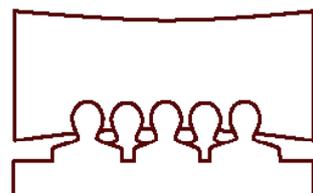


# AGING, SESSUALITÀ E CINEMA NELLA CULTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA

A CURA DI  
ELISA MANDELLI E VALENTINA RE



**SCHERMI**  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V  
NUMERO 10  
luglio  
dicembre 2021



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



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

Myriam Mereu (Università degli Studi di Cagliari)

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

### KEYWORDS

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

### DOI

10.54103/2532-2486/15391

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

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

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

<sup>1</sup> [s.n.], 1953.

l'attrice esordiente avrebbe dovuto avere per partecipare al provino: la bellezza e la giovinezza<sup>2</sup>. Le aspiranti attrici che si presentano alla selezione "4 attrici 1 speranza" hanno meno di venticinque anni, e il provino consiste nell'interpretare la parte di sé stesse davanti al regista Guarini e alla sua troupe, composta da soli uomini. Alla fine del concorso vengono scelte due ragazze, Anna Amendola ed Emma Danieli: questa vittoria *ex aequo* dovrebbe decretarne il successo e lanciarle verso una radiosa carriera nel mondo del cinema, radiosa come quella delle quattro dive protagoniste degli episodi successivi – Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda, Anna Magnani. Questa è, in estrema sintesi, la trama dell'episodio di apertura del "film delle confessioni" ideato e sceneggiato da Cesare Zavattini<sup>3</sup> e diretto da cinque registi: Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa e Luchino Visconti. Dato il suo carattere corale, *Siamo donne* ci offre uno spaccato della società del tempo, contraddistinta dalla rinascita del cinema, non solo come industria ma anche come insostituibile e ritrovato passatempo, e da un nuovo, esuberante «protagonismo femminile»<sup>4</sup>. Il film rappresenta un interessante caso di studio per osservare donne di diverse età, appartenenti a varie generazioni: da una parte, le giovani ragazze che sognano di entrare nel mondo dello spettacolo, dall'altra, le attrici più mature che portano in scena un episodio della loro vita privata<sup>5</sup>. Pertanto, il presente contributo si propone di studiare l'immagine divistica delle protagoniste di ciascun episodio in relazione al dato anagrafico e alla specificità dei temi trattati: i sogni e le aspirazioni delle giovani; la disillusione e i rimpianti dell'età adulta; la quotidianità della vita familiare, fino agli imprevisti che intralciano l'agenda di una diva come Anna Magnani. Saranno messe in rilievo soprattutto le modalità discorsive e di rappresentazione dell'*aging* femminile, sia dal punto di vista estetico, sia sul versante linguistico: la narrazione in *voice over* affidata alle cinque attrici protagoniste dei rispettivi episodi è infatti uno degli elementi che caratterizzano la coralità del film e che mettono in risalto la funzione memoriale della voce. Si presterà, inoltre, particolare attenzione ai modelli che regolano il sistema divistico nel cinema italiano del dopoguerra e ai consumi mediali che hanno contribuito a forgiare l'audience cinematografica tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Uno dei concetti che ci guideranno nella trattazione è quello di generazione, applicabile sia al contesto sociale nel quale il cinema acquista spazi di fruizione e penetrazione sempre maggiori, sia all'ambiente cinematografico che porta alla ribalta attrici esordienti e mette in relazione le loro esperienze di vita con quelle delle attrici-dive già affermate.

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

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

<sup>4</sup> Cardone, 2015.

