrice negli anni Cinquanta ai modelli dominanti nel decennio (Pitassio, 2004).

Federico Fellini<sup>30</sup>, dramma onirico-borghese in cui Giulietta Masina «esemplifica un tipo di donna italiana che, a causa dell'educazione religiosa e di quello che le è stato detto dell'istituzione del matrimonio, crede che sposarsi porti automaticamente la felicità»<sup>31</sup> e che qui viene colta nella fase del travaglio interiore necessaria all'emancipazione dai condizionamenti ricevuti. Nel periodo di tempo coperto dalla rubrica, ovverosia dal 1968 al 1976, i ruoli più significativi sono quelli per il piccolo schermo. A tal proposito la stampa dell'epoca sottolinea la distanza del personaggio interpretato dalla Masina nella mini-serie *Eleonora* (1973) di Silverio Blasi, rispetto a quelli del grande schermo: «La Masina [...] che il cinema ci ha proposto sempre in chiave dimessa, si prende la sua rivincita in TV. In *Eleonora* la moglie di Fellini interpreta un interessante ruolo di contestatrice ante-litteram»<sup>32</sup>; mentre nel secondo sceneggiato televisivo degli anni Settanta, cioè *Camilla* (1976) di Sandro Bolchi, «tratto dal romanzo di Fausta Cialente *Un inverno freddissimo*» la Masina dà vita a «una sorta di madre-coraggio brianzola nell'immediato dopoguerra interpretata da Giulietta Masina»<sup>33</sup>.

Possiamo dunque osservare che la coesistenza di tratti antitetici caratterizzanti la persona divistica della Masina negli anni Cinquanta (“modernità filmico-finzionale” versus “tradizionalità extradiegetico-paratestuale”) permane negli anni Sessanta, quando la notorietà è di derivazione preminentemente televisiva.

### III. CONCLUSIONI

Lo studio delle lettere della rubrica *Risponde Giulietta Masina* merita almeno alcune rapide conclusioni. In primo luogo possiamo dire che questo piccolo studio di caso fa emergere una dinamica intermediale operante anche su di un terreno paratestuale, come si evince inequivocabilmente dalle parole della stessa Masina, la quale fa riferimento al corto circuito mediale innescatosi tra la posta dei lettori radiofonica e quella del quotidiano:

Tempo fa, alla radio, parlavo di una bambina di tredici anni che mi confidava i suoi irriducibili propositi d'amore [...]. Quella trasmissione ha dato l'avvio a molti per scrivermi sull'argomento, e alcuni mi hanno chiesto di rispondere sul giornale.<sup>34</sup>

Una seconda considerazione riguarda l'assenza, nelle missive dei lettori e delle lettrici, di riferimenti ai personaggi televisivi portati al successo da Giulietta Masina negli stessi anni di vita della rubrica, nonostante la popolarità regalata dal piccolo schermo all'attrice negli anni Settanta sia certificata dalla vittoria nel 1976 di un Telegatto (l'Oscar della televisione organizzato dalla rivista

<sup>30</sup> Minori i ruoli cinematografici affrontati da Giulietta Masina nell'arco di due decenni: *Scusi, lei è favorevole o contrario?* (1966) di Alberto Sordi, *Non stuzzicate la zanzara* (1976) di Lina Wertmüller. Bisogna attendere gli anni Ottanta per registrare un titolo di rilievo nella filmografia di Giulietta Masina, cioè *Ginger e Fred* (1985) di Federico Fellini.

<sup>31</sup> Borin; Mele, 1999: 88. Su *Giulietta degli spiriti* si veda anche: Vincenzi; Casa, 2019.

<sup>32</sup> Emanuelli, 2004: 271.

<sup>33</sup> Emanuelli, 2004: 309.

<sup>34</sup> Masina, 1968c: 13.

«Tv Sorrisi e Canzoni»)<sup>35</sup>. Bisogna invece rimarcare che nel pubblico la memoria dei personaggi cinematografici degli anni Cinquanta (Gelsomina, Cabiria) resta estremamente viva e indelebilmente sovrapposta alla persona divistica dell'attrice. È certamente vero che la persona divistica costituisce una polisemia strutturata destinata a evolvere nel tempo, come Dyer ci ha insegnato<sup>36</sup>, ma il caso Masina, osservato da questo originale angolo di visione, suggerisce che vi sono alcuni portati divistici più resilienti di altri.

Venendo al rapporto tra cinema e questione sessuale in Italia, se l'obiettivo era comprendere in che modo e per quale motivo il discorso sessuale potesse essere rielaborato attraverso il dialogo virtuale con un'attrice, cioè Giulietta Masina, svolgerlo ha richiesto un approfondimento analitico sui mittenti (o per meglio dire, sui bisogni e sulle istanze rappresentati dalla corrispondenza) in relazione all'immagine cinematografica e pubblica dell'attrice.

È necessario premettere che questi decenni segnano una fase importante nella rielaborazione collettiva del discorso sessuale, che fino agli anni Cinquanta sembra essere una sorta di rimosso collettivo. Un'indagine statistica svolta da S&G nel 1987, *Gli italiani e l'amore*, ce ne dà una piccola riprova: se nel 1987 l'85% degli intervistati rispose ai quesiti di argomento sessuale, «negli anni '50 soltanto il 30% degli intervistati sul sesso rispondeva, la percentuale era salita al 51% negli anni '60, per arrivare al 70% degli anni '70»<sup>37</sup>.

Abbiamo visto che le chiavi di accesso di *gender* (femminile) e di ambito (cinematografico, dato il ruolo di attrice della Masina) hanno evidentemente funzionato come "facilitatori" per l'alfabetizzazione sessuale: in un certo senso genere femminile e dispositivo cinematografico sembrano posizionarsi, negli immaginari e nei discorsi del pubblico, nelle regioni della modernità.

In particolare l'immagine pubblica, divistica, di Giulietta Masina si è prestata in modo efficace a tale scopo, nutrendosi di una polisemia simbolica (semantica ma anche linguistica) capace di contenere al proprio interno, disinnescandole, istanze antitetiche se non antagonistiche.

Un analogo meccanismo di raffreddamento della potenziale virulenza discorsiva della materia sessuale viene adottato dall'attrice-opinionista anche sulle colonne di *Risponde Giulietta Masina*. A chiarire il concetto, e a mo' di conclusione, valga la risposta "dorotea" data da Masina a un lettore a proposito del femminismo, intitolata *Certo, sono femminista ma ho qualche sospetto*:

Il femminismo che intenda sostituire il mascolinismo, mi sorprende per la unilateralità concettuale, per l'errore dialettico che lo condiziona, per la sua totale mancanza di destino. I sessi sono due, non uno: entrambi sono interdipendenti, e non separati o fatalmente nemici. L'idea di provocare una nuova ingiustizia, sanandone una antica, svuota di contenuto qualsiasi missione riformatrice, rende dubbia qualsiasi proposta di rinnovamento.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Emanuelli, 2004: 305.

<sup>36</sup> Dyer, 1979.

<sup>37</sup> Emanuelli, 2004: 428.

<sup>38</sup> Masina, 1972: 13.

