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

STARDOM, AGING E CORPOREITÀ NEL CINEMA ITALIANO DEI PRIMI ANNI OTTANTA. LA RICEZIONE DI STEFANIA SANDRELLI NE *LA CHIAVE* DI TINTO BRASS

Gabriele Rigola (Università degli Studi di Genova)

This contribution deals with one of the most famous films by Tinto Brass, "La chiave" (1983), played by Stefania Sandrelli. The film represented for Sandrelli, who was thirty-seven years old at the time of film's release, a turning point in her artistic parable. The contribution intends to reconstruct a part of the reception of the film to highlight how some discursive operations have been spread around the "aged" image of the diva. In addition, the question of aging will be explored in relation to the case of a celebrity like Sandrelli, accompanied from the very beginning of her career by reflections and speeches that consider aging ahead of time. Ultimately, the case of "La chiave", through Sandrelli, will give the opportunity to reflect on the forms of reception of the issue of aging, in relation to the sexualization of female performers, in a specific context of the history of the representation of sexuality in Italy.

KEYWORDS

Aging; Tinto Brass; Stardom; Stefania Sandrelli

DOI

10.54103/2532-2486/15486

I. INTRODUZIONE

Nel 1983 esce nelle sale cinematografiche italiane uno dei film più celebri della filmografia di Tinto Brass, *La chiave*, interpretato da una delle figure maggiormente distintive dello *stardom* femminile italiano, Stefania Sandrelli. Il film ha rappresentato per Sandrelli, trentasettenne all'uscita della pellicola, una svolta nel percorso artistico, soprattutto in relazione all'esposizione della sua corporeità matura: il suo ruolo è stato, già in fase di lavorazione del film, particolarmente discusso in rapporto alla questione anagrafica. Questo contributo si propone di ricostruire parte della ricezione del film e del ruolo della protagonista, in una prospettiva di *cultural reception studies*, per evidenziare come i codici culturali del sistema sociale e mediale abbiano diffuso una serie di operazioni discorsive specifiche intorno all'immagine "invecchiata" della diva. Al contempo ci si propone di approfondire la questione dell'*aging* analizzando il caso di Sandrelli, accompagnata fin dagli esordi della sua carriera da una mole di riflessioni e discorsi che l'hanno spesso inquadrata in relazione all'età, e che ne hanno

considerato prima del tempo l'invecchiamento. L'indagine sull'*aging* sarà condotta da un punto di osservazione atipico: nel 1983 Sandrelli si trova alle soglie dei quarant'anni, un'età particolarmente significativa e ritenuta già matura per la generazione dell'attrice e per quello specifico contesto culturale¹. A causa di una rete di discorsi che, come vedremo, si concentra sul ruolo nel film, sulla rappresentazione del corpo e sulla nudità, Sandrelli è recepita soprattutto in relazione alla sua corporeità "matura", che le offre nuovi caratteri divistici e nuove possibilità interpretative, come lei stessa ha più volte affermato². Sarà nostro obiettivo riflettere sulla dimensione di un "invecchiamento percepito" relativo a Sandrelli, sui codici socio-culturali che fanno da sfondo e al contempo motivano la percezione dell'immagine invecchiata della diva, anche in relazione al suo percorso precedente di star³. Così come proposto da diversi studiosi, a partire da Josephine Dolan, risulta necessario *posizionare* la questione dell'invecchiamento in uno specifico contesto storico, culturale e mediale, dove da districare e indagare non è soltanto la dimensione dello scorrere dell'età, ma anche la percezione socio-culturale dell'invecchiamento, i codici di accettazione o di rifiuto di tale percezione, e il legame intrinseco con un contesto di liberazione del corpo post-sessantottesco e già post-femminista⁴. In una prospettiva di *cultural gerontology*, inoltre, terremo in considerazione gli intrecci tra rappresentazione dell'invecchiamento e articolazione dello statuto divistico delle star, entrambe susseguenti alle modifiche culturali e mediali del contesto preso in esame⁵. Questo insieme di prospettive ha anche l'obiettivo di ragionare implicitamente sull'industria cinematografica degli anni Ottanta – soprattutto in riferimento all'*art cinema* di matrice erotica – e sulle modalità con le quali il sistema culturale e quello mediale negoziano un discorso sull'*aging* femminile in rapporto alle *celebrities*.

II. STEFANIA SANDRELLI: L'ACCOGLIENZA DEI SUOI ESORDI

Com'è noto, l'esordio cinematografico di Sandrelli avviene da giovanissima: l'attrice viene scoperta da adolescente e subito lanciata da registi come Salce e Germi. Incarna ben presto un nuovo modello di femminilità e bellezza nell'Italia degli anni Sessanta⁶, e al contempo rappresenta uno dei nuovi prototipi della corporeità moderna che si diffonde prontamente sugli schermi, nella pubblicità, sulla stampa. La dimensione «travolgente» del suo esordio viene segnalata già in uno dei primi studi che le sono dedicati: «Stefania irrompe sugli schermi con la grazia travolgente della sua adolescenza, con la forza di un corpo che è davvero una macchina desiderante»⁷. Nel brano citato compaiono precocemente

¹ Si rimanda alla recente lettura di Casula, 2021, e all'intero impianto metodologico che sottende il lavoro collettivo di De Rosa, Mandelli, Re (a cura di), 2021. Per una visione d'insieme di questi temi si veda Caviglioli, 2005.