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

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

Gli anni Cinquanta si collocano in un momento storico di passaggio per il Paese e per l'intero continente europeo, cruciale dal punto di vista degli equilibri politici e del quadro socioculturale d'insieme. Il saggio di Simonetta Piccone Stella *Crescere negli anni '50* (1981) è un testo-chiave per comprendere l'evoluzione della cultura giovanile negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale. L'Italia si sta riprendendo gradualmente dalla crisi economica, sociale e umana lasciata in eredità dal conflitto e il sistema dei media sta compiendo importanti passi in avanti per completare il processo di modernizzazione e unificazione tecnologica. Prima che la televisione dia il via ufficiale alle trasmissioni, il 3 gennaio 1954, è il cinema che si pone alla guida e al servizio della nazione, «un insieme da ricomporre»<sup>6</sup>, un popolo da guidare verso orizzonti di benessere e prosperità. Al cinema è demandato il compito di ristrutturare le fondamenta culturali dell'Italia postbellica e formare nuove generazioni di spettatori e spettatrici; inoltre, il cinema neorealista ha una tale risonanza all'estero da diventare «una potenza espressiva e una forza trainante»<sup>7</sup> per l'intero sistema culturale e produttivo europeo. Gli anni della rinascita del cinema italiano favoriscono il totale riassetto del paesaggio mediale nazionale<sup>8</sup> e gettano le basi per la funzione relazionale dello spettacolo popolare per antonomasia<sup>9</sup> nel periodo tra il 1930 e il 1965. L'aggettivo "popolare" assume diversi significati in relazione alle dimensioni economica, educativa e sociale del Paese e ai consumi del pubblico. Una forma di spettacolo è popolare perché diffusa, accessibile<sup>10</sup>; è popolare perché parla a un pubblico eterogeneo, trasversale; è popolare perché è in grado di «cogliere e soddisfare bisogni sociali di base»<sup>11</sup>. Secondo Villa, «il popolare si contraddistingue per prendere le distanze dalla tradizione in favore di uno spiccato desiderio di innovazione»<sup>12</sup>, e infatti il cinema degli anni Cinquanta predilige tematiche, linguaggi e strategie narrative che si discostano dalle produzioni del decennio precedente. Si presenta come un'esperienza di rottura rispetto al passato, un'occasione di incontro e relazione per le giovani generazioni<sup>13</sup>, che sono quelle cui il medium cinematografico presta maggiore attenzione, sia per il ruolo centrale che i giovani svolgono nella società italiana del dopoguerra, sia per la rappresentazione specifica dei giovani sul grande schermo. I giovani sono doppiamente protagonisti: sullo schermo, le loro storie raccontano un Paese in rapida crescita demografica ed economica che deflagrerà nel "boom" degli anni Sessanta; nel buio della sala, le ragazze e i ragazzi si incontrano, nascono storie d'amore, amicizie; la sala permette loro di sottrarsi al controllo di genitori e parenti. In questo senso, la sala stessa è un

<sup>6</sup> Brunetta, 1996: 14.

<sup>7</sup> Brunetta, 1996: 14.

<sup>8</sup> Cfr. Casetti; Fanchi, 2002.

<sup>9</sup> Cfr. Fanchi; Mosconi, 2002.

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

<sup>11</sup> Fanchi; Mosconi, 2002: 10.

<sup>12</sup> Villa, 2002: 190.

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

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

A partire dal secondo dopoguerra, il cinema è «la principale attività del tempo libero», «un bene di prima necessità»<sup>14</sup> per il pubblico desideroso di intrattenimenti e svago. C'è una tale fame di libertà e spensieratezza che il numero delle sale cinematografiche cresce esponenzialmente<sup>15</sup> attirando i giovani delle città come quelli delle province; l'esperienza dell'andare al cinema ricopre, per la generazione degli adolescenti, «una forte valenza relazionale»<sup>16</sup>: è un'attività che si condivide in compagnia degli amici, con la fidanzata, al di fuori della cerchia familiare. Le nuove pratiche di consumo cinematografico<sup>17</sup> assumono, in questo clima di rinnovata socialità, un forte valore generazionale<sup>18</sup>: il cinema amplifica il *We-Sense*<sup>19</sup>, il sentimento di appartenenza a quella fascia di popolazione che cresce e si forma in anni di profondi cambiamenti in seno alla società.

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

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

<sup>14</sup> Capussotti, 2004: 32-33.

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

<sup>16</sup> Casetti; Fanchi, 2002: 142.

