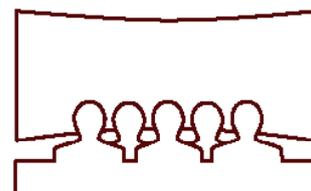


I PUBBLICI CINEMATOGRAFICI DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO

A CURA DI
MORENA LA BARBA E MATTIA LENTO

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI
NUMERO 12
luglio
dicembre 2022



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



«SOPHIA IS THERE. SHE IS GOING TO HELP YOU»

Antonio Salmeri e Sabine Schrader (Università Innsbruck)

«What would Sophia Loren do?» is a question that Nancy Kulik, daughter of Italian immigrants, asked herself many times in her life. Even at a young age, Loren has served her not only as a compass for important choices, but also to create an emotional connection with her Italian heritage. Through its personal approach, the documentary «What would Sophia Loren do?» makes us understand how Kulik is thus representative of a nostalgic migrant's view of the Italian-American diaspora. This short cinematic homage gives the opportunity to reflect on Sophia Loren's cult of the star from the perspective of the "transatlantic-gaze" (Carolyn McDonald, 2014), gender and time-image (Deleuze, 1991), and not least, "italianità" and "americanità" against the backdrop of the Italian-American migration experience.

KEYWORDS

Sophia Loren; Stardom; Italian-American; Time-image (Deleuze); Transatlantic gaze

DOI

10.54103/2532-2486/18423

«What would Sophia Loren do?»: questa è una domanda che Nancy Kulik, donna statunitense con radici italiane, si è posta ripetutamente nei momenti difficili. Per lei, sin dalla giovane età, Sophia Loren ha rappresentato un punto di riferimento per orientarsi di fronte a scelte di vita quotidiana più o meno importanti. L'intrigante film documentario *What would Sophia Loren do? (Cosa farebbe sofia Loren?, 2021, 32')* di Ross Kauffman, su Netflix, racconta proprio dell'ammirazione di Nancy "Vincenza" Kulik per Sophia Loren, i cui film l'hanno accompagnata per tutta la vita. Il film nasce da un'idea di Regina K. Scully, produttrice cinematografica nonché figlia della stessa Nancy Kulik, che si è interrogata sulle proprie origini italiane rendendo omaggio alla madre¹. Regina K. Scully è anche presente nel film come *voice over* e appare sporadicamente di fronte all'obiettivo. È la stessa Regina K. Scully, all'inizio del film, a rievocare, con l'aiuto della famiglia, la felice infanzia "all'italiana" della protagonista e l'ammirazione della madre per Sophia Loren. Tuttavia, *What would Sophia Loren do?* diventa un film sulle

¹ Si vedano le dichiarazioni di Regina K. Scully riportate nell'articolo di Amanda Svachula *The Inspiration Behind The New Netflix Hit, 'What Would Sophia Loren Do?'*, pubblicato sul sito [katiecouric.com](https://katiecouric.com/culture/the-inspiration-behind-the-new-netflix-hitwhat-would-sofia-loren-do) il 16 gennaio 2021 (<https://katiecouric.com/culture/the-inspiration-behind-the-new-netflix-hitwhat-would-sofia-loren-do>). Ultimo accesso: 13 marzo 2023.

molte ragioni che hanno spinto la madre a porsi la domanda fatidica del titolo, sul significato della famiglia e sulla funzionalità del modello Loren in rapporto al tema dell'ascesa sociale e della maternità.

La sua vita non è stata «una storia alla Cenerentola», afferma Sophia Loren nel film (07:00-07:24), anche se ammette di aver avuto un po' di fortuna; la sua carriera sarebbe piuttosto il frutto del duro lavoro e di numerosi sacrifici, grazie ai quali, a partire dall'ambiente povero di Pozzuoli, si è potuta affermare come diva di primo piano sulla scena internazionale. Per Sophia Loren, al centro di questa edificante storia borghese di promozione sociale si trova la propria famiglia; Nancy Kulik prende spunto da questo fatto per raccontarne la vita. Accanto alla bellezza, ai gesti e ai movimenti sensuali, dell'attrice ammira soprattutto la determinazione e la forza di volontà mostrata come moglie e madre. Si propone un'immagine di Loren come «madre leonessa», ripresa anche dalla produzione Netflix *La vita davanti a sé* (2020) con la regia di Edoardo Ponti, figlio della diva, e qui riattualizzata in maniera molto incisiva².

L'immagine di Sophia Loren si basa sull'esaltazione dell'italianità, che nel contesto sociale può apparire di volta in volta sia coriacea sia materna. Che la grande diva italiana del cinema continui a essere letta *tout court* come prodotto di esportazione e connotato dell'italianità, lo dimostra non da ultimo lo spot pubblicitario della pasta Barilla girato da Nadia Lee Cohen e diffuso nel 2019 negli Stati Uniti. Immersa nei colori della Hollywood classica degli anni Sessanta del secolo scorso, Sophia Loren pronuncia le parole «È pronto!» e invita a tavola un pittoresco gruppo di ospiti che la accoglie con un vivace applauso: mamma Loren ha preparato gli spaghetti al pomodoro per tutti, e noi spettatori siamo invitati a prendere posto sull'altro lato della tavola (*fig. 1*). Quella che emerge sia nel breve documentario di Netflix sia nello spot pubblicitario non è altro che un'ulteriore attestazione del culto di una diva del cinema che si colloca a metà strada fra la tradizione cinematografica italiana e quella americana. Prendendo le mosse da questi contesti transculturali di reciprocità, il genere della commedia, connotato come "italiano", è riletto attraverso il filtro del *transatlantic gaze*³. Il *gaze* ha un carattere storico e si iscrive sempre in relazioni di potere, poiché per Mulvey il cinema è un «sistema di rappresentazione molto elaborato» che struttura l'inconscio della società anche attraverso il film⁴. Per sguardo transatlantico intendiamo, quindi, lo sguardo reciproco tra Italia e Stati Uniti, da sempre permeato da dinamiche di potere. Il dialogo fra tradizione cinematografica ed estetica statunitense e italiana si trova appunto iscritto nelle modalità di raffigurazione della Loren che rappresentano la dinamica di soggettivizzazione e negoziazione dell'identità in un contesto transnazionale. Inoltre, questo ci permette di esaminare anche dal punto di vista estetico la trasformazione del linguaggio cinematografico, che Gilles Deleuze descrive come la crisi dell'immagine-azione e che si estende alla messa in scena del corpo delle nuove star degli anni Cinquanta. Il documentario *What would Sophia Loren do?* ci offre dunque l'opportunità, in primo luogo, di osservare il fenomeno Sophia Loren con il *migrant e/o Italian-American gaze* di Nancy Kulik.

² La produzione Netflix si riallaccia al romanzo *La vie devant soi* (*La vita davanti a sé*) di Romain Gary, pubblicato nel 1975 con lo pseudonimo Émile Ajar e insignito del *Prix Goncourt*.

³ Carolan McDonald, 2014.

⁴ Mulvey, 1975.

Fig. 1 –
Screenshot dallo spot
“Dinner’s Ready” (2019)
di Nadia Lee Cohen.