² «*La chiave* è stata, per me, un'esperienza molto importante che ha contribuito a propormi in maniera diversa, inedita, particolare» (Sandrelli in Calabrese, 2004, p. 53).

³ Questi elementi sono studiati, tra altri, da Swinnen; Stotesbury (eds.), 2012.

⁴ Dolan, 2017. Si rimanda anche a Twigg, 2004.

⁵ Twigg; Martin (eds.), 2015.

⁶ Gundle, 2009.

⁷ Alberione, 1998: 9.

due termini decisivi della *star persona* di Sandrelli, che ne decretano lo statuto da qui e via via per tutta la carriera: gli elementi – intrecciati – dell'età e della corporeità. L'attrice, già negli anni della sua nascente persona divistica, viene esplicitamente interrogata e presentata in relazione al dato anagrafico. Nel 1961, anno dell'esordio cinematografico con *Il federale* di Luciano Salce e *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, a quindici anni non ancora compiuti, la stampa così la descrive: «già molto cresciuta per la sua età – e cresciuta bene – Stefania non pensava naturalmente a fare una volta o l'altra del cinema»⁸. Scelta da un inviato di un settimanale, Sandrelli partecipa al concorso di “Miss Ninfetta”, prima di essere lanciata come nuova stella del cinema italiano. La «giovin-attrice», «ancora un po' “vuotina” nella realtà»⁹, ben presto si trova ad essere indicata come una delle neo-ninfette del cinema nostrano, insieme ad altre figure (anche transnazionali) come Catherine Spaak. Nel 1963, pur «giovannissima», è già «sufficientemente rotocalcata per permettersi sorrisi beffardi e modi disinvolti»¹⁰.

Qualche tempo dopo, questi stessi discorsi si ricalibrano in relazione allo scandalo dovuto al legame con Gino Paoli: a sedici anni l'attrice si fida con il cantautore, che ne ha ventotto ed è sposato, e a diciotto darà alla luce la sua prima figlia, Amanda. Per Sandrelli il passaggio da stellina del cinema italiano a giovane donna e giovane madre, protagonista di uno scandalo amoroso e sessuale, nella perbenista società del tempo viene recepito come un'acquisizione di una conquistata fama e di un accrescimento della sua maturità. Su «Oggi» del 1966 si legge: «nei rapporti tra Paoli e la Sandrelli, la crescente notorietà della ragazza ha giocato un ruolo importante. Gino si rende ormai conto che la ragazzina piena di sogni da lui conosciuta a Viareggio è diventata una diva contesa dai registi, una donna il cui fascino nasce da un impasto di malizia e d'ingenuità»¹¹. Questi assunti dei primissimi anni di carriera di Stefania Sandrelli, e i significativi passaggi della sua persona divistica dopo la storia d'amore con Paoli e la maternità¹², impostano alcuni *topoi* ricorrenti che rimarranno solidi per tutta la lunga parabola artistica dell'attrice. Anzitutto, come detto, l'attenzione per l'età, e in particolare una sorta di asimmetria, di sbilanciamento tra la sua età anagrafica e la percezione di quest'ultima da parte dell'opinione pubblica e dei discorsi sociali. A tale proposito, sono frequenti alcune sintesi ed etichette legate all'età e all'invecchiamento, dagli esordi fino agli ultimi ruoli: giovanissima ma già matura per la sua età; cresciuta molto in fretta; madre troppo giovane; donna seducente ma già invecchiata; donna matura ma utilizzata in ruoli già senili, come la madre o addirittura la nonna, e così via. Quello dell'età è dunque un filtro attraverso cui osservare e studiare la carriera di Sandrelli, in modalità trasversale rispetto ai periodi e alle condizioni anagrafiche che la star attraversa e vive. Il secondo *topos* riguarda lo sviluppo della carriera e della vita dell'attrice sotto il segno della corporeità: è il corpo – e ne discuteremo a breve in relazione al caso

⁸ [s.n.], 1961: 3.

⁹ [s.n.], 1963: 2.

¹⁰ Bruno, 1963.

¹¹ Occhipinti, 1966.

¹² Sulle ipotesi trasformative della *persona* di Sandrelli, dall'esordio alla maternità, riflette Tognolotti, 2018. In merito alla maternità, nella ricezione generalista dell'epoca, si vedano Pensotti, 1968; Calla, 1970.

de *La chiave* – a essere centro nevralgico della *persona* di Sandrelli, motore simbolico della sua recitazione, anche nell'evidente connotazione dello scorrere degli anni. Mai come per Sandrelli i discorsi sui passaggi d'età sono stati ricondotti ai cambiamenti e ai significati del corpo, anche in rapporto a *come* la diva sceglie di mostrarsi, denudarsi, esprimersi attraverso di esso. Chiara Tognolotti ha ragionato ampiamente su questi aspetti riportandoli alle declinazioni di un eccesso¹³, rispetto sia ai ruoli incarnati sia alle risonanze della stampa; e Mariapaola Pierini ha elaborato una sintesi efficace della questione, molto utile per introdurre il nostro caso studio: «Il corpo di Sandrelli negli anni è mutato [...] smettendo di essere moderno e acerbo per diventare morbido, sapiente, adulto, esplicitamente erotizzato; [...] Sandrelli ha usato il corpo, e con esso la nudità, come “luogo” attraverso cui rinegoziare man mano la propria presenza sullo schermo»¹⁴.