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

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

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

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

successo in questi anni di alcuni generi cinematografici propriamente femminili (il melodramma per tutti) e della centralità che il cinema riveste nelle memorie delle spettatrici»<sup>21</sup>, il cui immaginario si nutre della lettura dei rotocalchi, dei fotoromanzi e delle riviste femminili<sup>22</sup>. In linea con le strategie del cinema di conquistare il pubblico delle aree periferiche e delle piccole province, le ragazze che partecipano al concorso “4 attrici 1 speranza” provengono da piccoli centri: Buscoldo, in provincia di Mantova, che però è «più importante», come afferma Emma Danieli durante il provino; la Ciociaria, la Campania, il Veneto; ci sono anche le ragazze di città (Anna Amendola, la protagonista, è romana) ma sono una piccola rappresentanza rispetto alle coetanee delle province più decentrate. In questo scenario di cambiamenti, si compie il processo di urbanizzazione della società che spinge molte famiglie a spostarsi dalle campagne alle città<sup>23</sup> e molte donne a cercare un impiego fuori dal contesto domestico; la donna «non solo diviene motivo dominante del narrare cinematografico degli anni Cinquanta ma, soprattutto, si scopre in quanto soggetto che consuma e fruisce»<sup>24</sup>. Anna Garofalo scriveva che si sarebbe dovuto «dedicare più di un capitolo all'influenza che il film ha esercitato sul progresso della donna e al come e quanto questo progresso abbia a sua volta influenzato il film»<sup>25</sup>. Nella lettura di Garofalo, i film del secondo dopoguerra hanno fatto posto alle «vere donne»<sup>26</sup> che cercano nelle storie raccontate dal cinema il realismo e la genuinità delle loro esperienze di vita; sono alla ricerca di personaggi con i quali identificarsi ma anche vicende che le facciano evadere dalla realtà. Se la società del dopoguerra concede spazio più ampio al protagonismo femminile, è anche vero che questo processo di emancipazione e di maturazione della propria *agency*, che troverà pieno compimento nella seconda metà del decennio successivo, segue i tempi lenti e misurati della dialettica dei piccoli passi<sup>27</sup>, che porta le adolescenti ad allontanarsi gradualmente dalle generazioni precedenti e dai punti di riferimento del nucleo familiare. Tale dialettica si trova riflessa anche nel film ideato da Zavattini, che sembra riproporre in chiave romantica il sogno delle giovanissime di varcare i confini del grande schermo<sup>28</sup>. «Le donne che si formano tra il '50 e il '60 appaiono a noi del tutto schiacciate tra la ripresa del prestigio della figura tradizionale e due o tre prototipi della donna emancipata allora attuali»<sup>29</sup>: il primo episodio del film mostra chiaramente questa tensione tra il desiderio di affrancarsi dalla figura materna, da alcune percepita come un ostacolo alla realizzazione delle proprie aspirazioni, e il bisogno di mantenere il legame con la famiglia, esplicitato sia dalla presenza delle madri che accompagnano le fi-

<sup>21</sup> Fanchi, 2016: 186 (edizione digitale).

<sup>22</sup> Cfr. Cardone, 2009 e Cardone, 2016.

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

<sup>24</sup> De Tassis, 1982: 26.

<sup>25</sup> Garofalo, 1956: 136.

<sup>26</sup> Garofalo, 1956: 136.

<sup>27</sup> Piccone Stella, 1981.

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

<sup>29</sup> Piccone Stella, 1981: 17.

glie ai provini sia dalle telefonate che alcune ragazze fanno ai padri. La figura materna assume un ruolo di rilievo in virtù della rappresentazione del rapporto madri-figlie da una prospettiva di divario intergenerazionale: da una parte le giovani, alcune minorenni, dall'altra le adulte, alcune già anziane, che possono solo aspirare al ruolo di comparse apprensive e silenziose, dal momento che i riflettori sono puntati sull'avvenenza di corpi giovani e promettenti. L'ambiente domestico continua a esercitare un forte potere di attrazione sulle giovani, scisse tra il desiderio di perseguire il modello della donna emancipata, "moderna" come si diceva allora<sup>30</sup>, e l'ideale della moglie e madre ancora dominante nella società di quel periodo. Piccone Stella sosteneva inoltre che nel corso degli anni Cinquanta non ci fossero state vere e proprie pratiche di femminismo ma che queste avessero «costituito un fertile terreno di crescita, di affermazione e sviluppo dell'identità femminile»<sup>31</sup> in Italia.

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

Seduta al trucco, Emma Danieli<sup>32</sup>, futura vincitrice del concorso insieme ad Anna Amendola, esterna il suo desiderio di condividere il set con le dive protagoniste del film: «Certo che sarebbe bello / in un film dove ci sono la Bergman / la Magnani / la Miranda / la Valli // e Danieli», aggiunge con un sospiro sognante. I cognomi delle dive, rigorosamente in ordine alfabetico e preceduti dall'articolo determinativo<sup>33</sup>, costituiscono un'anticipazione degli episodi successivi con funzione metanarrativa; inoltre, il fatto che sia una giovane promessa a pronunciarli enfatizza la dimensione di divismo e popolarità associata alle figure delle quattro attrici (*fig. 1*). Alida Valli è appena rientrata dagli Stati Uniti, dove ha girato due film prodotti da David O. Selznick: *The Paradine Case (Il caso Paradine, 1947)* di Alfred Hitchcock e *The Third Man (Il terzo uomo, 1949)* di Carol Reed<sup>34</sup>; in Italia, la figura di Ingrid Bergman, se da una parte è associata a film di culto come *Casablanca (Id., 1942)* di Michael Curtiz e *Notorious (Notorious - L'amante perduta, 1946)* di Alfred Hitchcock, è legata allo scandalo della sua relazione adulterina con Roberto Rossellini che ha causato numerosi disastri nell'ambiente cinematografico<sup>35</sup>; Isa Miranda, "la Greta Garbo italiana", è divenuta celebre nel 1934 dopo aver interpretato il ruolo di Gaby Doriot in *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls; infine, Anna Magnani, che rappresenta «il più puro concentrato di quella sinergia tra istanze del neorealismo e istanze del divismo»<sup>36</sup>, cinematografico e teatrale.