**Tavola  
delle sigle**

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

**Riferimenti  
bibliografici**

- Angelucci, Gianfranco**  
2014, *Giulietta Masina, attrice e sposa di Federico Fellini*, Sabinæ, Roma.
- Bensimhon, Gabriel**  
2004, *Ishah Im Sheloshah Shadayim: Ha-Nashim Ba-Kolnoa Shel Fellini*, Ha-kibuts ha-meuhad, Tel Aviv; trad. it. *Una donna con tre seni - Le donne nel cinema di Federico Fellini* [edizione Kindle].
- Bondanella, Peter**  
1992, *La grande fabbricante dissolutrice di nubi. Immagine della donna e sessualità in "Giulietta degli spiriti", "Casanova" e "La città delle donne"*, in *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton; trad. it. *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini 1994.
- Borin, Federico; Mele, Carla**  
1999, *Federico Fellini*, Gremese, Roma.
- Chiaromonte, Umberto**  
1958, *La sposa del cinema italiano*, «Così», a. IV, n. 17, 27 aprile.
- Cini, Roberta**  
2008, *Nella città delle donne: femminile e sogno nel cinema di Federico Fellini*, Edizioni del Cerro, Pisa.
- Costantini, Costanzo**  
2001, *Gelsomina. Giulietta Masina racconta...*, Il Calamo, Roma.
- Dyer, Richard**  
1979, *Stars*, BFI, London; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino, 2003.
- Emanuelli, Massimo**  
2004, *50 anni di storia della televisione italiana attraverso la stampa settimanale*, Greco & Greco, Milano.
- Fontemaggi, Alessandra; Ricci, Giuseppe (a cura di)**  
2004, *Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo "La strada"*, Atti del convegno (Rimini 2004), Fondazione Federico Fellini, Rimini.
- G. C.**  
1964, *Un film per Giulietta*, «Così», a. X, n. 16, 19 aprile.
- Ginsborg, Paul**  
1989, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino; 2ª ed., 2006.
- Gorresio, Vittorio**  
1981, *Durante e dopo il boom: sesso, matrimonio, famiglia in "Ulisse"*, vol. XV, n. 91.
- Horton, Donald; Wohl, Richard**  
1956, *Mass Communication and Para-social Interaction: Observation on Intimacy at a Distance*, «Psychiatry», vol. 19, n. 3.
- Jandelli, Cristina**  
2004, *La diva e l'autore nel cinema italiano degli anni '50-'60: negoziazioni d'immagine*, in Alessandra Fontemaggi, Giuseppe Ricci (a cura di), *Gli attori di Fellini. Giulietta, 50 anni dopo "La strada"*, Atti del convegno (Rimini, 2004), Fondazione Federico Fellini, Rimini.
- Kezich, Tullio**  
1991, *Giulietta Masina*, Cappelli, Bologna.
- Lacan, Jacques**  
1996, *Écrits*, Seuil, Paris; trad. it. *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

**Manganaro, Jean Paul**

2014, *Federico Fellini*, il Saggiatore, Milano [edizione Kindle].

**Masina, Giulietta**

1954, *Gelsomina risponde ai suoi ammiratori*, «Oggi», a. X, n. 49, 9 dicembre.

1968a, *Illibatissima con bella sorella*, «La Stampa», 17 gennaio.

1968b, *Ad una sedicenne "capellona" di Como*, «La Stampa», 24 febbraio.

1968c, *Minorenne quattordicenne che vuole sposarsi subito, se no muore*, «La Stampa», 11 maggio.

1968d, *Il fan dell'Appia Antica*, «La Stampa», 1 giugno.

1968e, *Ad una sventurata madre di Torino*, «La Stampa», 10 agosto.

1968f, *La madre prostituta e la figlia senza cuore*, «La Stampa», 31 agosto.

1968g, *Un argomento inesauribile, il sesso*, «La Stampa», 14 settembre.

1968h, *La bimba che sente il bisogno di «evadere»*, «La Stampa», 21 settembre.

1968i, *Ancora sul difficile problema della prostituzione*, «La Stampa», 9 novembre.

1968l, *A una ragazza che vuole, subito, tante cose*, «La Stampa», 23 novembre.

1968m, *Le professioniste del marciapiede*, «La Stampa», 14 dicembre.

1969a, *Il divorzio alle porte*, «La Stampa», 29 marzo.

1969b, *Atto cosciente di malvagità*, «La Stampa», 13 settembre.

1970a, *La "pillola" per uomini*, «La Stampa», 28 marzo.

1970b, *Dalla pillola al divorzio*, «La Stampa», 11 luglio.

1970c, *Giulietta Masina risponde al prof. Jemolo sulla prostituzione*, «La Stampa», 4 dicembre.

1972, *Certo, sono femminista ma ho qualche sospetto*, «La Stampa», 24 novembre.

1973a, *Che penso del sesso? (I tabù sono caduti)*, «La Stampa», 12 gennaio.

1973b, *Topless sulla spiaggia ma soltanto per ciechi*, «La Stampa», 3 agosto.

1973c, *Il nudo nel cinema arte o speculazione?*, «La Stampa», 7 settembre.

1974, *L'aborto e la società*, «La Stampa», 15 novembre.

1975, *Il diario degli altri*, SEI, Torino.

**Minuz, Andrea**

2012, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Roma.

**Parca, Gabriella**

1960, *Anche il maschio italiano scrive alla "piccola posta"*, «L'Espresso», a. VI, n. 13, 27 marzo.

**Pitassio, Francesco**

2004, *Senza Federico. Giulietta Masina nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in Alessandra Fontemaggi, Giuseppe Ricci (a cura di), *Gli attori di Fellini. Giulietta, 50 anni dopo "La strada"*, Atti del convegno (Rimini, 2004), Fondazione Federico Fellini, Rimini.

**[s.n.]**

1954, «Oggi», a. X, n. 46, 18 novembre.

1967, *Giulietta Masina, una moglie che è «anche» una brava attrice*, «La Stampa», 13 dicembre.

**Vincenzi, Monica; Casa, Luigi**

2019, *Fellini metafisico: la riconciliazione tra sogno e realtà*, Armando editore, Roma.

**Vitella, Federico**

2017, *Una corrispondenza impossibile. Lettere "famigliari" a Katharine Hepburn*, «Immagine», IV serie, n. 16, luglio-dicembre.

**Zadra, Camillo; Fait, Gianluigi (a cura di)**

1991, *Deferenza, rivendicazione, supplica. Le lettere ai potenti*, Pagus, Paese Treviso.