Al centro dell’attenzione si collocano le produzioni di Hollywood *Houseboat* (*Un marito per Cinzia*, 1958) e *It started in Naples* (*La baia di Napoli*, 1960), entrambe di Melville Shavelson, ma soprattutto il film a episodi *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica, insignito del premio Oscar come miglior film straniero nel 1965, prodotto direttamente per il mercato americano e italiano, nonché il poco studiato film *La mortadella* (1971) di Mario Monicelli, che prende spunto dall’*American Dream* dei migranti italiani per costruire una commedia dai toni piuttosto aspri. Tutti e quattro i film rafforzano gli stereotipi consolidati sull’italianità, sull’americanità e sul genere. Per il pubblico statunitense questi film rappresentano la quintessenza della nostalgia nei confronti dell’Italia, mentre, se guardati dalla speculare prospettiva italiana, queste opere mettono alla berlina i modelli e gli influssi statunitensi. Dietro la facciata apparentemente tranquillizzante, che sceglie perlopiù narrazioni, immagini e protagonisti stereotipati, si sviluppa tuttavia un discorso latente, ancorato alla tradizione del neorealismo, che fa emergere le contraddizioni di una società (dei consumi) italiana in trasformazione, che non aderisce in pieno al sogno americano e al contempo non rifiuta mai del tutto l’immagine di un’America immaginaria, vista come promessa di salvezza⁵. Sophia Loren rappresenta in questo contesto una figura-soglia, collocandosi lungo un asse transatlantico fra Italia e Stati Uniti, fra un culto classico della star e uno moderno, fra immagine-azione e immagine-tempo.

⁵ Se la commedia all’italiana debba essere definita un genere di «matrice neorealista» o no è tema discusso in modo molto controverso. D’Amico (2008: 53) individua la vicinanza nell’umorismo; Zaccagnini (2009: 6) nel radicamento nei costumi e nel quotidiano. Approcci contrastati dall’obiezione ideologico-critica di Fabbri (2015: 183), che osserva una «febbre neorealista» quasi «endemica» nel cinema italiano: «The pressure to refer to neorealism is so enormous that its traces are seen everywhere, as if there could be no legitimate discourse on Italian cinema without invoking it». Per Deleuze (1989: 193 ss.) il neorealismo gioca un ruolo fondamentale nel passaggio dall’immagine-azione all’immagine-tempo. Proponiamo quest’approccio formale-estetico per esplorare l’immagine di Sophia Loren che, nonostante il suo “smalto” commerciale, apre delle potenzialità riflessive che si potrebbero pensare in linea con l’innegabile impeto politico neorealistico.

I. IL MAMBO ITALIANO

Dopo che, all'inizio del film, Regina K. Scully presenta l'infanzia "all'italiana" della madre tramite qualche fotografia, il documentario *What would Sophia Loren do?* mette in correlazione le riflessioni della simpatica Nancy Kulik, mostrata in stile *high-key* in primo o primissimo piano, con frammenti di film e foto di Sophia Loren. Il film alterna continuamente foto e materiale filmico in formato Super 8 (provenienti dalla vita dei genitori e della famiglia Kulik) con interviste, sequenze di film, locandine, nonché immagini provenienti dal set di *Tutta la vita davanti a sé*. Nancy Kulik fa riferimento, ad esempio, a sequenze tratte da *La ciociara* (1960) di Vittorio De Sica, film con il quale Sophia Loren arriva al premio Oscar, per parlare di malattie, abusi e sofferenze dei propri figli. Le sequenze dei film sono coerentemente messe in relazione, anche sul piano visivo, con la vita quotidiana di Kulik. Queste stesse immagini sono mostrate dapprima su un vecchio televisore posto nel salotto della donna e poi direttamente sul grande schermo. L'italianità della famiglia di Nancy Kulik risulta quindi evidente: è costruita da un lato attraverso pratiche quotidiane, dall'altro attraverso il consumo cinematografico della famiglia stessa. *En passant* si viene a sapere che la famiglia guardava quasi esclusivamente film italiani, che percepiva come più vicini alla propria identità rispetto a quelli americani.

Le immagini dei film presentate all'inizio, tra le più celebri della carriera di Sophia Loren, rimandano alle sue origini napoletane e alla tradizione musicale e teatrale della città partenopea. Sul piano acustico risuona *Mambo Italiano*, composta da Rob Merrill e interpretata qui da Dean Martin (pseudonimo di Dino Crocetti), cantante e showman statunitense originario dell'Italia meridionale, che rese famosa questa canzone in tutto il mondo: nel successo di cassetta *Pane, amore e...* (1955)⁶ di Dino Risi, Sophia Loren balla con il cavalier Antonio Carotenuto (Vittorio De Sica) proprio sulle note di *Mambo Italiano* di Dean Martin. I brani in sottofondo sono tratti da *It started in Naples*: mostrano Sophia Loren (che interpreta la protagonista Lucia) mentre canta e balla sulle note del grande successo *Tu vuò fa' l'americano* (1956) di Renato Carosone⁷. In quasi un terzo dei suoi film Sophia Loren canta – anche se i testi sono solitamente frammentarie e banali frasette stereotipate – sottolineando così l'autenticità e la potenza della sua italianità. Anche se Sophia Loren è di regola mostrata in totale, e quindi non attraverso un *male gaze* concentrato sul décolleté e sul petto⁸, la macchina da presa frontale teatralizza la figura della diva che cammina, balla e/o canta e che ammicca direttamente a un presunto pubblico maschile. Il *male gaze* è di solito uno sguardo voyeuristico esercitato nei confronti delle donne, che le oggettivizza. Qui però si tratta di una performance che non era usuale solo nel cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta, ma anche nel cinema popolare italiano, in cui «the 'spectacle of woman' is an important part of the 'spectacle constituted by the cinema'»⁹. Sophia Loren è sì presentata come una figura «to-be-looked-at-ness», in virtù

⁶ È il terzo film della tetralogia *Pane, amore e...*, preceduto da *Pane, amore e fantasia* (1953) e *Pane, amore e gelosia* (1954), entrambi di Luigi Comencini, e seguito da *Pan, amor y Andalucía* (*Pane, amore e Andalusia*, 1958) di Javier Setó. In *Pane, amore e...*, girato a colori, Sophia Loren recita al posto dell'allora altrettanto famosa Gina Lollobrigida, protagonista dei primi due film, le cui richieste finanziarie erano diventate troppo alte (cfr. Reich, 2004: 112).

⁷ Cfr. Chiriaco; Fuchs, 2019.

⁸ Culhane, 2021: 125.

⁹ Noto, 2015: 383.

della dimensione spettacolare favorita dal canto e della danza, ma il suo ruolo nel conseguire il successo nella vita e nel cinema risulta tutt'altro che passivo¹⁰. Nancy Kulik ammira dunque Sophia Loren proprio perché la considera capace di sostenerla nelle piccole e nelle grandi scelte. «Sophia is there. She is going to help you»: con queste parole, la protagonista è consolata dalla figlia più volte. Sophia diventa così la premurosa salvatrice.