III. LA CHIAVE

La centralità della corporeità di Sandrelli emerge compiutamente, e in maniera in parte inedita, in un momento specifico della sua carriera, ossia a inizio anni Ottanta. Il decennio si apre con la partecipazione a *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, ma è con i film successivi – e soprattutto con *La chiave* – che assistiamo al rilancio della diva Sandrelli, dopo un periodo di leggero declino della sua fortuna. *La chiave*, dunque, costituisce un'operazione di riconfigurazione dello statuto divistico di Sandrelli attraverso la sessualizzazione esplicita della sua figura e l'esposizione sessuata della sua corporeità. Alla soglia dei quarant'anni, e in forza delle articolazioni precedenti della sua affermazione come diva, Stefania Sandrelli viene scelta da Tinto Brass per il film campione d'incassi della stagione¹⁵, che permetterà al regista il transito nella fase della sua carriera più esplicitamente vocata all'erotismo e al racconto della sessualità. Al contempo, per l'attrice è un'occasione per mostrarsi come non ha fatto mai, di riarticolare la sua immagine sullo schermo e modificare alcuni tratti della sua *star persona* e della sua rifrazione divistica fuori dagli schermi.

Prima di affrontare i modi e le questioni della ricezione e dell'accoglienza di Sandrelli in relazione al suo ruolo, cerchiamo di mettere in campo alcune premesse di carattere generale sul film. Anzitutto, il progetto de *La chiave* – nella forma di un adattamento del libro di Jun'ichirō Tanizaki che spostasse la vicenda nella Venezia del 1940 – era già stato ideato da Brass negli anni Sessanta¹⁶, dopo *Chi lavora è perduto (In capo al mondo)*, presentato proprio a Venezia nel 1963. Il film viene però realizzato in un momento specifico della carriera di Tinto Brass, quando come detto si è concretizzato, a livello progettuale e produttivo,

¹³ Tognolotti, 2018.

¹⁴ Pierini, 2016: 26. Anche Vanelli, nello stesso volume collettivo, si sofferma su questo aspetto: «Le sue forme, inizialmente acerbe e flessuose, poi più rilassate e accoglienti, si sono prestate a vestire o svestire i panni di una classe polimorfa, sovente ipocrita e bigotta, ma anche alla ricerca di un'anima e di una coscienza personale o collettiva» (Vanelli, 2016: 39).

¹⁵ Si vedano Bertozzi; Coletti; De Franceschi; Orsini, 1998; Pintaldi, 2014; Tentori, 1998.

¹⁶ Tentori, 1998: 41.

il passaggio a un cinema compiutamente erotico¹⁷. È importante considerare che il cinema precedente di Brass, pur non essendo esclusivamente a tematica erotica, esponeva ugualmente elementi decisivi della sua poetica che verranno ripresentati in altra forma anche nei film successivi: la tematica erotica è un ulteriore modo per «mutare le condizioni sociali» e per «cambiare gli individui». Gli individui, secondo Brass, cambiano

ponendoli a confronto con loro stessi. Con la propria sessualità [...]. Quando si è di fronte alla propria sessualità i nodi vengono al pettine, si fanno i conti. [...] Ecco, da questa presa di posizione è iniziata la serie di film di carattere erotico-sessuale, che io non considero affatto una “deminutio” dal punto di vista ideologico, politico o professionale rispetto ad altre opere del primo periodo, ma solo la continuazione, su un altro campo, della stessa, ansiosa, irrimediabilmente insoddisfatta ricerca di libertà. A tutto campo.¹⁸

Il film, libero adattamento dal romanzo omonimo di Tanizaki (pubblicato in Italia nel 1963), sceneggiato da Brass e prodotto da Giovanni Bertolucci, si colloca al secondo posto nella stagione cinematografica 1983-1984, incassando oltre quattro miliardi di lire, e sarà al centro di un complesso dibattito su rotocalchi, riviste generaliste e riviste specializzate, almeno per quattro ragioni: il riorientamento divistico della protagonista; il passaggio alla “fase erotica” del regista; il sequestro occorso alla pellicola, con il successivo dissequestro e le mobilitazioni da parte della cultura italiana in difesa del film; l’esclusione dalla rosa di selezionati alla Mostra di Venezia.

Al di là delle intenzioni sottese al progetto, va considerata l’accoglienza riservata al film, e soprattutto la questione del sequestro, elemento centrale nella ricezione del fenomeno-*Chiave*. Il film fu denunciato per oscenità: il sequestro provocò una sollevazione popolare e un dibattito che investirono non solo le categorie del cinema, ma anche diversi intellettuali e parti della classe politica, in un momento in cui la legge sulla censura stava subendo modifiche e smottamenti, oltre a discussioni parlamentari¹⁹. In questo quadro non è un elemento di poca importanza l’esclusione del film dalla selezione della Mostra di Venezia, che evidentemente indirizzò la critica e l’opinione pubblica verso un giudizio già orientato. Nell’agosto del 1983, a esclusione già comunicata, Brass replicò: «*La chiave* è una pietanza troppo forte per quel pranzo d’ambasciata