## SCANDALOSA MARIA. LA RIVOLUZIONE SESSUALE DI MARIA SCHNEIDER TRA CINEMA E CARTA STAMPATA

*Alberto Scandola (Università degli Studi di Verona)*

*«The sulphurous actress», «L'enfant perdue du cinéma», «The woman of "Last tango"»: this is how the media defined Maria Schneider, the French actress who gained international renown for her performance in "Last tango in Paris" at the age of 19. The role, written by Bernardo Bertolucci, undoubtedly marked Schneider's image and turned this fresh young woman into an icon of rebellious free love ("Cari genitori") and the symbol of female emancipation ("Io sono mia"). During her meteoric passage through European stardom, Schneider also scandalized Italy's conservative society. This article focuses not only on the actress's "persona", but also on the reception of Schneider's sexual life in the Italian press, where she was compared to Juliette Loursange, De Sade's nymphomaniac character.*

### KEYWORDS

Maria Schneider; feminism; European stardom; nudity; scandal; Italian press

### DOI

10.13130/2532-2486/13177

«I just wanted to be an actress»  
(Marilyn Monroe)

«L'icona degli anni Settanta», «L'enfant perdue du cinéma», «L'attrice sulfureuse»<sup>1</sup>, ma soprattutto «La donna dell'*Ultimo tango*». Queste sono le etichette incollate a uno dei corpi al contempo più trasgressivi e meno nudi di un decennio, gli anni Settanta, che vede trionfare anche sul fronte della moda un nuovo canone di bellezza. L'onda lunga della rivoluzione Bardot – non a caso madrina degli esordi della giovane Maria<sup>2</sup> – sfocia nella costruzione di una tipologia femminile dove la trasgressione nasce innanzitutto nel rifiuto dei codici imposti dalla necessità di soddisfare il piacere visivo maschile. In molte delle fotografie oggi disponibili sul web, catturate durante *photocall*, presentazioni

<sup>1</sup> Schneider, 2019: 15.

<sup>2</sup> Una volta lasciata la casa materna, la quindicenne Maria venne ospitata per due anni da Brigitte Bardot, che la introdusse nel mondo del cinema francese. Dopo la morte, avvenuta nel 2011, fu sempre Bardot che si incaricò di pagare le spese funebri.

di film o conferenze stampa, l'aspetto di Maria Schneider è quello di una hippie trasandata, ritrosa e dimessa: le mani in tasca, l'aria smarrita di chi cerca di proteggersi dagli sguardi altrui nascondendo le proprie forme dentro jeans o maglioni troppo larghi.

Dal mio intervento vorrei che emergesse proprio questo: non tanto e non solo la *scandalosità* di questo corpo, ma anche la sua vulnerabilità, la sua grazia e soprattutto il modo in cui la sua bellezza triste è stata rappresentata, criticata, strumentalizzata e discussa in un contesto culturale, quello dell'Italia degli anni Settanta, in cui «la rivoluzione sessuale si manifestò in modo parziale e distorto»<sup>3</sup>. Accanto a Ornella Muti, icona di una femminilità moderna in quanto indipendente dai modelli del patriarcato, Maria Schneider è forse la star più identificabile con i mutamenti in corso<sup>4</sup>. Ma a differenza di quella della «sposa bambina»<sup>5</sup>, la bellezza di questa ventenne parigina è umbratile, spenta, scontrosa. Una bellezza trovata per caso e un caso trasformato – per citare una battuta pronunciata dall'attrice in *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci – «in destino»: «On changera le hasard en destin», dice Jeanne al suo promesso sposo.

Che cosa resta di Maria Schneider oggi, a dieci anni dalla morte? Nulla<sup>6</sup>, o quasi. Se digitiamo il suo nome sul motore di ricerca di YouTube ci viene proposta, tra le clip, la celebre “scena del burro”, a conferma di come il fantasma di *Ultimo tango a Parigi*, recentemente ispiratore di un acceso dibattito femminista sui social network<sup>7</sup>, costituisca quasi la parte per il tutto dell'immagine pubblica dell'attrice, irrimediabilmente ingabbiata nel tipo dell'erotomane disinibita e dissoluta. Per un'icona del cambiamento e della trasgressione – una trasgressione incarnata, come vedremo, più nella vita che sullo schermo – si tratta di un destino in qualche modo beffardo. Utilizzata dalla società dello spettacolo per rovesciare alcuni tabù o stereotipi della società borghese, Maria Schneider si è trovata, in realtà, a incarnare due dei cliché più comuni nella storia dello *star system* cinematografico. In primo luogo, la reificazione del corpo femminile, erotizzato, truccato e configurato nei testi filmici e perifilmici al fine di soddisfare prima le ragioni dell'arte (Bertolucci) e poi il desiderio maschile

<sup>3</sup> Gundle, 2007: 311. Sul tema si veda anche Azara, 2018.

<sup>4</sup> Sulle modalità con cui il cinema europeo ha intercettato le inquietudini del Sessantotto si vedano: Tovaglieri, 2014; Della Torre; Siniscalchi, 2013; Cavalluzzi, 2008.

<sup>5</sup> Cfr. Scandola, 2008.

<sup>6</sup> La letteratura critica sull'attrice è inesistente. L'unico tentativo di inquadrare la figura di Maria Schneider da un punto di vista storico-artistico risale al 1980: cfr. Douin, 1980. È curioso notare come nel recente studio di Guy Austin (2003), dedicato alle star del cinema francese del secondo dopoguerra, il nome di Maria Schneider non compaia neppure, sostituito da quello, indubbiamente meno trasgressivo, di un'altra Schneider (Romy).

<sup>7</sup> Mi riferisco al tweet pubblicato da Jessica Chastain sul proprio profilo ufficiale (@jes\_chastain) il 3 dicembre 2016 in aperta polemica con i fan del film di Bertolucci: «To all the people that love this film- you're watching a 19yr old get raped by a 48yr old man. The director planned her attack. I feel sick». Nel 2018 l'associazione femminista *Non una di meno* ha reagito alla notizia della morte di Bertolucci con un tweet dedicato all'attrice: «Complicità tra maschi, sopraffazione fisica e psicologica, abuso di potere... la storia della scena di *Ultimo tango a Parigi* è quella di uno stupro. Oggi ricordiamo #MariaSchneider che rimase per sempre segnata da quella violenza. #BernardoBertolucci».

(«Playboy» e «Playmen»). In secondo, il *topos* della stella bruciata troppo presto, come osservò all'epoca anche il «New York Times»: «Her life as she frankly but groggily relates it in her cornflower blue Sherry Netherland suite, which reeks of roses and marijuana smoke, is something right out of “Too Much, Too Soon.” Illegitimacy, a miserable childhood, hard drugs, bisexuality, an overwhelming fascination-fear of death à la James Dean»<sup>8</sup>. Infanzia triste, assenza del padre, dipendenza dalla droga, bisessualità e attrazione per la morte: ci sono tutti gli ingredienti amati dall'industria per costruire, o meglio per inventare, le sue stelle. Ma in questo caso, a quanto pare, non si trattò di una costruzione bensì di una semplice dislocazione del *vero* dalla vita allo schermo. «I know – continua la reporter del New York Times – it sounds like Hollywood starlet gibberish, but it seems to be the truth. According to Bernardo Bertolucci, director of “Last Tango in Paris,” “Maria is never false. She doesn’t know falsity”»<sup>9</sup>.