<sup>30</sup> Piccone Stella, 1981: 22.

<sup>31</sup> Grignaffini, 1992: 121.

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

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

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

<sup>35</sup> Cfr. D'Amelio, 2020.

<sup>36</sup> Grignaffini, 2002: 280.



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

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

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

Nel primo episodio, l'accento è posto sulla metafora del corpo femminile come «*sintomo* di un'epoca ed espediente narrativo»<sup>41</sup>, valida tanto per l'immagine delle dive costruita per il grande schermo quanto per la figura delle spettatrici. Come ha dimostrato una recente ricerca condotta su un campione di spettatori e spettatrici che frequentavano le sale cinematografiche negli anni Cinquanta, specialmente per i ragazzi e le ragazze provenienti dai piccoli centri di provincia il cinema era vissuto come uno «strumento di accesso a mondi alternativi possibili», «una finestra aperta sul mondo», o ancora come «un sogno» che prima o poi si sarebbe realizzato<sup>42</sup>. I corpi delle donne non sono solo quelli cinematografici, simulacro di desiderio e fantasie, ma anche quelli reali delle giovani che riscoprono il potere affabulatorio del cinema e si proiettano nei corpi lucenti e senza tempo delle dive. I modelli incarnati dalle dive sono recuperati dalle spettatrici e dalle aspiranti attrici «per il proprio sguardo»<sup>43</sup> e adattati alle proprie

<sup>37</sup> Dagrada, 2005: 248.

<sup>38</sup> Staiger, 2005: 116.

<sup>39</sup> Cardone, 2009: 99.

<sup>40</sup> Cardone, 2009: 99.

<sup>41</sup> De Tassis, 1982: 26.

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

<sup>43</sup> De Tassis, 1982: 26.

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



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

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

Il secondo episodio è giocato sull'immagine divistica di Alida Valli<sup>45</sup> in contrasto con Anna, la sua massaggiatrice, e con l'ambiente familiare della ragazza. Valli deve partecipare a un ballo di gala per il quale è costretta a imparare un copione a memoria, ma l'insofferenza per l'ambiente del cinema la porta ad abbandonare la serata per andare alla festa di fidanzamento di Anna (fig. 2). L'attrice irrompe nel palazzone di periferia con il suo abito bianco e scintillante, e qui il contrasto tra la sua figura e quella delle altre donne – compresa la festeggiata – non potrebbe essere più stridente. Valli appare come una «anti-Cenerentola»<sup>46</sup> inserita in un contesto nel quale è trattata alla stregua di una divinità o di una statua su un piedistallo, come afferma lei stessa in *voice over*. «L'ammirazione

<sup>44</sup> Cardone, 2016: 157 (edizione digitale).

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

<sup>46</sup> Cardone, 2011: 75.

che la gente ha per noi del cinema è veramente sproporzionata», prosegue nel suo flusso di pensieri che la porta a considerare la situazione da una posizione apparentemente distaccata. La festa e in particolare la scena del ballo con Franco, il fidanzato di Anna, accentuano il suo senso di inadeguatezza: nonostante cerchi di mascherare l'imbarazzo rendendosi utile in cucina, ambiente riservato esclusivamente alle donne<sup>47</sup>, è sopraffatta dallo sconforto e dalla nostalgia per una vita che non ha avuto. Il finale dell'episodio ha un andamento moraleggiante e assolve una chiara funzione pedagogica rivolta alle giovani spettatrici, le cui ambizioni devono essere ricondotte a una vita dominata da sani principi: casa, famiglia, amicizie, lavoro.

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

L'episodio successivo, diretto da Roberto Rossellini, ha per protagonista la svedese Ingrid Bergman, considerata «alla stregua di un'attrice italiana»<sup>49</sup>. Bergman è l'unica delle attrici totalmente immersa in un ambiente domestico, lontano dai riflettori e dal set, e infatti la vediamo nei panni di donna impegnata nella cura della casa e del giardino e nel ruolo di madre – dei tre figli nati dalla relazione con Rossellini compare solo il piccolo Robertino. L'episodio si caratterizza inoltre per il tono scanzonato e poco celebrativo della vicenda narrata<sup>50</sup>: Bergman è presentata come una ladra di polli, immagine poco lusinghiera sottolineata dal titolo della versione nordamericana dell'episodio, "The Chicken". In effetti, Rossellini «devisticizza»<sup>51</sup> la moglie privandola dell'aura di fascino e mistero che ne aveva caratterizzato la figura divistica negli anni precedenti. Bisogna inoltre considerare che lo scandalo Bergman-Rossellini aveva compromesso la reputazione dell'attrice, sia in Italia sia all'estero<sup>52</sup>. La sua rappresentazione in chiave materna è tesa a redimerla agli occhi dell'opinione pubblica, e infatti la copertura mediatica del periodo 1952-1954 è quasi esclusivamente incentrata sul suo nuovo ruolo di madre esemplare<sup>53</sup> e angelo del focolare. È l'unico episodio in cui l'attrice si rivolge direttamente alla macchina da presa e

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

<sup>48</sup> Pitassio, 2016: 50.