II. «SHE'S FROM NAPLES. AND WE'RE FROM NAPLES ON DOWN. CALABRIA, BAGNARA»

Le sequenze sopracitate sono per molti versi paradigmatiche dell'immagine di Sophia Loren e dei suoi successi, che prendono forma sullo sfondo di una Sorrento o di una Napoli da cartolina. «She is from Naples. And we're from Naples on down. Calabria, Bagnara» (2:50) afferma Nancy Kulik, indicando una foto dei genitori. Attraverso questa espressione risulta più chiaro in quale misura le star diventino figure di identificazione e di proiezione per le persone di origine italiana¹¹. Napoli, in questo contesto, rappresenta il luogo in cui l'industrializzazione e la modernizzazione non hanno avuto la meglio, almeno apparentemente. In effetti, la biografia della Loren si legge come la quintessenza del sogno americano: da vincitrice del locale concorso di bellezza e interprete di fotoromanzi, passa al grande palcoscenico di Hollywood a fianco di attori come Clark Gable, Cary Grant e Anthony Quinn. Conquistando l'Oscar come miglior attrice protagonista con *La ciociara*, Sophia Loren si afferma infine come star internazionale, pur rimanendo sempre "italiana", grazie alla sua identificazione con un ambiente italiano-regionale cui resta legata per il suo aspetto fisico, la sua gestualità, la sua lingua e, non da ultimo, per la sua teatralità napoletana¹².

Come sostiene Elisabeth Bronfen, si può dire che la star è costituita da due corpi: da un lato l'insieme dei ruoli interpretati, dall'altro l'*erstellender Leib* (il "corpo creatore") dell'attrice, che ha una vita privata al di là del film¹³ e che, a sua volta, è messo in scena in diversi contesti mediali. Nel caso ideale i due corpi si assomigliano. L'essenza della star, sottolinea Landy, si riferisce al modo in cui la realtà è intesa, trattata ed esperita in relazione ai media¹⁴, tanto che le mediatizzazioni del privato inscrivono nei ruoli cinematografici della Loren una compresenza di «virtuale e attuale»¹⁵. Il fatto che sia anche la "vera" Sophia a recitare trova conferma in alcuni dei suoi film, proprio all'inizio della sua carriera, grazie all'omonimia tra l'attrice e alcune delle sue protagoniste. Richard Dyer¹⁶ ha sottolineato come il fascino delle star del cinema derivi dalla loro capacità di costituirsi come sintesi tra termini antitetici che informano la contemporaneità: il pubblico e il privato, la natura e l'artificio, la produzione e il consumo. Nel

¹⁰ In merito alle analisi di Noto, 2015, si veda anche Small, 2009. In merito al caso di Marilyn Monroe, si veda Stacey, 2013.

¹¹ Lowry, 1997: 23.

¹² Cfr. nella ricerca anche Small, 2009, e Gundle, 1995.

¹³ Bronfen; Strautmann, 2002: 47.

¹⁴ «Stardom is a conglomeration of economic and social factors sensitive to the box office and to philosophic and aesthetic considerations involving conceptions of how 'reality' is understood, and acted upon, and experienced in relation to media» (Landy, 2010: 116).

¹⁵ Deleuze, 1991: 95.

¹⁶ Dyer, 1986.

caso specifico della nostra analisi, potremmo anche aggiungere i poli dell'auto-determinazione contrapposta a una femminilità tradizionale, e del *sex appeal* contrapposto al senso materno.

Numerosi ruoli interpretati da Sophia Loren rimandano alla sua ascesa sociale e alla sua propensione all'accudimento e tematizzano episodi della sua vita piuttosto movimentata: hanno a che fare con i temi del matrimonio e del divorzio, come in *Matrimonio all'italiana* (1964) di Vittorio De Sica, o in *La mortadella*; con il culto della diva, come in *La fortuna di essere donna* (1956) di Alessandro Blasetti, o *Ieri, oggi, domani*; con il suo ruolo di madre anziana, al contempo ruvida e premurosa, come nel suo film più recente *La vita davanti a sé*, ambientato a Bari, dove Loren si occupa del giovane profugo Momò (Ibrahima Gueye). Nei film di Shavelson *Houseboat*, in cui interpreta la benestante figlia musicista di un direttore d'orchestra italiano, e *It started in Naples*, che la vede cantante in un night club, Loren rappresenta l'ascesa verso modelli di vita borghesi statunitensi (in *Houseboat* negli USA, in *It started in Naples* a Capri). Negli Stati Uniti Sophia Loren, secondo quanto dichiarato dal collega Alberto Sordi, scoppia «come una bomba»¹⁷. Al di là della carriera, la diva incarna più di ogni altra attrice la tradizione cinematografica statunitense e italiana; un effetto che scaturisce dall'attenta cura della sua immagine, che va dall'invenzione del nome («Sofia con la effe. All'estero penseranno a una conchiglia. Lo cambiamo in Sophia!») alla relazione con il produttore Carlo Ponti¹⁸. Nella sua marcia trionfale sulle due sponde dell'Atlantico, Loren approfitta in maniera determinante di una politica produttiva di Hollywood che, dopo il calo degli spettatori negli Stati Uniti, decide di investire sul mercato europeo e sulle star del Vecchio continente¹⁹. Mentre la percentuale di mercato di film italiani e coproduzioni per la prima volta supera quello dei film statunitensi²⁰, la commedia all'italiana si dimostra, nel contesto di una "Old Hollywood" tormentata dalla crisi, prodotto di grande esportazione, nonostante le strutture narrative spesso non convenzionali e la tendenza alla messa in scena di sensualità ed erotismo femminili. Gli anni Sessanta diventano la "fase d'oro" delle (co)produzioni italiane e rappresentano una spinta determinante nella carriera di Sophia Loren, che conduce al rafforzamento delle relazioni di scambio transatlantico.

Molto presto l'attrice fa sue alcune delle pratiche moderne di Hollywood, come quella di assumere un addetto stampa. Enrico Lucherini viene ingaggiato da Carlo Ponti per ripulire la sua immagine, infangata dall'accusa di essere tra le altre cose una "rovinafamiglie"²¹ a causa della sua relazione d'amore con il produttore, ancora coniugato. Tazio Secchiaroli, paparazzo ai tempi della cosiddetta Hollywood sul Tevere, è reclutato come fotografo privato anche per esportare scatti "intimi", destinati all'opinione pubblica americana²². Loren si impone così come «the symbol of Italianness for foreigners», ovvero come «il sogno americano incarnato in un corpo di donna italiana»²³. Sophia Loren in quanto diva domina quindi nel contesto produttivo statunitense, connotato

¹⁷ Fofi; Faldini, 2011: 40.

¹⁸ Del quale era convinta che l'avrebbe lanciata come aveva fatto con «la Lollobrigida, la Valli, la Rossi Drago, la Bosè» (Fofi; Faldini, 2011: 39).

¹⁹ Gundle, 1999: 779.

²⁰ Comand, 2010: 30.