Quest'affermazione apre tutta una serie di interrogativi delicatissimi, che per ovvi motivi non è possibile esaurire in questa sede. Il mito renoiriano dell'attore vero e del set aperto al reale<sup>10</sup> si incrocia (e si scontra) con le esigenze mitopoietiche dello *star system*, che utilizza alcune caratteristiche del personaggio di Jeanne – e in particolare la sua innocenza, la sua gaiezza, la differenza d'età con il personaggio di Paul – per plasmare un'icona bifronte. Da un lato, la ragazza vissuta che ha già bruciato le tappe («I’ve done more than most people of my age», ha dichiarato Schneider al «New York Times»<sup>11</sup>) e dunque può fungere da perfetto modello di emancipazione sessuale e sociale. Dall'altro, la bambina indifesa e insicura, una sorta di cappuccetto rosso (e mi riferisco al gioco erotico a cui alludono Paul<sup>12</sup> e Jeanne nel film di Bertolucci) che avrebbe voluto solo dei ruoli leggeri – come ha ammesso al microfono di Delphine Seyrig in *Sois belle et tais toi* (t.l. *Sii bella e stai zitta*, 1981) – e invece è stata costretta a fuggire dai lupi cattivi del mondo del cinema. A questo *bright side* di Jeanne, libertina che gioca con il sesso ma alla fine sceglie il matrimonio, allude paradossalmente anche un passaggio della memoria difensiva presentata, in sede processuale, dall'avvocato Luigi di Majo, secondo il quale «Paul non ha sodomizzato una donna, ma le istituzioni di quella società della quale Jeanne è ancora l'espressione nel momento in cui ha osato pronunciare la parola famiglia»<sup>13</sup>. Schneider, dunque, come simbolo di tutto e del contrario di tutto, oggetto di un desiderio sessuale che, come ha osservato anche Geneviève Sellier<sup>14</sup>, molto spesso è semplicemente nascosto dietro le ragioni dell'arte: il cinema in cui si muove Schneider, da Bertolucci a Garrel, è infatti un cinema prodotto da autori di sesso maschile che assoggettano il corpo della star al potere del loro sguardo.

<sup>8</sup> Klemesrud, 1973: 13.

<sup>9</sup> Klemesrud, 1973: 13.

<sup>10</sup> Jean Renoir è stato tra i primi ad affermare, sul piano non solo pratico ma anche teorico, il potere rivelatore dell'immagine cinematografica, impossibile da determinare a priori in quanto contaminata dall'apertura del set all'imprevedibile e al caso. Cfr. Godier, 2003.

<sup>11</sup> Klemesrud, 1973: 13.

<sup>12</sup> Sui risvolti misogini del personaggio interpretato da Brando si veda Forshaw, 2015: 122.

<sup>13</sup> Di Majo, 2013: 65.

<sup>14</sup> Cfr. Sellier, 2005.

Riascoltiamo una dichiarazione dell'attrice tratta dal già citato film-inchiesta di Seyrig:

Je ne reçois que des rôles de schizophrénique, folle, lesbienne, meurtrière, des rôles que je n'ai vraiment pas envie de faire maintenant. Je voudrais faire des films plus légers, comme par exemple *Céline et Julie vont en bateau*... [...] Et aussi faire des films avec des hommes [...] qui soient de mon âge. Nicholson c'est mieux que Brando, mais c'est pas ça.

Molti di questi ruoli vengono rifiutati a riprese già iniziate, con il risultato di fomentare ancor di più l'appetito morboso della stampa scandalistica. Tra le fughe più celebri ricordiamo l'allontanamento volontario dai set di *Caligola* (1979) di Tinto Brass e *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) di Luis Buñuel, seguiti con interesse da quotidiani come il «Corriere della Sera» e «La Stampa». Per quanto riguarda la querelle con Tinto Brass, accusato di aver apostrofato in maniera violenta l'attrice durante un litigio, risultano interessanti anche le dichiarazioni del regista, secondo il quale Schneider si dimostrò semplicemente incapace di recitare senza «personificare» il personaggio: «Lei è venuta da me coi suoi jeans, le mani in tasca, il maglioncino stinto. Io l'ho messa in costume e ho visto che di quelle mani lei non sapeva che fare. Le teneva già, a penzolini. Non riusciva a calarsi nel personaggio. Lei recitava Maria Schneider. E aveva anche un blocco fisiopsicologico»<sup>15</sup>. Un blocco che l'attrice, più scandalizzata che scandalosa, ha giustificato come un semplice disgusto: «Avevo accettato di lavorare in *Caligola* perché mi avevano promesso 120 milioni e perché doveva essere un kolossal artistico. Non pensavo certo fosse il compenso per prostituirmi»<sup>16</sup>.

Emerge dunque in modo netto una contraddizione tra le parole<sup>17</sup> e le azioni della giovane stella. Una contraddizione sottolineata, nel 1975, anche da un lettore di «Playmen» sorpreso dal fatto che l'attrice avesse deciso di accompagnare, sulle pagine della medesima rivista, le sue pose erotiche con un'intervista dai forti toni accusatori nei confronti del maschilismo dell'industria cinematografica, colpevole – nelle persone di Marlon Brando e Bernardo Bertolucci – di aver «giocato» con le sue reazioni emotive durante la celebre «scena del burro». Convinto di ritrovare «la replica, magari ancora più succulenta, delle clamorose affermazioni di lesbismo pronunciate dopo l'uscita di *Ultimo Tango*»<sup>18</sup>, il lettore – incapace di comprendere le logiche che regolano il consenso e la (scarsa) autonomia decisionale di alcune star<sup>19</sup> – resta deluso dallo spazio che l'attrice dedica alla sua passione per l'arte e per il cinema d'autore, con dichiarazioni del tipo «*Il conformista* mi annoia» o «*Prima della*

<sup>15</sup> Citato in [s.n.], 1977: 19.

<sup>16</sup> Schneider è citata in Quarantotto, 1976: 274.

<sup>17</sup> Anche poco prima di morire Maria Schneider ha dichiarato che sul set parigino fu vittima di una violenza psicologica da parte del duo Brando-Bertolucci: cfr. *I Felt Raped by Brando*, intervista di Lina Das a Maria Schneider pubblicata il 19 luglio 2007 nell'edizione on line del «Dailymail»: [dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html](http://dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html) (ultima consultazione 9 dicembre 2020).

<sup>18</sup> Biroli, 1975: 5.

<sup>19</sup> Sulla star intesa come «polisemia strutturata», nonché come combinazione di immagine, prodotto e capitale si vedano Dyer, 1979 e Jandelli, 2007.