¹⁷ È consuetudine, negli esigui studi dedicati al regista veneziano, ritenere la sua carriera sostanzialmente divisa in tre parti: il periodo *underground*; quello ibrido, che si muove tra istanze autoriali, logiche di genere e ricostruzione storica; infine il periodo erotico, nel quale i film ruotano completamente attorno alla sola esibizione dei corpi femminili e degli amplessi, in vicende quasi sempre orientate verso il racconto del tradimento, della relazione, del desiderio sessuale. Senza entrare in un discorso che ci porterebbe altrove, notiamo di passaggio che questa necessità di suddividere e compartimentare i diversi periodi della carriera del regista non tiene conto della ricorrenza delle tematiche e della sostanziale onnipresenza dell’elemento erotico – tanto come fenomeno del racconto quanto come carattere rappresentativo – in pressoché tutta la sua filmografia. Tentori, 1998; Iori, 2000; Calabrese, 2004; Varzi, 2016.

¹⁸ Iori, 2000: 60.

¹⁹ Palieri, 1983b. Sulla censura, si veda almeno Argentieri, 1974; Liggeri, 2012.

che è la Biennale»²⁰. Mentre un mese dopo Alberto Crespi, recensendo il film dal Festival di San Sebastián, descrisse *La chiave* come una «parata di “giochi proibiti” che finiscono per diventare stucchevoli, anche a causa di una recitazione catacombale»²¹.

I diversi fenomeni legati alla ricezione del film non fecero altro che condizionare anche la lettura dedicata alla protagonista, soprattutto rispetto al binomio ricorrente della sua immagine di star: l'età e la corporeità.

IV. «INDIFFERENTE AI SUOI QUARANT'ANNI».

LA RICEZIONE DELLA STAR E DEL SUO CORPO SESSUATO

Per discutere del personaggio di Teresa, interpretato da Sandrelli, è interessante partire dalle modalità di messa in scena del corpo: Brass si serve di alcuni espedienti per mostrare a poco a poco la nudità della protagonista (lo svenimento e l'iniezione, oppure la rottura della collana di perle che la induce a raccoglierle nuda, carponi sul pavimento) che, al contempo, delineano la trasformazione del personaggio. Il regista frammenta il corpo dell'attrice attraverso dispositivi di raffigurazione (la macchina fotografica), artifici di raddoppiamento (gli specchi) e ostacoli e interruzioni visive (le sbarre del letto), che ne spezzano l'interezza e ne rivelano poco a poco le membra. Sandrelli viene ripresa prona sul letto, o sopra l'amante, completamente nuda durante il coito; la cinepresa in particolare si sofferma sul grande seno, sulle natiche, sul pube folto, anche quando si trova immobile – e finge di dormire – mentre il marito la illumina con una lampada alogena. È un corpo morbido, sensuale e accogliente quello di Sandrelli, eppure non privo di un connotato mortifero²²: proprio questa contraddittorietà mostra la complessità del personaggio sandrelliano, la capacità di esprimere con la corporeità una dimensione *immaginativa* e *desiderativa*, rappresentando qualcosa di estremamente tangibile e insieme di immaginario. La vitalità del corpo e della trasgressione – fin dall'inizio del film, quando l'attrice urina di notte in una calle veneziana, spiata dal marito – rappresentano dunque, per Brass e attraverso Sandrelli, elementi fortemente sovversivi, di conflitto contro il perbenismo, sia nella variante anti-borghese e anti-moralistica sia in quella compiutamente politica (la progressiva acquisizione del desiderio in parallelo con l'entrata in guerra dell'Italia). Si tratta di un «corpo non solo svestito e spudorato ma che spargia con ardimento la cartografia della morale borghese»²³. La performance dell'attrice, in forza delle stratificazioni cui va incontro la rappresentazione del suo corpo nel corso della carriera, permette l'elaborazione di un personaggio eversivo e dal temperamento fortemente libertario.

Le caratteristiche del personaggio di Teresa e le modalità con cui il corpo dell'attrice è rappresentato e messo in forma sono accolte da un insieme di commenti e discorsi che attraversano la stampa generalista e quella specializzata, e anche le dichiarazioni dei partecipanti al film (a partire dagli stessi Brass e Sandrelli).

²⁰ Tornabuoni, 1983: 20.

²¹ Crespi, 1983.

²² De Carlo, 2016.

²³ Tognolotti, 2018: 134.

Tinto Brass ha espresso innumerevoli volte la sua predilezione per il ruolo di Teresa e per l'interpretazione della protagonista, soffermandosi sulla messa in scena della corporeità dell'attrice e talvolta sulle caratteristiche di questa stessa corporeità. Le dichiarazioni del regista ruotano spesso intorno alla supremazia della nudità esposta e al rapporto creato tra il corpo *non più giovane* e la macchina da presa²⁴:

[Stefania] è stata di una disponibilità totale. Non ha mai rifiutato di girare una scena. Neanche quella in cui la riprendo alla luce di un flash, una luce da chirurgo, come quella che si usa per le autopsie. Volevo entrare nella sua carne. Quella luce del resto non le fa torto. Sì, forse una volta o due si intravede un po' di cellulite. Ma queste imperfezioni conferiscono più verità al personaggio: lei non è una semplice pin-up. Poi è innanzitutto una grande, meravigliosa attrice [...] oltre che bellissima, di una bellezza rinascimentale, infantile, vicina ai quaranta come una ragazzina.²⁵

Molti commenti dell'epoca hanno insistito sulla generosità di Sandrelli nel mostrarsi nuda e sulla disponibilità nell'apporre modifiche e sfumature alla scrittura del personaggio. Già in fase di lavorazione della pellicola, e a ridosso della sua uscita, la stampa riportò dichiarazioni di felicità e concordanza dell'attrice rispetto al suo ruolo e al lavoro con Brass.