²¹ Cfr. Comand, 2010: 31; Gundle, 1995: 377.

²² Secchiaroli; Bertelli, 2003: 12.

²³ Gundle, 1996: 316; Pesce, 2021: 109.

positivamente proprio negli anni Cinquanta e Sessanta nella cultura popolare italiana²⁴, e si colloca così sulla soglia fra un sistema divistico, in realtà multiforme, e un'immagine di star in mutamento.

III. «BUT WHY ME?»

«But why me?» (02:33) si chiede con un po' di civetteria Sophia Loren in *What would Sophia Loren do?*, quando sente parlare della sua grande ammiratrice Nancy Kulik. L'attrice incarna, in un'epoca in costante mutamento, l'eterna e imperturbabile Napoli, codificata già nelle innumerevoli descrizioni del Grand Tour come il luogo del dolce far niente, come *topos* di leggerezza di vita, sensualità femminile, disinvoltura sessuale e annullamento dell'ordine morale, come città caratterizzata da una porosità tra privato e pubblico, tra la sfera domestica e la strada²⁵. Questo tipo di napoletanità, già alla fine del XIX secolo, è parte del processo di autorappresentazione della città stessa. I brani musicali diventano un prodotto massmediatico dapprima grazie alla radio e ai vinili²⁶, e poi anche grazie ai film degli anni Cinquanta e Sessanta²⁷. Napoli è una delle città italiane che nell'ultimo secolo hanno vissuto un autentico esodo verso l'estero, il che rimanda una volta di più a un vasto pubblico di origini italiane, propenso alla nostalgia, tra cui si colloca anche Nancy Kulik²⁸: in fondo, Bagnara Calabria è a suo modo una piccola Napoli.

Il *topos* della sensualità partenopea – non sempre eteronormativa – trova la sua incarnazione dagli anni Cinquanta proprio in Sophia Loren. Al culto della maternità e della castità, nonché della sessualità funzionalizzata, predicata non solo dalla Chiesa cattolica, ma presente anche in epoca fascista, proprio dagli anni Cinquanta si aggiunge un erotismo più esplicito e contraddittorio rispetto ai valori tradizionali²⁹. Loren, come prima di lei Silvana Mangano o Gina Lollobrigida, viene così percepita e messa in scena *in primis* a uso e consumo di un *male gaze*³⁰; queste attrici sono definite all'epoca “maggiorate fisiche”, oggi «exaggerated bodies»³¹ o «Mediterranean womanhood»³². Il corpo “naturale” di Loren (come già quello di Lollobrigida) diventa cifra del cosiddetto “sano buon

²⁴ Gundle, 1996: 314.

²⁵ Benjamin, 1994; Richter, 2012: 86.

²⁶ Signorelli, 2002: 13.

²⁷ Schrader, 2018: 220.

²⁸ Circa l'emigrazione napoletana attorno al 1900 si veda il report *Emigranti ed emigrazione a Napoli tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale* di ASEI (Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana), disponibile alla pagina web www.asei.eu/it/2006/11/emigranti-ed-enigrazione-a-napoli-tra-la-fine-dellottocento-e-la-prima-guerra-mondiale. Per l'emigrazione in anni recenti si veda invece l'articolo *Napoli, è record di emigranti verso il Nord Italia*, pubblicato sul sito del «Corriere del Mezzogiorno» il 21 gennaio 2021 (https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/21_gennaio_21/campania-napoli-record-emigranti-il-nord-italia-1b8f22ae-5bb4-11eb-8a92-da3719efb0cd.shtml). Ultimi accessi: 13 marzo 2023.

²⁹ Landy, 2008: 120.

³⁰ Mulvey, 1975.

³¹ Reich, 2004: 105.

³² Cfr. Gundle, 1995: 370.

senso” e della vitalità nazionale³³: «A new national dynamic based on a highly sexualized feminine corporeality reflecting a natureless at harmony with the national landscape»³⁴. Questo «national landscape» riattualizza il *topos* della napoletanità e pensa sé stesso rappresentato così: meridionale, campagnolo, tradizionale e incarnato in un corpo femminile. Viene rafforzato così un culto della star italiana che, come scrive Stephen Gundle, rivela uno stretto legame con il concetto di Nazione. Molto più forte rispetto ad altre cinematografie. Un corpo divistico che è messo in scena quale prodotto mediatico da esportazione tramite l’analogia tra napoletanità e italianità, anche al di fuori dei ruoli interpretati³⁵. In effetti, Loren è percepita quale «spontaneous and natural in behavior and appearance, and were identifiable Italian and lower class in their tastes and aspirations. [...] The eroticism was an earthy and rural one that contrasted with the urban polis peddled by Hollywood»³⁶. La sua femminilità è messa in scena in forte contrapposizione con il *sex appeal* e il *glamour* di attrici come Marilyn Monroe o, sul piano europeo, Brigitte Bardot. L’erotismo per così dire “naturale” espresso da Loren si pone per questo non solo in contrasto con il *glamour* statunitense, ma anche con un movimento delle donne che negli anni Sessanta andava consolidandosi. La sua autodeterminazione è fissata, infatti, in una presunta cornice naturalizzante – ovvero quella della maternità e del matrimonio – prestabilita in una peculiare concezione della famiglia, mitizzata non solo in quanto napoletana ma anche, più genericamente, come epitome italo-italiana, che risveglia fascino, l’ammirazione e la nostalgia soprattutto del pubblico di origine italiana. Alcuni studi, notoriamente, descrivono l’istituzione familiare italiana tipica come estranea rispetto al senso dello Stato. Questo aspetto, all’epoca definito da Edward C. Banfield «familismo amorale»³⁷, si tinge però di connotati positivi nel contesto statunitense ed è rappresentato cinematograficamente da Sophia Loren e dalla sua immagine di donna premurosa. Non da ultimo, anche i suoi inserti canori, come quelli in *Houseboat* o alla fine di *It started in Naples*, non servono solo all’esposizione di una napoletanità già da sempre pensata in chiave teatrale, di un culto divistico autoriflessivo, ma ne sottolineano anche la figura di “madre leonessa”, così centrale per il racconto, come caratteristica di emancipazione personale³⁸.

IV. IL TRANSATLANTIC GAZE DELLA COMMEDIA ALL’ITALIANA

Nell’immagine-azione di Hollywood³⁹ domina la messa in scena al servizio della scopofilia maschile: la macchina da presa in *Houseboat*, ad esempio, riproduce un *male gaze* e cattura dall’inizio l’erotismo eteronormativo di Sophia Loren. Come avviene in numerosi altri film interpretati da Loren, la macchina da presa ce la restituisce di norma frontale, a mezza figura o a figura intera; gli sguardi e i movimenti esprimono una sicurezza di sé tale da risultare perfino

³³ «The notion of the body of stardom as exemplifying national vitality, common sense and survival» (Landy, 2008: 127).

³⁴ Reich, 2004: 112.

³⁵ Gundle, 2008: 262.

³⁶ Gundle, 1996: 316.

³⁷ Banfield, 1958.

³⁸ Culhane, 2021: 215.