*rivoluzione* è un film puro». «Ma allora – si chiede l’uomo – questa Schneider non è quella scatenata che ci era stata dipinta, o che si era dipinta da sola?»<sup>20</sup>. La confusione nasce dal fatto che, al pari di «Playboy» – che due anni prima aveva corredato la nudità campestre della star con un articolo firmato dalla stessa attrice – «Playmen» lavora a un solo obiettivo: ripulire l’immagine di Schneider dal burro e dal trucco di Bertolucci e presentarla come una ragazza candida, pura come l’acqua di un ruscello e fresca come l’erba di un prato, due degli sfondi naturali scelti per il set fotografico<sup>21</sup>. «Maria – scriveva Luigi Arcari dalle pagine di «Playboy» – è tutt’altro che un individuo negativo: è sincera, ha il coraggio di quello che dice, è ingenua... è onesta al punto da non volere monetizzare la sua improvvisa fama»<sup>22</sup>. Due anni dopo «Playmen» rincara la dose, cercando di mettere in evidenza, sotto le vesti (sporche) del personaggio, il candore «di una giovane donna molto bella, molto vera, con molti problemi e con molto coraggio [...]. Una simpatica, bellissima ragazza che ha, come tutti, un grande bisogno d’amore»<sup>23</sup>. Appare evidente come le fotografie scattate da Raymond Depardon siano funzionali a mitigare la carica erotica del sex symbol in modo tale da produrre, nella *star image*, un rovesciamento di segno: dalla colpevolezza all’innocenza, dalla malizia all’ingenuità. Quella stessa ingenuità che, probabilmente, aveva permesso alla figlia illegittima di Daniel Gélín di superare i casting per *Ultimo tango a Parigi*, seducendo Bertolucci non solo grazie all’aria da Lolita, accentuata dal contrasto tra il corpo da donna e il viso da ragazzina, ma anche in virtù della naturalezza dimostrata nello screening test del nudo. Perché quella di Maria Schneider – stando all’operazione di riscrittura attuata dalle due riviste qui citate – non appare una vera e propria nudità, ovvero un evento in grado di provocare scandalo e disturbo, ma piuttosto una semplice «assenza di vesti», quella che Giorgio Agamben<sup>24</sup> ha definito «nuda corporeità». La giovane Maria, insomma – la ragazza con il «musetto da bambina capricciosa»<sup>25</sup> che dice di essere nata libera e di volere restarlo<sup>26</sup> – incarnerebbe, in un certo senso, la condizione della donna prima del peccato originale: senza abiti, senza trucco, coperta solo dalla veste della Grazia. Per verificare tale ipotesi analizziamo la circolazione dell’immagine di questo sex symbol nel paesaggio mediale italiano degli anni Settanta<sup>27</sup>, ovvero in quell’epoca in cui, come ha osservato Peppino Ortoleva<sup>28</sup>, la pornografia, favorita dalla progressiva laicizzazione del Paese, completa il suo processo di liberalizzazione radicandosi nel consumo di massa e acquisendo rapidamente una natura trans-mediale. Cominciamo dall’appartamento parigino di Passy, dove tutto ha avuto inizio.

<sup>20</sup> Biroli, 1975: 5.

<sup>21</sup> Per un approfondimento del ruolo svolto dalle riviste erotiche nell’industria culturale degli anni Settanta rimando a Maina, 2020.

<sup>22</sup> Arcari, 1973: 116.

<sup>23</sup> [s.n.], 1975: 37.

<sup>24</sup> Cfr. Agamben, 2009.

<sup>25</sup> Arcari, 1973: 116.

<sup>26</sup> Schneider, 1973: 120.

<sup>27</sup> Sui mutamenti dei costumi e sul modo in cui i media hanno raccontato la rivoluzione sessuale si vedano Balestrini; Moroni, 2003; Ortoleva, 2009: 186-188.

<sup>28</sup> Cfr. Ortoleva, 2009.

### I. FATALE E FETALE: MARIA SULLO SCHERMO

Nell'accostarsi a *Ultimo tango a Parigi* si rischia di essere fagocitati da quella che Pierpaolo De Sanctis ha definito «l'intricata fenomenologia extra-testuale del film»<sup>29</sup>, fenomeno di costume, *succès de scandale*, ma soprattutto fatto culturale in grado di ridefinire le coordinate del senso del pudore nel nostro Paese. Per la prima volta, in effetti, – come opportunamente sottolineò Pauline Kael<sup>30</sup> – viene proposto un modello di relazione sessuale che rovescia i rapporti di forza tipici della società patriarcale: da dominante, il maschio diventa dominato, denudato nelle sue fragilità e votato all'autodistruzione. «Era come – ha osservato Mario Sesti – se qualcuno scuotesse radicalmente, alle fondamenta, delle certezze che probabilmente ci vengono con il nostro stesso DNA sociologico, non giuridico»<sup>31</sup>.

L'analisi del segno attorico di Maria Schneider, o meglio, della configurazione del suo corpo nello spazio pittorico del film ci obbliga a prendere in considerazione innanzitutto il progetto estetico che feconda l'opera, ovvero il confronto cinefilo del regista con il proprio pantheon cinematografico: classicismo vs modernità, finzione vs verità, attore del Metodo vs attrice presa dalla strada. La vecchia Hollywood (Brando), insomma, seduce la giovane Europa (Schneider), la possiede e poi muore. Adottando il linguaggio del cinema-verità, ovvero piano sequenza e suono in presa diretta, Bertolucci documenta il lavoro di questa morte sul corpo decadente di un attore che costringe il personaggio ad aderire alla propria persona e il regista ad accettare soluzioni performative diverse da quelle pattuite: «Non esiste – ha detto Bertolucci – nulla di più emozionante di un attore che non fa quello che dice il regista. Si tratta di creare una gabbia che lasci gli attori infinitamente liberi»<sup>32</sup>. Ma da qui nascono una serie di interrogativi: davvero la performance di Maria Schneider si configura come un'innovazione rispetto ai (vecchi) codici del Metodo messi a nudo da Brando? Quale gabbia delimita la sua «infinita libertà»?

Sin dalla prima sequenza il rapporto con Brando è costruito all'insegna del conflitto tra staticità e movimento. Se Brando è colto spesso in pose che denotano l'inerzia e la stanchezza del personaggio, Schneider – come quasi tutti i corpi della modernità<sup>33</sup> – si muove in modo centrifugo, errando tra interno (cinema-verità) ed esterno (cinema nel cinema) alla ricerca del proprio personaggio. Nel modo di abitare gli spazi e soprattutto nel modo di percorrerli però – più che camminare, corre – Schneider sembra arrivare direttamente dai marciapiedi di Truffaut o del primo Godard. E, come quello delle ragazze della *nouvelle vague*, il suo è un corpo più vestito che nudo. L'unico nudo integrale ci è infatti offerto nella sequenza del bagno, ovvero in uno dei tempi morti del racconto o quanto meno in un momento non direttamente funzionale all'eccitazione dello spettatore, anche se pur sempre carico di risonanze incestuose:

<sup>29</sup> De Sanctis, 2011: 204. Sulla ricezione e sulla forza eversiva del film di Bertolucci si vedano anche Legrand, 1973; Mellen, 1973; Turrone, 1973.

<sup>30</sup> Cfr. Kael, 1972.

<sup>31</sup> Sesti, 2013: 36.

<sup>32</sup> Dichiarazioni di Bernardo Bertolucci tratte dai contenuti extra dell'edizione italiana DVD del film, citate da Scandola, 2011: 109.

<sup>33</sup> Cfr. Scandola, 2020: 63-85. Sulla relazione tra autore e attore nel cinema moderno si veda anche Jandelli, 2007: 146-160.

Paul/Brando passa la spugna insaponata sul seno dell'amante come un padre (non) farebbe con la figlia.

Più che un certo immaginario erotico, in realtà, Schneider sembra incarnare il colto immaginario cinefilo dell'autore<sup>34</sup>. Alcuni esempi: Jeanne corre tra le vie di Parigi come la Catherine di *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1962) di Francois Truffaut, si rotola per terra come Mouchette (*Mouchette, Mouchette - Tutta la vita in una notte*, 1967) di Robert Bresson e bagna di pioggia il vestito da dark lady hollywoodiana. Non stupisce, allora, che la gabbia cui allude Bertolucci in merito al metodo di direzione non sia da intendere come una limitazione gestuale o performativa, quanto semplicemente un'operazione di messa in quadro. Pur libero di muoversi nello spazio, il corpo dell'attrice è continuamente amputato, segmentato, reinquadrato da strutture d'ambiente di sapore ophülsiano (finestre, porte, vetri, veli) e la sua infinita libertà finisce dove comincia quella della cinepresa, che non esita a soddisfare il piacere voyeuristico dello spettatore simulando un contatto tattile con la carne nuda. Penso, ad esempio, alla panoramica dal basso verso l'alto sulle gambe dell'attrice, nella scena in cui Jeanne solleva l'abito nuziale mostrando il pube a Paul.