Stefania Sandrelli è spesso descritta dalla stampa dell'epoca come corpo sessuato che, nel film, è al centro di un intreccio scandaloso. In un articolo che dovrebbe riportare le reazioni dell'attrice dopo il sequestro della pellicola, si descrive Sandrelli come donna «“censurata”», «“oscena”» e «“lesiva del comune senso del pudore”», e si riporta l'indiscrezione secondo cui avrebbe sfruttato la nudità per un rilancio di carriera: «qualcuno già insinua che è ricorso al nudo come estremo tentativo di salvare una carriera già sul “viale del tramonto”»²⁶. È la stessa star a riposizionare la questione dell'età e dell'*aging* nelle dinamiche di accoglienza del film: «questo sequestro, le accuse di oscenità non mi colpiscono a livello personale, non mi mettono in crisi. A quarant'anni ho recitato nella *Chiave* di Tinto Brass, come a ventuno ho recitato in *Sedotta e abbandonata*. [...] Sono un'attrice e non una pornografa»²⁷.

In parallelo, resistono punti di vista che recepiscono Stefania Sandrelli quasi quarantenne ancora profondamente legata a una dimensione di infantilismo e ingenuità, come anche Brass indicava nel passo riportato in precedenza.

²⁴ Sandrelli, come detto, nel 1983 ha 37 anni; l'attore che interpreta il marito Nino (Frank Finlay) ne ha 57, mentre Barbara Cupisti, che interpreta la figlia, ne ha 21. Come si nota vi è un disequilibrio nella distribuzione delle età dei protagonisti. Ciò non fa altro che rendere ancora più esplicito il meccanismo di sessualizzazione e di invecchiamento dell'attrice, e ridistribuire i dati anagrafici in rapporto non alla verosimiglianza ma al loro significato simbolico.

²⁵ Iori, 2000: 135.

²⁶ Palieri, 1983a.

²⁷ Palieri, 1983a. In un'altra dichiarazione l'attrice è ancora più esplicita: «Non ho avuto paura di spogliarmi, di recitare nuda in un copione valido. Sono stata per molti anni un'eterna ragazza del cinema italiano di volta in volta ingenua, maliziosa, tenera, disponibile. Con *La chiave* sono diventata una donna, una madre di quasi 40 anni che, nell'Italia fascista [...] scopre la propria sessualità repressa» (Pintaldi [a cura di], 2014: 25).

Su «La Stampa» del 20 maggio 1983 compare un articolo decisamente interessante, dal set del film: l'articolista pone in risalto l'aspetto della puerilità di Sandrelli attraverso precisi riferimenti al suo vestiario e al suo corpo, utilizzando anche diminutivi e vezzeggiativi che permettono di negoziare la reale età della protagonista e la sua percezione in ambito pubblico: «Ha un vestituccio di cotonina che le lascia gambe e braccia scoperte e capelli lisci col bandeau che dovrebbe cancellare dal suo viso l'aria da ragazzina per conferirgliene una più adulta e signorile»²⁸. In questo caso si manifestano e si motivano tutte le contraddizioni della ricezione del ruolo e della figura dell'attrice, che oscillano tra giudizi sulle imperfezioni corporee, discorsi che ne enfatizzano l'ingenuità da ragazzina, opinioni sulla naturalezza nel mostrare il corpo («sicura nella sua naturalezza, indifferente ai suoi quarant'anni»²⁹), valutazioni sulla sua necessità di restituire allo spettatore una corporeità «diversa», rilanciando il proprio successo di star. Operazioni discorsive che sono il frutto di una stratificazione di fenomeni interconnessi allo sviluppo della *star image* di Sandrelli, basati su una reiterazione di elementi continuamente rinegoziati; è per questo che risultano perfettamente equiparabili giudizi come i seguenti: «nei mesi e negli anni resta identica a se stessa»³⁰; «è ricorsa al nudo come estremo tentativo di salvare una carriera già sul "viale del tramonto"».

Questi aspetti indicano uno sbilanciamento dei giudizi intorno al ruolo di Sandrelli nel film e intorno alla percezione della sua corporeità esibita. A ridosso dell'uscita de *La chiave*, la rubrica «Mi piace Non mi piace» pubblicata da «La Stampa» raccoglie alcune opinioni di persone comuni in relazione all'opera di Brass. L'impiegata Grazia Romelli, di 36 anni, dichiara che a suo avviso «è giusto parlarne male [del film]. La Sandrelli è solo bella, niente altro». Walter Giacoso, ventiquattrenne disoccupato, agli intervistatori dichiara: «la Sandrelli non fa la donna inibita neanche per un minuto, e come potrebbe, con quella faccia?»³¹.