³⁹ Deleuze, 1989, 1991.

provocatoria; ancora, la troviamo ripresa in primo piano o con una leggera prospettiva a volo d'uccello sul décolleté, sui seni e sulla vita. È, insomma, spesso rappresentata come spettacolo erotico. E come tale viene messa in scena anche nel cinema italiano degli anni Sessanta, che attraverso le produzioni della cosiddetta commedia all'italiana punta sull'esportazione di tali immagini, pur modificandone la natura.

Mentre a Hollywood Loren recita a fianco di impeccabili "figure perbene", interpretate ad esempio da Clark Gable e Cary Grant, nelle commedie italiane degli anni Sessanta è attorniata da anteroi che falliscono nell'emulazione dei rispettivi modelli americani, e che esaltano invece la propria mediocrità dando forma a pregi e difetti del boom economico italiano. I «bearer of the look» nell'universo diegetico diventano uomini inetti⁴⁰. Star maschili come Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi e Marcello Mastroianni incarnano figure litigiose ed esitanti che, alla fine, non riescono a realizzare i propri sogni borghesi, per i quali Sophia Loren e altre figure di popolane assumono una funzione metonimica⁴¹. Le star italiane degli anni Cinquanta e Sessanta si inscrivono nell'ambito di un imborghesimento transatlantico dell'immagine divistica che si verifica a partire dagli anni Trenta, nel momento in cui il pubblico cresce e al contempo occupa gradini più elevati della scala sociale⁴². Questo imborghesimento, che si può osservare anche in numerose commedie con Sophia Loren, tende al lieto fine e produce sogni di ascesa sociale. La «humanisation réaliste» rende le star «assimilables», quasi come «modèles de vie», che «correspondent à un appel de plus en plus profond des masses vers un salut individuel [...]»⁴³. In questo senso, in Italia il genere popolare della commedia, radicato nell'immaginario collettivo nazionale⁴⁴, fa spesso l'occhiolino all'immagine di un'Italia meridionale preindustriale. Un aspetto che stride con il carattere borghese che Sophia Loren incarna, quale figura materna mitica meridionale. Una figura che è anche promessa di appagamento sessuale e che si sottrae tuttavia alla soddisfazione del desiderio della controparte maschile. La dipendenza maschile – tipica del "mammoni" rappresentato in maniera prototipica dai personaggi di Alberto Sordi o da quelli inetti di Mastroianni – è il sintomo di un nuovo *habitus* del genere caratterizzato dall'influenza statunitense e della modernità⁴⁵. Soprattutto Marcello Mastroianni, nelle sue numerose interpretazioni al fianco di Loren, è agli antipodi rispetto a un regime dello sguardo meramente feticistico, caratteristico del cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta. Contraltare del "latin lover", diventato impotente, Loren è la "unruly woman"⁴⁶, che incarna diverse dimensioni dei conflitti fra i generi e del potere femminile. E diventa, anche in quanto figura materna, un «transgressive portrait of femininity»⁴⁷.

⁴⁰ Mulvey, 1975: 808.

⁴¹ Cfr. Culhane, 2017.

⁴² Morin, 1957: 22.

⁴³ Morin, 1957: 29.

⁴⁴ Cfr. Fanchi, 2001. Ciò vale in maniera particolare per la coppia di attori Loren e Mastroianni (cfr. Gundle, 2008: 263).

⁴⁵ «Profound economic and social changes in Italian society at this time meant that gender hierarchies and models of masculine behavior had to be renegotiated because they became less easy to reconcile with models associated with modernization, American capitalism and culture» (Wood, 2005: 164).

⁴⁶ Cfr. Reich, 2004.

⁴⁷ Landy, 2008: 123.

Con la regia dei padri fondatori del genere della commedia all'italiana, Vittorio De Sica e Mario Monicelli, il *transatlantic gaze* di Loren è tematizzato attraverso il filtro dell'ironia e ostentato in chiave metariflessiva. La commedia all'italiana è parte del cinema narrativo classico, caratterizzato, secondo Deleuze, dalla forte presenza di immagini-azione, ma il gioco tra dimensione privata e sfera spettacolare e la presenza di differenti piani di realtà introducono una forte componente metariflessiva, tipica dell'immagine-tempo. Un elemento, questo, che sembrerebbe in contraddizione con la tassonomia elaborata da Deleuze. La contraddizione è però solo apparente perché, sostiene Fahle⁴⁸, l'immagine-tempo appartiene anche ad altre culture cinematografiche e ad altri momenti storici rispetto al cinema della modernità⁴⁹. Le immagini-tempo, infatti, sono rintracciabili anche nei cosiddetti film classici. Questo perché ogni film può attivare e combinare diversi regimi visivi. Le categorie di Deleuze sono di particolare valore analitico non solo se si prendono le opere filmiche come punti di partenza, ma anche «ritornandoci continuamente, per non perdersi nell'idealismo normativo»⁵⁰. Per dirla con Deleuze, tramite la messinscena riflessiva e ostentata di queste cornici e attraverso gli attributi del corpo della star, la categoria di tempo entra in gioco all'interno di uno schema narrativo classico.

V. LOREN COME IMMAGINE-TEMPO E IMMAGINE-CRISTALLO

I tre episodi di *Ieri, oggi, domani* che vedono protagonisti Sophia Loren e Marcello Mastroianni sono ambientati rispettivamente a Napoli, Milano e Roma. Nei singoli episodi, a diventare protagonista non è il movimento nello spazio ma la percezione dello spazio stesso da parte dei personaggi, cosicché «le persone e le cose occupano un posto nel tempo, incommensurabile con quello che occupano nello spazio»⁵¹. Queste immagini-tempo prodotte dal neorealismo italiano, che ci conducono nel cinema moderno, si sono estese al corpo della star e anche alla rappresentazione dell'ambiente italiano. Si potrebbe affermare che esse sono espressione di una diretta esplorazione del culto delle star e della loro atemporalità e che portano allo scoperto gli intrecci transatlantici di un ambiente culturale e sociopolitico tipico degli anni Sessanta. Lo spazio filmico si trasforma in un palcoscenico per Loren, che restituisce così i caratteri in continua evoluzione della napoletanità, attraverso una sintesi tra italianità e senso materno.

Il primo episodio, ambientato a Napoli, è sceneggiato da Eduardo De Filippo, che aveva contribuito a lanciare la carriera della Loren come "napoletana" nel film *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica: in questo film, Sophia Loren interpretava il ruolo memorabile di una pizzaiola sexy e infedele. In un'Italia in cui i valori tradizionali cattolici erano la norma di comportamento dominante, Sophia divenne l'incarnazione di un'idea altamente sovversiva di sensualità femminile, tipica della spontaneità del mondo popolare⁵². Il vero oro di Napoli,

⁴⁸ Fahle, 2002: 100 ss.

⁴⁹ Deleuze, 1989: 193 ss.

⁵⁰ Fahle, 2002: 98. Per una lettura anti-normativa delle categorie deleuziane, si veda anche Fabbri, 2015: 187 ss.

⁵¹ Deleuze, 1991: 58.