Schneider sembra libera di esprimere tutto il proprio talento drammatico solo nella seconda parte del film, a partire dal momento in cui Jeanne, trovando l'appartamento vuoto, infrange quella sorta di mostro baconiano rappresentato dal mobile ricoperto dal lenzuolo bianco. Bertolucci sostituisce la pratica del frammento con quella del pedinamento in modo tale da cogliere, sul volto dell'interprete, anche le più piccole vibrazioni della mimica. Sconvolta per l'assenza di Paul, la ragazza si inginocchia a terra e china il capo sino a toccare il pavimento, replicando così la posizione fetale adottata al termine del primo amplesso nell'appartamento e anche, qualche giorno dopo, a conclusione di un rapporto autoerotico (*fig. 1*). Forse «Playboy» e «Playmen» avevano ragione: l'«astro nascente» dai capelli ricci e ispidi non è un frutto del peccato e nemmeno una Emmanuelle ante-litteram, ma semplicemente «una ragazza piena di gioie e di sofferenze»<sup>35</sup>.

L'immagine di questa creatura fragile, rannicchiata in una posa più amniotica che erotica, circherà *on screen* molto più di quanto farà il seno nudo, svelato solamente, nel 1979, in una scena saffica di *Een Vrouw als Eva* (*Una donna come Eva*, 1979) di Nouchka Van Brakel, dove Schneider seduce non un affascinoso vedovo bensì un'annoiata madre di famiglia. Ma prima di recuperare l'aura *fatale*, l'attrice offre la propria opacità all'occhio di Michelangelo Antonioni – che la filma in un raccoglimento “fetale” al termine di una scena di conversazione con Jack Nicholson in un giardino andaluso (*Professione: reporter*, 1975) – e a quello di Jacques Rivette, che in *Merry-Go-Round* (1981) amalgama il suo corpo scontroso con quello, altrettanto sensuale, di un'icona dell'underground come Joe Dallesandro. In entrambi i casi la “scandalosità” è decostruita in modo tale da far emergere caratteristiche non esattamente consone al tipo della *fille fatale* come la carenza di affetto, il bisogno di protezione e l'assenza di pulsioni erotiche. Quando Locke (Jack Nicholson) racconta la parabola del cieco che

<sup>34</sup> Come ha osservato Tanya Krzywinska, «sexual performance is deeply over-determined and laden with ambiguous coding and resonance; requisite values to claim the film as art cinema» (Krzywinska, 2006: 221).

<sup>35</sup> [s.n.], 1975: 37.

Fig. 1 – Fotogramma da “Ultimo tango a Parigi” (1972) di Bernardo Bertolucci.



prima riacquista la vista e poi, disgustato dal mondo, si acceca nuovamente, Schneider offre alla cinepresa di Antonioni, che la inquadra in primo piano, le vibrazioni di un paesaggio increspato da un'angoscia sottile, misteriosa, impossibile da verbalizzare. Più imbronciato che sconvolto invece, nel film di Rivette, è il volto di Léo che, raggomitolata nel letto e coperta fino al mento, racconta all'asessuato Ben/Dallesandro la storia della sua disperata solitudine.

Vulnerabile e desideroso di protezione è anche il corpo di Michelle in *Jeune fille libre le soir* (*Baby Sitter - Un maledetto pasticciaccio*, 1975) di René Clément, la studentessa rapita a Roma assieme al bambino che avrebbe dovuto sorvegliare e violentata dal suo aguzzino. Avvolta dall'inizio alla fine in un vestito rosso tanto castigato quanto fiabesco e imbruttita da un trucco che sembra volerne cancellare il passato di sex symbol, la Schneider post-*Ultimo tango* appare dunque una creatura fragile e indifesa, pura, innocente e ingenua come cappuccetto rosso. Come ha dimostrato Linda Williams<sup>36</sup>, anche il melodramma – al pari del film erotico – è un «body genre», ma i segni scritti sul corpo di questo personaggio rappresentano qualcosa di inedito nella *star image* dell'attrice: nell'arco di soli tre anni, la scandalosa Maria è dunque passata dal piacere al dolore, dalla seduzione alla regressione, dall'orgasmo al pianto.

<sup>36</sup> Cfr. Williams, 1991: 2-13.

## II. MARIA SULLA STAMPA, O LE PROSPERITÀ DEL VIZIO

Proprio durante le riprese del film di Clément, il 17 febbraio 1975 in Italia esplose lo scandalo Schneider. Le principali testate nazionali costruiscono, a partire da un fatto di cronaca – una disputa con la fidanzata Joan Patrice Townsend all'aeroporto di Fiumicino – il secondo capitolo dell'epopea di un'antidiva ormai più scandalosa nella vita che sullo schermo. Smoderata, secondo i più, sarebbe stata la scelta dell'attrice di abbandonare il set di Clément per farsi ricoverare nella stessa clinica psichiatrica che aveva preso in cura la fidanzata. Il tutto con somma soddisfazione dei paparazzi – felici di poter immortalare i volti delle due amanti al di là delle sbarre – e altrettanta irritazione dei benpensanti, come si evince dalla risposta di Gianna Preda a un lettore de «Il Borgheese», testata nota per le sue posizioni estremamente conservatrici. In merito alla presunta indecenza della sventurata Maria, la giornalista si dimostra stupita dal fatto che «due sozzone abbiano potuto riunirsi in un manicomio con il permesso delle autorità ed esibirsi in atteggiamenti squallidi e rivoltanti»<sup>37</sup>. Emblematico dell'attenzione pruriginosa di cui gode la «selvaggia»<sup>38</sup> è però il pamphlet confezionato da Luigi Compagnone sul «Corriere della Sera», un articolo condito da coltissimi riferimenti letterari come il parallelismo tra la dissipatezza morale della Schneider e quella di Juliette Lorsange, la sorella di Justine, l'eroina bisessuale e depravata del marchese De Sade (*Juliette, ovvero le prosperità del vizio*, 1801). Leggiamone un passaggio:

Per trovare qualcosa di analogo alla relazione tra Maria e Patrice, e soprattutto per capirne l'ideologia, bisognerà forse risalire a Juliette Lorsange e Lady Clairwill, le due eroine di De Sade. [...] Maria è meno complicata di Juliette [...]. Pure rimane il sadismo: «Ti ho usata, non mi servi più». [...] Come Juliette, anche Maria percorre l'Europa, libertinaggio e cosmopolitismo essendo le sue componenti primarie. E come Juliette finisce per cadere in Italia.<sup>39</sup>

Alle parole di Compagnone fanno eco, sempre sul prestigioso quotidiano nazionale, quelle a dir poco omofobe di Luca Goldoni, che nell'articolo di spalla *Ultimo tango romano* ironizza sulle bizzesse lesbiche di un'attrice che «fino a poco tempo prima giocherellava col burro e si tagliava le unghie intrattenendosi con un anziano signore di sesso diverso»<sup>40</sup>. Critica è anche «La Stampa», secondo cui l'attrice avrebbe trasformato una vicenda privata in una «storia troppo sexy»<sup>41</sup> ma priva di elementi in grado di soddisfare il piacere visivo dei lettori. «Capelli unti, viso sfatto, il bel seno dell'*Ultimo tango* nascosto sotto un golfaccio peloso»<sup>42</sup>, Maria sembra infatti solo la brutta copia del sex symbol che aveva infiammato il Paese tre anni prima. Se morbida è la posizione del «Corriere d'Informazione», che cerca di giustificare i presunti atti osceni come il tentativo

<sup>37</sup> Preda, 1975: 697.