Del resto in questi anni, proprio per la avvertita dimensione di cambiamento della sua immagine, si impone una percezione di Stefania Sandrelli compiutamente erotizzata³², che dal film di Brass si allarga ad altri ruoli e ad altri contesti. In particolare ci riferiamo al «periodo erotico» della carriera dell'attrice, che si sviluppa dall'inizio degli anni Ottanta fino alla metà del decennio – con una coda significativa nell'interpretazione di *Jamón Jamón (Prosciutto prosciutto)*, 1992) di Bigas Luna – creando divisioni nell'opinione pubblica e giudizi contrastanti da parte della critica. Il primo film degno di interesse, *La disubbidienza* (1981) di Aldo Lado, è precedente anche a *La chiave*: tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, e sceneggiato dal regista insieme a Barbara Alberti e Amedeo Pagani, *La disubbidienza* inserisce per la prima volta la figura di Sandrelli in un *côté* narrativo e rappresentativo inedito, dove il genere erotico d'autore viene combinato alle influenze letterarie in voga all'epoca. Risulta di per sé significativa la mediazione di Alberti, scrittrice e sceneggiatrice che

²⁸ Robiony, 1983.

²⁹ Boni, 1983.

³⁰ Robiony, 1983.

³¹ I.v., 1983.

³² È la stessa Sandrelli, qualche anno dopo, a dichiarare: «Quello che non ho valutato, a suo tempo, è che gli uomini che sarebbero venuti a vedermi nel film di Brass, sarebbero stati distratti esclusivamente dal mio sedere» (Mori, 1987).

aveva già collaborato a film come *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani, *Maladolescenza* (1977) di Pier Giuseppe Murgia o *Ernesto* (1979) di Salvatore Samperi. Dopo *La chiave* la nudità e la corporeità di Sandrelli vengono riproposte in *Una donna allo specchio* (1984) di Paolo Quaregna, di nuovo sceneggiato da Alberti (insieme a Fabio Carlini e al regista), e infine in *L'attenzione* (1985) di Giovanni Soldati. Quest'ultima pellicola vede alla regia il compagno dell'attrice, che sceneggia – insieme a Leone Colonna e Rodolfo Sonego – una vicenda morbosa e voyeuristica nuovamente tratta da un romanzo di Moravia. Questa «affermazione più decisa del corpo erotico dell'attrice»³³ la rilancia anche come icona per un'audience diversificata, che la può osservare svestita al cinema ma anche in copertine audaci e in articoli che ne citano i ruoli *osés*, in immagini tratte dai film realizzati in questi anni. Nel gennaio e nel marzo 1984 la «“scandalosa” Stefania»³⁴ è in copertina sulla rivista per adulti «Albo Blitz» (*fig. 1*) in due diverse foto di scena de *La chiave*, presentata come «la più sexy secondo i registi»³⁵ (*fig. 2*); nel mese di agosto la stessa rivista ripropone la star in copertina con un'immagine da *Una donna allo specchio*, con il titolo «il nuovo film scandalo di Stefania Sandrelli»³⁶ (*fig. 3*).

V. AGING E MODELLI DI STARDOM NEL CINEMA ITALIANO DEI PRIMI ANNI OTTANTA. CONCLUSIONI PROVVISORIE

Le considerazioni sulla ricezione di Stefania Sandrelli e sul suo periodo erotico a inizio decennio ci suggeriscono di ragionare, cercando di tirare le fila del nostro discorso, su ulteriori piste d'indagine. Rispetto alle tendenze del cinema italiano sembra che la parabola «ciclonica»³⁷ dell'erotizzazione mediale abbia in questi anni toccato il suo culmine, in sincronismo con la crisi del mercato cinematografico del periodo. La sessualizzazione del sistema dei media (stampa, editoria, rotocalcografia, cinema, televisione, radio, ecc.) va incontro a una saturazione del mercato, dopo le spinte produttive dai tardi anni Sessanta ai tardi anni Settanta. In parallelo, con lo sdoganamento della pornografia e l'apertura delle sale a luci rosse, il cinema sembra riarticolare la tematica sessuale verso due tendenze concomitanti: da un lato l'*art cinema* erotico (il caso di Brass è forse il più emblematico, insieme a quello di Salvatore Samperi), con la coesistente riconversione dall'erotico al pornografico di percorsi registici peculiari (basti citare Andrea Bianchi o Joe D'Amato); dall'altro lato, il riorientamento del genere della commedia dopo la stagione iper-produttiva del film sexy e della commedia erotica del decennio precedente. La commedia degli anni Ottanta vira decisamente verso il comico, anche laddove si incentra sulle tematiche-chiave del genere, il rapporto problematico tra i sessi, la revisione dei modelli di mascolinità e femminilità, la crisi della coppia (basti citare, tra i tanti, esempi come *Cornetti alla crema* [1981] di Sergio Martino, *Nessuno è perfetto* [1981] di Pasquale Festa Campanile o *Mani di fata* [1983] di Steno).

³³ Tognolotti, 2018: 133.

³⁴ [s.n.], 1984a.

³⁵ [s.n.], 1984b.

³⁶ [s.n.], 1984c.

³⁷ Ortoleva, 2008: 211.

Figg. 1-3 - Tre copertine dedicate da «Albo Blitz» a Stefania Sandrelli nel 1984. Sopra, da sinistra: n. 4 (21 gennaio); n. 12 (17 marzo); a sinistra: n. 35 (25 agosto).