⁵² Cfr. Gundle, 1995, 371.

così assicurano anche le seguenti commedie, è la capacità della popolazione napoletana di continuare a rigenerarsi gioiosamente in base a una “arte dell’arrangiarsi” connotata positivamente, e alla solidarietà fra le classi inferiori. Nel primo episodio di *Ieri, oggi, domani*, Adelina (Sophia Loren) dovrebbe andare in carcere a scontare una condanna per contrabbando di sigarette, ma riesce sistematicamente a evitarlo grazie alle sue gravidanze. Per questo la famiglia cresce continuamente finché suo marito (Marcello Mastroianni) risulta sposato sul piano fisico e psichico. Invano si cerca un medico (dalla finestra fa capolino l’immagine classica del Vesuvio come quintessenza di passioni ribollenti; immagine che è capovolta ironicamente), e di conseguenza Adelina deve andare in galera. Tuttavia, con un’eccezionale colletta del vicinato e l’aiuto di un avvocato la donna riesce a ottenere la grazia. Già la composizione rende evidente i miti napoletani della “onorata illegalità” del contrabbando, della solidarietà e della famiglia. Di questo mito fa parte anche la sensualità unita ai caratteri tipicamente materni delle napoletane. Infatti, Loren nella sua biografia dei ruoli incarna una donna – come descritto qui sopra – di una premura che oltrepassa ogni limite e, come in questo primo episodio, si afferma grazie a beffe dal sapore boccaccesco. Alla tenace capacità di resistenza napoletana, intesa alla Pasolini⁵³, attribuisce un desiderabile corpo femminile.

Numerose scene sottolineano la teatralità della messa in scena sia attraverso la riduzione a quinta degli spazi filmici sia nella configurazione del punto di vista, che vede spesso Sophia Loren ripresa dal basso, talora addirittura in posizione eretta su un balcone. Nel finale *Adelina*, appena uscita di prigione, ritorna finalmente a casa e viene accolta da una folla festante.

L’atemporalità di Loren va di pari passo con il culto divistico intorno alla sua persona, drammatizzato con Napoli sullo sfondo come palcoscenico. Come quinta, Napoli si trasforma in simbolo del passato, in immagine folcloristica ridotta a cliché della città stessa, indirizzata al pubblico statunitense come una cartolina illustrata.

La sceneggiatura degli episodi “Oggi” e “Domani” è opera di Cesare Zavattini⁵⁴. Il secondo episodio, ambientato a Milano, narra di un viaggio in auto, apparentemente senza meta, di Anna (Sophia Loren), moglie di un magnate milanese dell’immobiliare, e Renzo (Marcello Mastroianni), il suo amante, un intellettuale. Nella commedia all’italiana, l’automobile è «il vettore fisico e metaforico di istanze moderniste»⁵⁵ e l’epitome dell’accelerazione sociale e spaziale. Nel senso di Paul Virilio, questa funge però anche da proiettore⁵⁶ e con ciò da macchina scopica, che permette un tuffo nella dimensione temporale delle immagini filmiche. Il vero e proprio spettacolo, infatti, avviene dietro il parabrezza, che funge da cornice; in gran parte le mezze figure mostrano i due seduti uno accanto all’altra da una prospettiva frontale, mentre sullo sfondo scorre un paesaggio sfocato, che permette sguardi frammentari su una Milano avvolta dallo smog, come nodo nevralgico del nuovo boom; la macchina da presa concentra

⁵³ Cfr. Pasolini, 1971. Per Pasolini il concetto di “napoletanità” rimanda alla lotta dei non allineati, alla vitalità, al non conformismo dell’arcaico, e si configura come una Gallia nell’era del capitalismo.

⁵⁴ Cesare Zavattini aveva già collaborato ai capolavori del neorealismo *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica.

⁵⁵ Comand, 2010: 16.

⁵⁶ Virilio, 1978: 7 ss.

insistentemente l'attenzione sull'aspetto di Anna. Loren non viene più rappresentata come popolana, bensì come icona del consumismo degli anni Sessanta con un debole per l'alta moda e per le auto sportive. Si riflette sulla mercificazione del corpo della star nel cinema popolare e sul suo ruolo come icona della modernità e del nuovo benessere. Significativamente, il viaggio in Rolls-Royce si conclude quando Renzo prende il volante e perde il controllo e l'auto di lusso va a schiantarsi contro il guardrail.

In queste figurazioni della mobilità sociale, l'attrice diventa eterna "figura del desiderio"⁵⁷, rappresentata criticamente rispetto ai modelli consumistici americani. Il suo personaggio, quindi, rimanda spesso alla ricezione internazionale del culto divistico di Sophia Loren.

Anche nel terzo episodio trova espressione questo nuovo tipo di immagine, stavolta attraverso un'allusione a Loren in quanto incarnazione internazionale del desiderio maschile. Sophia Loren recita la parte di Mara, una prostituta romana d'alto bordo che riceve i suoi clienti in un piccolo appartamento sotto i tetti di piazza Navona. Come "penitenza" per aver quasi indotto un giovane prete a rinunciare alla castità, giura di fare un "fioretto", di interrompere cioè per una settimana la sua attività. A soffrirne in modo particolare sarà l'abituale e frustrato cliente Rusconi (Marcello Mastroianni), che si deve piegare al voto provvisorio di Mara. Alla fine del film assistiamo a uno *striptease* che rientra fra i momenti più iconici della carriera cinematografica di Loren. Con lo spogliarello, Sophia Loren offre il suo corpo allo spettatore diventato consumatore; Rusconi, rannicchiato sul letto, rispecchia il *male gaze* del pubblico, il quale prende parte a questo spettacolo dai toni ironicamente erotici. Con le parole di Laura Mulvey, l'architettura dello sguardo corrisponde alla «identification of the ego with the object on the screen»⁵⁸. La costituzione del soggetto (maschile) è restituita attraverso l'identificazione con l'"inetto" desiderante, senza tuttavia trascendere la classica logica del discorso del «man as bearer of the look». Nella figura di Loren, la libido e l'ego maschile si sono semmai uniti in un mondo di fantasia meravigliosamente complementare.

Sia quando torna nel suo quartiere di Forcella, sia quando si trova dietro al parabrezza della Rolls-Royce o nel celebre "striptease" vicino a piazza Navona, la compresenza di «attuale e virtuale» apre a Loren sempre degli spazi di azione di autoaffermazione all'interno di una cornice disposta teatralmente (figg. 2-4). Queste immagini-tempo del culto divistico di Loren, in parte messe in scena non solo come autoriflessive, bensì anche in chiave autobiografica, la rispecchiano come figura-soglia e di identificazione transnazionale, in cui un culto internazionale delle star, l'identità di genere e, non ultimi, il consumismo e l'esportazione di queste stesse immagini si intersecano inseparabilmente.