<sup>38</sup> Cfr. C.S., 1987: 45.

<sup>39</sup> Compagnone, 1975: 3.

<sup>40</sup> Goldoni, 1975: 1.

<sup>41</sup> M.A., 1976: 11.

<sup>42</sup> M.A., 1976: 11.

di riempire un vuoto affettivo troppo grande<sup>43</sup>, durissima è invece, di nuovo su «Il Borghese», la condanna di Franco Jappelli, che si chiede *Chi protegge «Maria la zozzona»?*:

La Townsend [sic] e la Schneider hanno dato pubblico spettacolo dei loro amori lesbici [...]. Per molto meno, anche nel recentissimo passato, si espellevano gli stranieri o li si arrestava. Questa volta, nulla. Anzi, il letto per la lesbicata è stato offerto a spese della Regione Lazio. Come mai? Forse perché Maria la zozzona e i suoi amici sono tutti sotto le ali protettrici del produttore socialista Carlo Ponti?<sup>44</sup>

L'eco di questo scandalo sollecita, naturalmente, anche le reazioni della sinistra progressista e del movimento femminista. Eloquente, in questo senso, è la posizione di Adele Cambria, che su «La Stampa» dichiara di «non poter tacere il sentimento di rivolta che nasce dalla lettura della notizia per il modo in cui due donne vi vengono descritte, apprezzate (cioè disprezzate), condannate: e le si condanna essenzialmente come omosessuali, alla riprovazione moralistica unendosi poi il gusto inconfessabile del voyeur (maschio) che corre al cinema tutte le volte che un film promette scene di lesbismo»<sup>45</sup>.

Inutili saranno, da qui in avanti, i tentativi effettuati dall'attrice per riabilitare la propria immagine, affidati per lo più a interviste rilasciate alla carta stampata: la «selvaggia» è diventata l'archetipo della trasgressione, simbolo perfetto di quello che Fausto Colombo ha definito «l'immaginario della contestazione»<sup>46</sup>. Lo confermano, per fare solo tre esempi, un articolo del «Corriere della Sera» (dove un castissimo gesto di Sophia Loren viene definito «degnò di Maria Schneider»<sup>47</sup>), un trafiletto sulla pagina degli spettacoli di «La Stampa» (che a tre anni di distanza da *Ultimo tango a Parigi* descrive Schneider «ribelle introversa come sempre»<sup>48</sup>) e due dossier di «Playboy» dedicati a Lilli Carati e a Paola Morra, stelline dell'erotismo nostrano giudicate in base a un confronto con il modello. Se Carati vanta addirittura una «straordinaria somiglianza in bello con la Schneider»<sup>49</sup>, Paola Morra è, secondo le non profetiche parole di Alberto Lattuada, «un incrocio tra Caroline di Monaco e Maria Schneider»<sup>50</sup>.

<sup>43</sup> «Adesso Maria ha provato anche ad essere innamorata e il caso ha voluto che il suo primo grande amore fosse di sesso femminile» (D.M., 1975: 12).

<sup>44</sup> Jappelli, 1975: 572.

<sup>45</sup> Cambria, 1976: 9.

<sup>46</sup> Cfr. Colombo, 2012.

<sup>47</sup> Scrive Lorenzo Bocchi: «Ne *La contessa di Hong Kong* l'avventuriera russa che viaggia sul transatlantico seduce il compagno di viaggio Marlon Brando con argomenti degni di Maria Schneider nell'*Ultimo tango* gettando fuori bordo il pigiama e il resto» (Bocchi, 1976: 5).

<sup>48</sup> W.R., 1978: 7.

<sup>49</sup> [s.n.], 1978b: 108.

<sup>50</sup> [s.n.], 1978a: 53.

### III. CONCLUSIONI

Nonostante tutti gli sforzi, dunque, l'attrice che sognava di lavorare con Godard<sup>51</sup> è rimasta, nell'immaginario collettivo, l'amante impudica dell'americano a Parigi. Solo un pubblico più ristretto – ovvero gli spettatori di *Cari genitori* (1973) di Enrico Maria Salerno, *Io sono mia* (1978) di Sofia Scandurra e *Cercasi Gesù* (1982) di Luigi Comencini – ha potuto cogliere le forti risonanze politiche di un corpo trasgressivo e rivoluzionario anche senza essere nudo. I personaggi forgiati da Salerno, Scandurra e Comencini, infatti, non sono ritratti in atteggiamenti provocanti o irrispettosi della morale comune, ma dicono cose forse ancora più irriverenti dei gesti o delle azioni compiute da Jeanne sul set di Bertolucci. L'operazione di *Cari genitori*, storia di una ragazza che scappa da casa per vivere la propria libertà sessuale, è interessante in quanto il corpo del sex symbol è assente per tutta la prima parte del film: quando appare non solo è vestito, ma è invitato unicamente a parlare, o meglio a pronunciare slogan sessantottini come «cerchiamo di uscire da questa macchina insensata che è la società. Cerchiamo di trovarne un'altra che sia un po' più in là, che abbia almeno un po' di senso». Più che un film con Maria Schneider, dunque, *Cari genitori* è un film sui discorsi sociali innescati dal suo corpo politico.

L'incarnazione forse più radicale degli ideali connessi a questo corpo, però, è costituita dal personaggio di Suna, la militante femminista che, in *Io sono mia*, invita la remissiva Vannina (Stefania Sandrelli) a liberarsi dal giogo patriarcale del marito e a inseguire il piacere dei sensi<sup>52</sup>. Quasi a voler distruggere definitivamente ogni residuo dell'antico appeal, qui Schneider appare in scena trascinando sulle stampelle un corpo ormai invisibile, in quanto interamente coperto da un largo abito bianco. Ma il *reaction shot*, in controcampo, sul volto di Stefania Sandrelli tradisce un forte sentimento di attrazione nei confronti della misteriosa ragazza, a conferma di come la *persona* di Schneider sia, alla fine degli anni Settanta, sempre e comunque evocatrice di erotismo, fascino e seduzione. Coinvolta *off screen* e in prima persona nelle lotte femministe, l'«attrice sulfureuse» non è più solo la ragazza dell'*Ultimo tango*. Ora è anche la donna che anche le donne possono amare.