Rispetto a questo quadro, è fondamentale prendere in esame la diversificazione che avviene in questi anni a livello di immaginario attoriale, di fruibilità di corpi (vecchi e nuovi) nel panorama del decennio, sia rispetto alla nuova generazione che si impone come fucina di star³⁸, sia rispetto al riutilizzo di figure iconiche dei decenni precedenti del nostro cinema. In particolare, com'è stato notato in più sedi, la differenziazione della corporeità (soprattutto femminile) nell'immaginario del nuovo decennio è conseguente al contesto post o tardo-moderno, e in particolare alla rivoluzione post-femminista³⁹. Maina e Zecca, nell'ipotizzare una sorta di inventario tipologico dei corpi della commedia anni Ottanta, propongono di riflettere proprio sui corpi post-femministi come corpi che «non ricercano affermazione nella propria differenza sessuale o politica, ma impiegano la differenza come strumento di “uguaglianza” economico-culturale»⁴⁰. Corpi femminili liberi, moderni, aperti all'esperienza e in un rapporto completamente riscritto con quelli maschili, in un quadro di rinnovamento delle stesse istanze del femminismo storico⁴¹. Il cinema di Tinto Brass, per ragioni che in parte abbiamo già considerato, si relaziona in modo parziale con questa corporeità post-femminista, presentando un'idea di donna e femminilità fortemente peculiare. Da *Miranda* (1985) a *Monella* (1998), passando per la protagonista di *Paprika* (1991) o di *Così fan tutte* (1992), il cinema del regista propone personaggi femminili liberi, giocosi, privi del timore di divenire oggetto dello sguardo maschile, con uno spiccato intento seduttivo che mette al centro il proprio protagonismo sessuale, sempre iscritti in una cornice storica del passato che rende al contempo più nostalgico e più eversivo il lato emancipatorio delle loro esperienze erotiche (la guerra, gli anni Cinquanta, la chiusura delle case di tolleranza dopo la Legge Merlin, ecc.).

Maina e Zecca, a proposito di Brass, discutono del ruolo di Serena Grandi in *Miranda*, includendolo in quei corpi «“restaurati”» del decennio che «sembrano re-inventare una Storia precedente alla rivoluzione tardo-moderna, riaffermando valori pre-moderni come l'italianità o la “regionalità”, la corporeità naturale, la demarcazione degli steccati di genere e sessuali, la femminilità e la virilità come valori assoluti»⁴². Miranda-Grandi sembra avere elementi in comune con il personaggio di Sandrelli ne *La chiave*, a partire dall'«opulenza e la carnalità da cui è contrassegnato», ripreso in sequenze spesso simili (per esempio nei coiti con Franco Branciaroli, interprete di entrambi i film):

Il pube folto, le ascelle pelose, le forme strabordanti, l'accento di cellulite: questo involucro così italiano, naturale e accogliente – così diverso dai corpi perfetti e vagamente cosmopoliti della tipologia post-femminista – sembra ammorbidire, in qualche modo annientare, la minaccia derivante dalla libertà sessuale del personaggio, riportandolo a un alveo di femminilità materna, terrena, consolatoria.⁴³

³⁸ Si veda Rigola, 2016.

³⁹ Per un approfondimento su questi aspetti si veda Negra, 2009.

⁴⁰ Maina; Zecca, 2016: 34.

⁴¹ Si vedano Tasker; Negra, 2007 e Whelehan; Gwynne, 2014.

⁴² Maina; Zecca, 2016: 39.

⁴³ Maina; Zecca, 2016: 39.

A ben vedere, a differenza di *Miranda*, la Teresa de *La chiave* viene investita di una dimensione più innovativa, più dirompente e in definitiva portatrice di un modello emancipatorio, di libertà femminile a partire dall'eversione del suo corpo, come detto in precedenza. Tutti gli elementi raccolti nel nostro percorso, e in particolare la stratificazione di discorsi che accompagna il ruolo della star, la performance e l'accoglienza del film nel circuito del cinema italiano di questi anni, permettono di identificare il carattere di specificità di un film come *La chiave*. Il corpo quasi quarantenne di Sandrelli (a confronto con quello simile ma imparagonabile di Grandi, che nel 1985 ha ventisette anni) riesce a impostare autonomamente un discorso sull'*aging* femminile e sul riorientamento delle star, proprio attraverso la sua nudità e la sua corporeità esibita. Del resto, anche in forza dell'eterogeneità nella scelta dei ruoli da interpretare, Sandrelli riscrive il suo lavoro di attrice in parallelo con la sua immagine pubblica, partecipando a film popolari che ne rilanciano la fama per un'audience diversificata, come *Eccezzziunale... veramente* (1982) o *Vacanze di Natale* (1983) di Carlo Vanzina. Le pratiche di ricezione del film e del ruolo interpretato dall'attrice consentono di mettere meglio a fuoco quel connotato di «macchina desiderante» del corpo eversivo di Sandrelli, *differente* per età, modalità rappresentative, disponibilità, esposizione della propria fisicità, ma anche – e soprattutto – narrazione libera del proprio desiderio.

Riferimenti bibliografici

Alberione, Ezio

1998, *Molto lavoro e molto gioco. Il cinema di Stefania Sandrelli negli anni '60 e '70*, in Ezio Alberione, Gianni Canova, Francesco Miuccio (a cura di), *Stefania Sandrelli*, Papageno, Palermo 1998.