A differenza di *Ieri, oggi, domani*, nonostante la presenza di un importante cast pensato per un pubblico internazionale (Gigi Proietti, Beeson Carroll, Danny DeVito, Susan Sarandon), *La mortadella* ha ricevuto scarsa attenzione da parte degli studiosi di cinema. Sophia Loren compare sulla locandina con un piatto di spaghetti nella posa della statua della Libertà. Con questo richiama alla mente la dimensione storica degli intrecci italo-americani, in un'immagine che è anche una caricatura del *migrant gaze*. L'immagine-cristallo è, secondo

⁵⁷ Secchiaroli; Bertelli, 2003: 12 ss.

⁵⁸ Mulvey, 1975: 808.



Fig. 2-4 – Sophia Loren in
“Ieri, oggi, domani” (1963)
 di Vittorio De Sica
 (46:20; 54:30; 1:46:36).

Gilles Deleuze, quella forma filmica in cui questo raddoppiamento di attuale e virtuale, di presente e passato, riesce ad affermarsi come fenomeno estetico⁵⁹. Nella produzione italo-francese di Monicelli, questa coalescenza visiva sta per la demistificazione della fabbrica dei sogni hollywoodiana sullo sfondo dell’esperienza migratoria italo-americana, e procede di pari passo con una diagnosi un po’ amareggiata della contemporanea cultura di massa statunitense. Loren rappresenta la soglia di due mondi, che il film tematizza e che mette didascalicamente in contrapposizione. Già alcuni anni prima, con *La ragazza con la pistola* (1968), con Monica Vitti come protagonista, Monicelli aveva sviluppato un’ampia riflessione sui modi di rappresentazione della donna nel cinema italiano del dopoguerra, prendendo di mira anche il culto delle star.

Tornando a *La mortadella*, non è quindi un caso che Sophia Loren si mostri indifferente di fronte al seduttore fuori moda hollywoodiano, alla Cary Grant, ma anche nei confronti del suo futuro sposo emigrato negli Stati Uniti. Il film inizia con un divertente dilemma: Maddalena Ciarrapico (Sophia Loren) atterra a New York per ritrovare dopo alcuni anni il suo futuro marito Michele (Gigi Proietti). Come musica extradiegetica troviamo *I Guess the Lord Must Be in New York City* (1969) di Harry Nilsson, che colloca immediatamente l’arrivo di Loren negli Stati Uniti all’interno di una cornice ironica. Come bagaglio, regalo di nozze degli ex colleghi di lavoro di un salumificio, porta con sé un’enorme mortadella, la cui importazione è però vietata dalla legge americana. Ferma-mente decisa a non voler accettare questa «legge stupida» nel presunto Paese delle libertà, la protagonista trascorre alcuni giorni nell’aeroporto, mentre intorno a lei cresce il clamore mediatico per la «*forbidden mortadella*». A poco a poco, il Paese liberale dell’abbondanza si rivela essere in realtà una società dello spettacolo; Maddalena, che con determinazione e sicurezza di sé si impone contro ogni tipo di sfruttamento, recita la parte di contrasto di questo straniamento culturale; un ruolo che sembra paradigmatico per la sua carriera. Il film fa riferimento all’insieme dei ruoli interpretati dalla diva per ricavarne un’allegoria rispetto all’immaginario ingannevole degli Stati Uniti in seno all’emigrazione italiana. «Emigrated to North, for necessità» (31:20-31:24): così Maddalena in numerosi *flash-back* intona il proprio destino. Il tuffo nel passato segue all’interruzione del movimento di Maddalena, che all’inizio viene bloccata all’aeroporto e tenuta in stato di fermo in una cella, e alla fine trova rifugio in un appartamento mal ridotto del giornalista Jock (William Devane), il quale vorrebbe trarre profitto dalla «*Mortadella-Story*». Il tempo fa irruzione

⁵⁹ Deleuze descrive le immagini-cristallo di Orson Welles in *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) o *The Lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*, 1947) come esempi che si trasferiscono nel cinema mainstream (Deleuze, 1991: 95 ss.).



Figg. 5-7 – Sophia Loren in
 “La mortadella” (1971)
 di Mario Monicelli.

nell’immagine filmica tramite il gioco di luci e la presenza di specchi e decorazioni asimmetriche (figg. 5-6); alla spettralità di queste immagini-cristallo segue infine la «mobilitazione anarchica del passato sotto tutti gli aspetti»⁶⁰. I *flash-back* aprono spazi di memoria nostalgici; mostrano Maddalena intenta a cantare sotto i riflettori in uno stile *high-key* (fig. 7); con un’estetica che sembra rifarsi a quella del fotoromanzo e del musical, la donna canta diversi episodi della sua capricciosa e sentimentale storia d’amore col suo futuro sposo, un ex comunista diventato perfettamente “americano”. Anche lui, alla fine, vuole soltanto trarre profitto dal suo “italiano da macchietta”: in una scena piuttosto movimentata, il suo ristorante è letteralmente devastato da Maddalena. A farne le spese sono i neon del locale, dai colori accecanti, che disegnano i contorni di celebri luoghi da visitare in Italia, nonché un menu scritto in un italiano scorretto, come a sottolineare il canto del cigno di un’italianità inautentica, diventata ormai merce, contrapposta al corpo autentico di Loren. Questa presunta autenticità è ironicamente evidenziata tramite inserti canori pieni di colore, grazie ai quali, lo si è visto in particolare in *Houseboat* e *It started in Naples*, Sophia Loren è recepita da un pubblico statunitense come quintessenza di una “italianità” più immaginata che reale. Qui Maddalena narra cantando in modo metafinzionale la vita di Loren: il divorzio, l’abbandono del Paese natale, la sua ascesa borghese. Le reiterate immagini-cristallo rimandano alla compresenza fra tradizione cinematografica statunitense e tradizione cinematografica italiana. Che anche l’immagine di star transnazionale di Loren sia un prodotto massmediatico è concetto che il film che prova a veicolare su due piani, perdendosi su un terreno ambiguo, fra ironia indulgente e pessimismo culturale reazionario. Introdotta dal canto di Maddalena, nell’ultima sequenza del film la macchina da presa oscilla lentamente verso una finestra rotta, attraverso la quale vediamo la protagonista un’ultima volta in lontananza attraversare la strada con le sue valigie. Questa evidente citazione da *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) di Alfred Hitchcock rappresenta la disgregazione della fabbrica dei sogni e del cosiddetto *American dream* mentre, allo stesso tempo, il mito di Loren è dichiarato come immortale.

⁶⁰ Deleuze, 1991: 79.

VI. «SCUSAMI, BUT YOU SEE, BACK IN OLD NAPOLI. THAT'S AMORE»

Parallelamente alla marcia trionfale della diva Sophia Loren, negli anni Cinquanta si affermano notoriamente immagini di star che, pur aderendo a modelli borghesi, si rivoltano contro ogni possibile promessa di salvezza nel contesto dell'emergente «consumo culturale» della società italiana⁶¹. La rappresentazione di Loren è quindi in parte anche emblematica per l'impegno nel rielaborare tipologie americane all'interno del cinema italiano di genere⁶².