<sup>49</sup> Dagrada, 2005: 247.

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

<sup>51</sup> Jandelli, 2007: 121.

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

<sup>53</sup> D'Amelio, 2020: 23.

racconta l'accaduto in prima persona<sup>54</sup>, rivolgendosi direttamente agli spettatori e chiamandoli in causa. Questa illusione di realismo, enfatizzata dallo sguardo in macchina, pare voler umanizzare la figura di Bergman e metterla sullo stesso piano del suo uditorio; oltretutto la sua confessione, resa attraverso l'affermazione «veramente vorrei giustificarmi», suona come una *captatio benevolentiae* che mira a scagionarla dall'accusa di "ladra di polli" e a riscattare la sua immagine pubblica e privata.

Luigi Zampa rende omaggio a Isa Miranda nell'omonimo episodio, nel quale è possibile ravvisare una struttura bipartita: la prima parte si sviluppa intorno alla figura della diva, a partire dai ritratti<sup>55</sup>, i copioni, i premi vinti, le foto di scena che compongono il memoriale iconico e visivo di Miranda nella sua casa romana; nella seconda parte, la persona prende il sopravvento sulla personaggio<sup>56</sup> con il suo portato di emozioni, stati d'animo e rimpianti per aver sacrificato la realizzazione personale sull'altare della fama e del successo<sup>57</sup>. La galleria funge da angolo di celebrazione dell'immagine divistica e anticipa l'ingresso in scena di Miranda raccontata in una sua giornata tipo: la ginnastica del mattino, la lunga seduta di trucco, la prova dei costumi, le riprese negli studi di Cinecittà. L'incontro con il piccolo Giancarlo, vittima di un incidente, capovolge la narrazione portandola su un piano più intimista e amplificando «quel senso di isolamento, di opacità, di vanità che la donna Isa Miranda prova oggi, in età non più giovanile, come conseguenza della mancata maternità, della rinuncia al primo dei diritti e dei doveri femminili»<sup>58</sup>. Secondo Ezio Colombo, che recensì il film nel 1953, questo era l'episodio che più rispecchiava lo spirito zavattiniano, in quanto Miranda viveva «sullo schermo uno dei tanti drammi (se non il più importante) della sua esistenza di donna-attrice»<sup>59</sup>.

L'episodio "Anna Magnani", in cui possiamo scorgere dei rimandi a *L'ultima carrozzella* (1943) di Mario Mattoli, chiude il polittico divistico con una nota di malinconia. L'attrice romana accettò di buon grado di prendere parte al progetto di *Siamo donne*, sia per la presenza di Suso Cecchi d'Amico, che ebbe l'idea dell'episodio, sia per poter lavorare nuovamente al fianco di Luchino Visconti<sup>60</sup>, l'unico regista nominato nel film. Una lite con un tassista: ecco che cosa ci racconta Anna Magnani in questo episodio nel quale si cala nel ruolo della canzonettista che era solita interpretare nei film tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta<sup>61</sup>. La discussione provoca la curiosità dei giovani militari che si

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

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

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

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

<sup>58</sup> Castello, 1953.

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

<sup>60</sup> Ricci, 2009. Si veda anche Hochkofler, 2001.