Argentieri, Mino

1974, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

Bertozzi, Marco; Coletti, Maria;

De Franceschi, Leonardo; Orsini, Maria

1998, *Gli anni Ottanta. Una documentazione*, in Lino Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia 1998.

Boni, Nevio

1983, *L'attrice parla senza inibizioni del film di Tinto Brass appena sequestrato*, «Stampa Sera», 28 novembre.

Bruno, Vincenzo

1963, *Onori per Stefania*, «Giornale dello spettacolo», a. XIX, n. 42, 23 novembre.

Calabrese, Carlo

2004, *La Chiave di lettura di Tinto Brass*, Edizioni Interculturali, Roma.

Calla, Alba

1970, *Ragazza-madre, con gioia*, «Oggi», a. XXVI, n. 6, 10 febbraio.

Casula, Clementina

2021, *Il ruolo della regolazione istituzionale nell'intersezione tra aging, genere e generazione*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano.

Caviglioli, Rita

2005, *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (New Jersey).

Crespi, Alberto

1983, *Brass sbaglia chiave*, «L'Unità», 24 settembre.

De Carlo, Donato

2016, *La chiave*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

De Rosa, Paola; Mandelli, Elisa;

Re, Valentina (a cura di)

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

Dolan, Josephine

2017, *Contemporary Cinema and 'Old Age'. Gender and the Silvering of Stardom*, Palgrave Macmillan, London/New York.

Gundle, Stephen

2009, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari.

Iori, Stefano

2000, *Tinto Brass*, Gremese, Roma.

Liggeri, Domenico

2012, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Falsopiano, Alessandria.

l.v.

1983, *Mi piace Non mi piace*, «La Stampa», 9 dicembre.

Maina, Giovanna; Zecca, Federico

2016, *Let Me Hear Your Body Talk. Commedia e dinamiche di genere nella «società somatica»*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 85, maggio-agosto.

Mori, Anna Maria

1987, *L'erotismo? È un bel piatto caldo di fagioli*, «La Repubblica», 19 febbraio.

Negra, Diane

2009, *What a Girl Wants?: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, Routledge, London/New York.

Occhipinti, Paolo

1966, *La crisi di Paoli si chiama Stefania*, «Oggi», a. XXII, n. 26, 30 giugno.

Ortoleva, Peppino

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

Palieri, Maria Serena

1983a, *Parla la donna "censurata"*, «L'Unità», 25 novembre.

1983b, *Rivedremo "La chiave"*, «L'Unità», 3 dicembre.

Pensotti, Anita

1968, *Dopo sette anni mi è rimasta soltanto la mia bambina*, «Oggi», a. XXIV, n. 15, 11 aprile.

Pierini, Mariapaola

2016, *Professione attrice*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

Pintaldi, Adriano (a cura di)

2014, *Stefania Sandrelli. L'arte di essere donna*, Roma Film Festival, Roma.

Rigola, Gabriele

2016, *Sembianza e norma: corpi comici, performance e immaginario attoriale*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 85, maggio-agosto.

Robiony, Simonetta

1983, *Sandrelli: è l'istinto la mia parola magica*, «La Stampa», 20 maggio.

[s.n.]

1961, *Quindici anni non ancora compiuti*, «Giornale dello spettacolo», a. XVII, n. 16, 22 aprile.

1963, *Storie di sedicenni*, «Giornale dello spettacolo», a. XIX, n. 4, 2 febbraio.

1984a, *Tutta la verità sulla "scandalosa" Stefania*, «Albo Blitz», a. L, n. 4, 21 gennaio.

1984b, *La più sexy secondo i registi... Nessuna più di Stefania!*, «Albo Blitz», a. L, n. 12, 17 marzo.

1984c, *Il nuovo film scandalo di Stefania Sandrelli*, «Albo Blitz», a. L, n. 35, 25 agosto.

Swinnen, Aagje;

Stotesbury, John A. (eds.)

2012, *Aging, Performance, and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*, Verlag, Berlin.

Tasker, Yvonne; Negra, Diane

2007, *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture*, in Ead. (eds.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Tentori, Antonio

1998, *Tinto Brass. Il senso dei sensi*, Falsopiano, Alessandria.

Tognolotti, Chiara

2018, *Corpi di donne. Declinazioni dell'eccesso nell'immagine divistica di Stefania Sandrelli*, «L'Avventura», a. IV, n. 1, gennaio-giugno.

Tornabuoni, Lietta

1983, *Brass: «La Chiave è una pietanza troppo forte per quel pranzo d'ambasciata che è la Biennale»*, «La Stampa», 21 agosto.

Twigg, Julia

2004, *The Body, Gender, and Age: Feminist Insights in Social Gerontology*, «Journal of Aging Studies», vol. XVIII, n. 1, February.

Twigg, Julia; Martin, Wendy (eds.)

2015, *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*, Routledge, London.

Vanelli, Marco

2016, *Il fascino discreto di un mito borghese*, in Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, ETS, Pisa 2016.

Varzi, Caterina (a cura di)

2016, *Tinto Brass. Uno sguardo libero*, Gangemi, Roma.

Whelehan, Imelda;

Gwynne, Joel (eds.)

2014, *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism: Harleys and Hormones*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York.