Queste immagini di star non contemplano nemmeno la possibilità di uno sguardo rivolto al passato. Dalla felicità hollywoodiana, come scrive Morin, deriva la sua problematizzazione, dalla «couple solution» si passa alla «couple problématique»⁶³. Si pensi al successo dei giovani ribelli, rappresentati negli Stati Uniti da James Dean o Marlon Brando, o impersonati in Europa da Jeanne Moreau o Monica Vitti. Sophia Loren è presentata come avulsa da mode dell'epoca; l'eterno femminino di Sophia è costruito una volta di più e paradossalmente come naturale (vs. civilizzato). Le opere qui citate mostrano alla perfezione come questa naturalezza femminile viene pensata: materna, premurosa e tuttavia desiderabile – apparentemente ostacolata nella sua capacità di agire a causa della frenesia dei tempi, fino a divenire una figura puramente nostalgica come inscritto ironicamente nelle immagini-cristallo di *La mortadella*.

What would Sophia Loren do? termina con un incontro fra le due donne in età avanzata, Sophia Loren e Nancy Kulik, organizzato dalla figlia di quest'ultima; entrambe, davanti alla macchina da presa, confermano con sapiente teatralità di aver la percezione di conoscersi da sempre. Il documentario è una storia al contempo personale ed esemplare, che contribuisce alla costruzione di una sfera culturale transnazionale caratterizzata da «comunità immaginate»⁶⁴. Fuori campo si sente la canzone Amore cantata da Rocco Granata e risuonano forti i versi «Scusami, but you see, back in old Napoli. That's amore». Sophia Loren incarna con grande successo la "old Napoli", immaginata e ammirata dal Grand Tour e opposta alla rapida industrializzazione e al processo di modernizzazione dell'Italia settentrionale e centrale, e infine anche degli Stati Uniti. Al contempo, personifica anche il sogno del benessere borghese, seppure da una prospettiva, già da sempre, immaginata e nostalgica.

⁶¹ Forgacs, 1996: 273-290.

⁶² In riferimento allo *stardom*, Gundle osserva: «American typologies were sometimes imitated but perhaps more frequently they were re-elaborated or taken as a point of departure» (Gundle, 1996: 316).

⁶³ Morin, 1957: 157.

⁶⁴ Cfr. Anderson, 1983.

Riferimenti
bibliografici

Anderson, Benedict

1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London.

Banfield, C. Edward

1958, *The Moral Basis of a Backward Society*, The Free Press, New York.

Benjamin, Walter

1994, *Denkbilder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bronfen, Elisabeth;

Strautmann, Barbara

2002, *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, Schirmer und Mosel, München.

Carolan McDonald, Mary Ann

2014, *The Transatlantic Gaze. Italian Cinema/American Film*, State University of New York Press, Albany.

Chiriaco, Gianpaolo; Fuchs, Gerhild

2019, *Fare l'americano, dagli anni Cinquanta a oggi: riflessioni sulle "cover versions" della hit carosoniana*, «AteM», vol. 4, n. 1.

Comand, Mariapia

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

Culhane, Sarah

2017, *Street Cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the Popolana*, «The Italianist», vol. 37, n. 2.

2021, *The On- and Off-Screen Politics of Sophia Loren's Musical Performances in "Houseboat" (1958) and "It Started in Naples" (1960)*, in Julie Lobalzo Wright, Martha Shearer (eds.), *Musicals at the Margins: Genre, Boundaries, Canons*, Bloomsbury, New York 2021.

D'Amico, Masolino

2008, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano.

Deleuze, Gilles

1989, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

1991, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Dyer, Richard

1986, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York.

Fabbri, Lorenzo

2015, *Neorealism as ideology: Bazin, Deleuze, and the avoidance of fascism*, «The Italianist», vol. 35, n. 2.

Fahle, Oliver

2002, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, «Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation», vol. 11, n. 1.

Fanchi, Mariagrazia

2001, *La trasformazione del consumo cinematografico*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-64, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma 2001.

Fofi, Goffredo; Faldini, Franca

2011, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, vol. 2, *Da "Ladri di biciclette" a "La grande Guerra"*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna.

Forgacs, David

1996, *Cultural Consumption, 1940s to 1990s*, in David Forgacs, Robert Lumley (eds.), *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford University Press, Oxford/New York 1996.

Gundle, Stephen

1995, *Sophia Loren, Italian Icon*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 15, n. 3, August.

1996, *Fame, Fashion and Style: the Italian Star System*, in David Forgacs, Robert Lumley (eds.), *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, Oxford/New York 1996.

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

2008, *Stars and Stardom in the Study of Italian Cinema*, «Italian Studies», vol. 63, n. 2, September.

Landy, Marcia

2008, *Stardom, Italian Style*, Indiana University Press, Bloomington.

2010, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lowry, Stephen

1997, *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*, «Montage AV. Zeitschrift für Geschichte audiovisueller Kommunikation», vol. 6, n. 2.

Morin, Edgar

1957, *Les stars*, Seuil, Paris; ed. 1972, Seuil/Points, Paris.

Mulvey, Laura

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

Noto, Paolo

2015, *'Che credeva, che fossi Cenerentola!': Changes of Clothes, Guest Appearances, and Other Diva Performances in 1950s Cinema*, «Italian Studies», vol. 70, n. 3, August.

Pasolini, Pier Paolo

1971, *La napoletanità*, in Antonio Ghirelli, *La napoletanità: un saggio-inchiesta*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976; poi in Walter Siti, Silvia De Laude (a cura di) *Saggi sulla politica e sulla società*, vol. 1, Mondadori, Milano 1999.

Pesce, Sara

2021, *Sophia Loren. La speranza di vita dell'ultima diva italiana*, «Schermi», a. V, n. 10, luglio-dicembre.

Reich, Jaqueline

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

Richter, Dieter

2012, *Neapel. Biographie einer Stadt*, Wagenbach, Berlin.

Schrader, Sabine

2018, *"La città più cinematografica al mondo" (De Sica) - Geschichte des Kinos Neapels*, in Dietrich Scholler (hrsg.), *Parthenope. Neapolis. Napoli*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2018.

2020, *Ripensare l'immagine-pensiero della periferia nel cinema partenopeo contemporaneo*, in Gloria Paganini, Walter Zidaric (a cura di) *Città italiane al cinema*, Mimesis, Udine 2020.

Secchiaroli, Tazio;
Bertelli Giovanna
2003, *Sophia Loren*, Rizzoli, Milano.

Signorelli, Amalia
2002, *La cultura popolare napoletana. Un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente*, in Amalia Signorelli (a cura di), *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Ed. del Millennio, Napoli 2002.

Small, Pauline
2009, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Intellect Books, Bristol.

Stacey, Jackie
2013, *Star Gazing. Hollywood and the Female Spectatorship*, Taylor and Francis, Hoboken (New Jersey).

Virilio, Paul
1978, *Fahren, fahren, fahren*, Merve, Berlin.

Wagstaff, Christopher
2007, *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*, University of Toronto, Press, Toronto.

Wood, Mary P.
2005, *Italian Cinema*, Berg, Oxford.

Zaccagnini, Edoardo
2009, *I "Mostri" al lavoro. Contadini, operai, commendatori ed impiegati nella commedia all'italiana*, Sovera, Roma.