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

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



affollano intorno alla vettura, divertiti dalla situazione paradossale. Anche nelle scene successive, la donna ha a che fare con uomini in divisa (vigili, carabinieri) per provare che il supplemento richiesto per il suo cane da grembo, il bassotto Mavà, è eccessivo e fuori luogo (fig. 3). Nella sua ricerca sulla rappresentazione delle donne di mezza età, Rose Weitz evidenzia come il corpo delle donne mature sia spesso oggetto di ironia piuttosto che di desiderio sessuale<sup>62</sup>; nella parte della canzonettista che Magnani interpreta in *Siamo donne*, come in altri film del decennio precedente<sup>63</sup>, la spumeggiante carica (auto)ironica dell'attrice mette in risalto il tono umoristico dell'episodio. Del resto, l'immagine divistica di Magnani è modellata sulla sua incontenibile *vis comica* che si riverbera nella gestualità e nelle movenze; l'attrice è in scena con l'esuberanza del suo corpo procace, ma anche con l'espressività della voce che ne contraddistingue lo stile recitativo: in maniera più incisiva rispetto agli altri episodi, in questo la voce assume un ruolo di primo piano per le modalità espressive e le tante corde che riesce a toccare. Il corpo di Anna Magnani è diegeticamente legato alla voce<sup>64</sup>, nelle tante dimensioni incarnate dalla vocalità: il ricordo, il racconto, la performance e il canto. L'episodio si chiude con un momento *amarcord*: Magnani è sul palco del teatro Quattro Fontane, nel ruolo della fioraia del Pincio, e canta *Quanto è bello far l'amore quando è sera*, già interpretata nella rivista *Quando meno te l'aspetti* nel 1940. In questo finale, Visconti «celebra la sua mitologia, le origini e la forza del suo temperamento teatrale, nonché il suo radicamento

<sup>62</sup> Weitz, 2010.

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

<sup>64</sup> O'Rawe, 2017.

nella romanità e nello spettacolo popolare»<sup>65</sup>; il regista rende inoltre omaggio al «corpo cinematografico» di Magnani, decentrato rispetto ai canoni dominanti di bellezza e sensualità, situandolo nell'intersezione dei generi (il comico, il drammatico, il *mélo*) che ne esaltano l'innata versatilità performativa. Tra i tanti ruoli che Magnani ha interpretato, quello della madre è certamente uno dei più memorabili e significativi<sup>66</sup>: la madre uccisa dai nazisti in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini che simboleggia l'inizio di una nuova epoca per il cinema italiano; la madre apprensiva di *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti; fino alla mamma Roma pasoliniana<sup>67</sup> (1962).

#### IV. AGING STARS, O DELL'INVECCHIAMENTO DELLE DIVE

Richard Dyer, nel suo monumentale studio sul divismo<sup>68</sup>, ha delineato le modalità cui può essere ricondotta la *star persona*: la star come star, la star come tipo e la star come immagini specifiche, modalità quest'ultima creata da testi mediatici appartenenti a diverse categorie (promozione, film, critica e ricezione)<sup>69</sup>. Si tratta di testi evidentemente volti alla creazione di una particolare immagine divistica presso il pubblico, come i cartelloni dei film interpretati dalle attrici posti in apertura dei singoli episodi di *Siamo donne*. Le immagini dei cartelloni si susseguono sullo schermo, creando una trama iconica e visiva che ripercorre brevemente la traiettoria professionale delle attrici e ne celebra i ruoli impressi nell'immaginario popolare. Quella del personaggio è un'altra categoria nella quale, secondo Dyer<sup>70</sup>, si iscrive la rappresentazione divistica. Secondo Parigi, *Siamo donne* è «un film paradigmatico della sua concezione del divismo e dell'attore»<sup>71</sup>; tutte le attrici, infatti, interpretano sé stesse, portando in scena un evento (inventato) della loro vita privata e professionale, i cui piani confluiscono fino a formare un'immagine dai contorni ibridi, sfumati. È attraverso il personaggio, questo condensato di reale e immaginario, che è possibile leggere l'iconografia dell'invecchiamento femminile, quel tempo dell'esistenza umana che la società e i media hanno vistosamente rimosso in «direzione gerontofobica»<sup>72</sup>. L'età è problematizzata in modo diverso nei vari personaggi e, di riflesso, nell'immagine divistica di ciascuna delle protagoniste del film. Parliamo di *aging*, invecchiamento, e non di vecchiaia, in quanto le attrici non sono anziane, nonostante alcuni elementi narrativi rimandino chiaramente alla *senectus*

<sup>65</sup> Parigi, 2020: 51.

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

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

<sup>68</sup> Dyer, 1979.

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

<sup>70</sup> Dyer, 1979: 107.

<sup>71</sup> Parigi, 2008: 257.