Il ruolo di *Ultimo tango a Parigi*, in conclusione, ha indubbiamente condizionato la *star image* dell'attrice, chiamata successivamente a incarnare – in quanto dispositivo di sguardo sociale – le istanze di ribellione della meglio gioventù sessantottina, scivolando dall'amore libero (*Io sono mia*, *Cari genitori*) a quello lesbico (*Una donna come Eva*) per approdare alla lotta armata (*Cercasi Gesù*). L'immagine dell'antidiva libertina, rafforzata con somma prurigine da tutta la stampa nazionale, ha inevitabilmente finito per offuscare quella plasmata da Antonioni, Rivette e Clément, gli unici, in verità, capaci di rivelare la persona (e l'attrice) dietro il personaggio, mettendo a nudo le cicatrici nascoste sotto la pelle del sex symbol.

<sup>51</sup> È quanto Schneider afferma durante l'intervista rilasciata a «Playmen»: cfr. [s.n.], 1975.

<sup>52</sup> Per un approfondimento delle questioni inerenti ai *women's studies* e al cinema che ha cercato di raccontare il femminismo rimando a: Cardone; Filippelli, 2015; Mulvey; Backman Rogers, 2015; Pietropaolo; Testaferri, 1995; Kuhn, 1993.

## Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio**  
2009, *Nudità*, Nottetempo, Milano.
- Arcari, Luigi**  
1973, *L'astro nascente*, «Playboy», a. II, n. 4, aprile.
- Austin, Guy**  
2003, *Stars in Modern French Film*, Arnold, London.
- Azara, Liliosa**  
2018, *I sensi e il pudore. L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1965-68)*, Donzelli, Roma.
- Balestrini, Nanni; Moroni, Paolo**  
2003, *L'Orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano.
- Biroli, G.**  
1975, *L'intervista di Maria*, «Playmen», a. IX, n. 5, maggio.
- Bocchi, Lorenzo**  
1976, *Scherzo a Sofia. Sosia nuda nei suoi film*, «Corriere della Sera», 20 dicembre.
- C.S.**  
1987, *Maria Schneider, la selvaggia non parla più*, «La Stampa», 5 marzo.
- Cambria, Adele**  
1976, *Schneider, lesbiche e guardoni*, «La Stampa», 2 ottobre.
- Cardone, Lucia; Filippelli, Sara (a cura di)**  
2015, *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa.
- Cavalluzzi, Raffaele**  
2008, *Le immagini al potere: cinema e sessantotto*, Progedit, Bari.
- Colombo, Fausto**  
2012, *Il paese leggero: gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Laterza, Bari.
- Compagnone, Luigi**  
1975, *Copione di Sade per la Schneider*, «Corriere della Sera», 18 febbraio.
- D.M.**  
1975, *Maria Schneider racconta*, «Il Corriere dell'Informazione», 4 marzo.
- De Sanctis, Pierpaolo**  
2011, *Ultimo tango a Parigi*, in Adriano Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2011.
- Della Torre, Paola; Siniscalchi, Claudio**  
2013, *L'ultima ondata: il sessantotto e il cinema europeo*, Studium, Roma.
- di Majo, Luigi**  
2013, *La memoria difensiva presentata al dott. Paolo Colella*, in Antonella Massaro (a cura di), *Atti del convegno «Ultimo tango a Parigi quarant'anni dopo. Osceno e comune senso del pudore tra arte cinematografica, diritto e processo penale»*, Aracne, Roma 2013.
- Douin, Jean-Luc**  
1980, *Comédiennes d'aujourd'hui. Isabelle Adjani, Isabelle Huppert, Dominique Laffin, Miou Miou, Christine Pascal, Maria Schneider*, Lherminier, Paris.
- Dyer, Richard**  
1979, *Stars*, BFI, London; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino 2003.
- Forshaw, Barry**  
2015, *Sex and Film. The Erotic in British, American and World Cinema*, Palgrave MacMillan, London/New York.

**Godier, Rose-Marie**

2003, *Jean Renoir: l'acteur, le témoin*, «Double jeu. Théâtre/Cinéma», n. 1.

**Goldoni, Luca**

1975, *Ultimo tango romano*, «Corriere della Sera», 16 febbraio.

**Gundle, Stephen**

2007, *Bellissima. Feminine Beauty and The Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven/London; trad. it. *Figure del desiderio*, Laterza, Roma/Bari 2007.

**Jandelli, Cristina**

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

**Jappelli, Franco**

1975, *Chi protegge Maria la zozzona?*, «Il Borghese», a. XXVI, n. 8, 23 febbraio.

**Kael, Pauline,**

1972, *Last Tango in Paris*, «The New Yorker», 28 October.

**Klemesrud, Judy**

1973, *Maria Says Her Tango Was Not Blue*, «New York Times», 4 February.

**Krzywinska, Tanya**

2006, *Sex and The Cinema*, Wallflower Press, London/New York.

**Kuhn, Annette**

1993, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Verso, London/New York.

**Legrand, Gérard**

1973, *The Last Time I saw Hollywood*, «Positif», n. 148, mars.

**M.A.**

1976, *Finirà con un processo la storia troppo sexy della Schneider e amica?*, «La Stampa», 24 settembre.

**Maina, Giovanna**

2020, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1968-1975)*, Mimesis, Milano.

**Mellen, John**

1973, *Sexual Politics and Last Tango in Paris*, «Film Quarterly», vol. 26, n. 3.

**Mulvey, Laura; Backman Rogers, Anna**

2015, *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

**Ortoleva, Peppino**

2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano.

**Pietropaolo, Laura; Testaferri, Ada**

1995, *Feminisms in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

**Preda, Gianna**

1975, *Indecenza*, «Il Borghese», a. XXVI, n. 9, 2 marzo.

**Quarantotto, Claudio**

1976, *Il cavallo di Caligola è un maiale*, «Il Borghese», a. XXVII, n. 39, 26 settembre.

**[s.n.]**

1975, *Senza trucchi*, «Playmen», a. IX, n. 5, maggio.

1977, *Playboy intervista Tinto Brass*, «Playboy», a. VI, n. 3, marzo.

1978a, *Giochiamo alla Morra*, «Playboy», a. VII, n. 2, febbraio.

1978b, *Quanto vali Lilli*, «Playboy», a. VII, n. 9, settembre.

**Scandola, Alberto**

2008, *Ornella Muti*, L'Epos, Palermo.

2011, *(In)finalmente liberi. Il lavoro di Bertolucci con gli attori*, in Adriano Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2011.

2020, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia.

**Schneider, Maria**

1973, *Io, Maria*, «Playboy», a. II, n. 4, aprile.

**Schneider, Vanessa**

2019, *Tu t'appelais Maria Schneider*, Bernard Grasset, Paris [versione ebook].

**Sellier, Geneviève**

2005, *La nouvelle Vague: un cinéma au masculin singulier*, CNRS, Paris.

**Sesti, Mario**

2013, *Ultimo tango a Parigi come "La sagra della primavera". Lo shock di Bertolucci nella (e oltre la) storia del cinema*, in Antonella Massaro (a cura di), *Atti del convegno «Ultimo tango a Parigi quarant'anni dopo»*, Aracne, Roma 2013.

**Tovaglieri, Alberto**

2014, *La dirompente illusione: il cinema italiano e il Sessantotto (1965-1980)*, Rubettino, Roma.

**Turroni, Giuseppe**

1973, *Ultimo tango a Parigi*, «Filmcritica», a. XXIV, n. 231, gennaio-febbraio.

**W.R.**

1978, *La Schneider fa la contadina*, «La Stampa», 2 giugno.

**Williams, Linda**

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