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

*feminarum*<sup>73</sup>: il rimpianto della giovinezza come epoca di fertilità e di piena creatività; la mancata maternità sublimata dalla realizzazione professionale; la nostalgia per il passato. Gli episodi incarnati dalle dive e raccontati attraverso la loro voce generano una forma di «empatia spettatoriale»<sup>74</sup>: le attrici, interpretando sé stesse, fingono di mostrarsi nella loro doppia essenza di persone e dive. In questo senso, possiamo leggere ogni episodio come un testo strutturato su più livelli: a quello più immediato c'è la personaggio, il cui nome, corpo e voce coincidono con quelli dell'attrice che la interpreta, mentre sullo sfondo aleggia la presenza della diva che ammalia il suo pubblico. Le attrici portano in scena una loro esperienza personale – anche se, in realtà, in ogni episodio le storie sono state cesellate ad arte dagli sceneggiatori – cosicché la star e la personaggio si saldano in un'unione finzionale e illusoria in bilico tra *on-screen* e (presunto) *off-screen*. Come ha osservato Cristina Jandelli, «la star è altro da sé e allo stesso tempo, almeno nello spazio della visione, finisce per rappresentare il sé»<sup>75</sup>; il contesto reale le respinge, «finendo per farle apparire sempre un po' fuori luogo»<sup>76</sup>. Nonostante le attrici abbiano un'età compresa fra i trentadue (Alida Valli) e i quarantotto anni (Isa Miranda), sono presentate come bellezze mature rispetto alle giovanissime del primo episodio; sono personalità affermate, volti celebri del grande schermo, in Italia e all'estero, e in un certo senso l'età è uno dei segreti del loro successo: è l'età che conferisce loro carattere, fascino e visibilità. Il legame tra *aging* e cinema non è mai stato facile<sup>77</sup>, specie se analizzato attraverso la lente dello *stardom*: la diva è per definizione senza età, fissata in un'immagine di imperitura bellezza e seduzione che difficilmente si coniuga con l'idea dell'invecchiamento, come se quest'ultimo fosse un processo riservato solo alle comuni mortali e non alle *celebrities*.

Negli ultimi anni, l'interesse per l'invecchiamento è stato incoraggiato dall'emergere della *cultural gerontology* nell'ambito degli studi umanistici e delle scienze sociali. In particolare, si segnala un fiorire di studi e ricerche nel campo dei media e degli audiovisivi, sia negli Stati Uniti sia in Europa, con approcci e metodologie di analisi diverse<sup>78</sup>. Tale interesse per il corpo è certamente motivato dal fatto che viviamo in una società che sta invecchiando<sup>79</sup>, che noi *siamo* quella società<sup>80</sup>. Grande attenzione è dedicata al corpo, alla soggettività e all'identità, con un'enfasi particolare sul ruolo sociale e culturale del corpo in età avanzata. Kathleen Woodward ha messo in luce come nei media, specialmente nei film, il corpo delle donne anziane sia o invisibile o ipervisibile, come se si

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

<sup>74</sup> Jandelli, 2007: 10.

<sup>75</sup> Jandelli, 2007: 61.

<sup>76</sup> Jandelli, 2007: 122.

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

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

<sup>79</sup> Naab; Schwarzenegger, 2017.

<sup>80</sup> Holmes; Jermyn, 2015: 13.

volesse escluderlo dalla vista<sup>81</sup>. Inoltre, le esponenti della “seconda ondata” dei *Feminist Media Studies* hanno tra i quaranta e i cinquanta anni, e quindi sono più consapevoli e sensibili al tema dell’invecchiamento. Ciononostante, le star continuano a essere assenti come “testi” centrali nel dibattito culturale e scientifico sull’invecchiamento femminile. Imelda Staehelin fa notare come la critica postfemminista statunitense<sup>82</sup> non abbia prestato sufficiente attenzione alla rappresentazione delle donne mature e anziane sul grande schermo e si sia invece concentrata soprattutto sulla *girlhood* e sulla figura di giovani donne come simbolo di emancipazione – culturale, economica, sessuale – e portatrici di una nuova *agency*. Solo recentemente la vecchiaia femminile è arrivata sul grande schermo, e con essa sono aumentati gli studi dedicati all’*aging* delle celebrità e delle donne in un’ottica di rivalutazione positiva della senilità depositaria di saggezza, esperienza e consapevolezza: valori che rimandano alla sfera intellettuale e culturale lasciando in secondo piano la dimensione del corpo e della sessualità della donna “di una certa età”, poco cinematografica o reputata addirittura inguardabile<sup>83</sup>. Il fenomeno dell’*aging* femminile, specie in relazione alla sessualità, sarebbe quindi un aspetto *neglect*, ignorato dal postfemminismo. Nel film, la narrazione dell’*aging* è affidata alla voce acusmatica<sup>84</sup> dell’attrice, la quale stabilisce un legame tra la soggettività<sup>85</sup> della diva e la sua dimensione pubblica; la voce, inoltre, assume una funzione memoriale in virtù della rievocazione di un passato più o meno prossimo nel quale la diva è proiettata per trovare piena sublimazione. La voce, diegetica ed extradiegetica, segnala sempre una presenza: è una emanazione della corporeità<sup>86</sup> e della sfera emotiva delle attrici; è un *fil rouge* narrativo che lega gli episodi alla dimensione del ricordo e del vissuto, e poiché si tratta di una voce nascosta, disgiunta dal corpo, è come un’entità immateriale che commenta critica («lo com’ero grassa a quell’epoca / non è possibile!» - Anna Magnani) e nostalgica («dieci anni fa / ahimé dieci anni fa...»), lamenta («mai come quel giorno la mia casa mi è sembrata così vuota» - Isa Miranda) e rimpiange il passato<sup>87</sup> («quell’ora / quei treni / quel paesaggio mi riportavano a un’epoca lontana / quando anch’io sognavo una vita semplice» - Alida Valli). La voce fuori campo di Anna Magnani che si sovrappone alle immagini è come una «forza del passato» che irrompe nel presente<sup>88</sup>. Ma non ci sono solo le voci delle protagoniste dei vari episodi che raccontano in *voice over* quello che è avvenuto, come si sentono, che cosa provano; nell’episodio di

<sup>81</sup> Woodward, 2006.

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

<sup>83</sup> Vares, 2009.

<sup>84</sup> Chion, 1982.

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

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

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

<sup>88</sup> Parigi, 2020: 51.

apertura la voce del regista Alfredo Guarini, costantemente fuori campo, interroga le ragazze, fa loro domande più o meno indiscrete, cerca di metterle a loro agio e le guida nell'interpretazione di una scena immaginaria, come quella della finta telefonata di Emma Danieli al padre. Il momento del provino con Guarini è un banco di prova per le ragazze, inquadrato dalla macchina da presa in primo piano, a mezzo busto, a figura intera. Mentre i volti e i corpi delle donne sono sottoposti allo scrutinio della camera<sup>89</sup>, la voce dell'uomo fornisce loro le coordinate per muoversi, parlare, agire con disinvoltura e spontaneità. Insieme alla vestizione, alla danza, alle esibizioni canore, il provino cinematografico è uno degli espedienti narrativi attraverso i quali passa l'esibizione del corpo femminile nel cinema degli anni Cinquanta<sup>90</sup>.

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

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

<sup>90</sup> Noto, 2011: 143 (edizione digitale).

<sup>91</sup> Pigozzi, 2016: 12.

Tavola  
delle sigle

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

Riferimenti  
bibliografici**Brunetta, Gian Piero**

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

**Bude, Heinz**

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

**Capussotti, Enrica**

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

**Cardone, Lucia**

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

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

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

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

**Casetti, Francesco; Fanchi, Mariagrazia**

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

**Castello, Giulio Cesare**

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

**Chion, Michel**

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

**Colombo, Ezio**

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

**Corsten, Michael**

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

**D'Amelio, Maria Elena**

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

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

**Dagrada, Elena**

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

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

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

**De Tassis, Piera**

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

**Della Torre, Roberto**

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

**Dyer, Richard**

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

**Fallaci, Oriana**

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

**Fanchi, Mariagrazia**

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

**Fanchi, Mariagrazia; Mosconi, Elena**

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

**Festinese, Valeria**

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

**Forgacs, David; Gundle, Stephen**

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

**Freixa, Anna; Luque, Bárbara; Reina, Amalia**

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

**Fullwood, Natalie**

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

**Garofalo, Anna**

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

**Grignaffini, Giovanna**

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

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

**Gundle, Stephen**

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

**Gwynne, Joel; Muller, Nadine**

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

**Herczeg, Giulio**

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

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

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

**Hochkofler, Matilde**

2001, *Anna Magnani*, Gremese, Roma.

**Holmes, Su; Jermyn, Deborah**

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

**Jandelli, Cristina**

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

**Kezich, Tullio**

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

**Maina, Giovanna**

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

**Mosconi, Elena**

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

**Muggeo, Giulia**

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

**Mulvey, Laura**

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

**Naab, Thorsten;****Schwarzenegger, Christian**

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

**Nicoletto, Meris**

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

**Noto, Paolo**

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

**O'Rawe, Catherine**

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

**Parigi, Stefania**

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

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

**Piccone Stella, Simonetta**

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

**Pigozzi, Laura**

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

**Pinna, Luca**

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

**Pitassio, Francesco**

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

**Ricci, Chiara**

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

**Rigotti, Francesca**

2018, *De senectute*, Einaudi, Torino.

[s.n.]

1946, *Alida Valli batte Clara Calamai*,

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

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

**Sontag, Susan**

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

**Spedicato lengo, Eide**

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

**Spedicato lengo, Eide;**

**Rapposelli, Claudia**

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

**Staiger, Janet**

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

**Tessitore, Maria Teresa**

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

**Twigg, Julia; Martin, Wendy**

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

**Vares, Tiina**

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

**Villa, Federica**

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

**Weitz, Rose**

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

**Whelehan, Imelda**

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

**Woodward, Kathleen**

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

