



GALLERIA |

Divagrafie

Ovvero delle attrici che scrivono

a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli





Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono

di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli

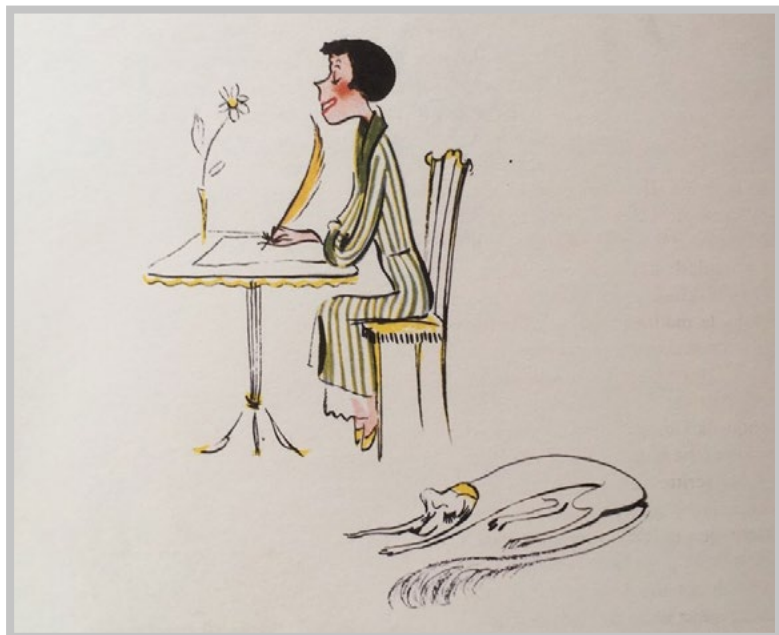
Io so che in ogni grande scrittrice [...] c'è una grande attrice e viceversa [...]. Feci questa scoperta con Elsa Morante, un giorno di sua ira furiosa [...] mi trovai sotto i suoi insulti a stupirmi affascinata dei tempi d'attrice che possedeva. Lei mi insultava e io pensavo: [...] [potrebbe] essere una tragica perfetta; in certi suoi sguardi e gesti, infatti, mi ricordò la Magnani. [...] Anche della silenziosa Natalia Ginzburg si potrebbe fare un'attrice comica.

Goliarda Sapienza, *La mia parte di gioia*

1. Orientarsi con le stelle

Dietro, o meglio dentro, ogni grande scrittrice si indovina la figura, e soprattutto la voce, di una attrice (Sapienza 2013, pp. 129-130). È una intuizione lucidissima di Goliarda Sapienza, che ha vissuto in bilico fra i suoi talenti, a indicarci la rotta da seguire, segnando poeticamente la nostra mappa.

E dunque, a partire dalla immagine fantasticata di una Elsa Morante impareggiabilmente tragica e di una Natalia Ginzburg silenziosamente comica (*ibidem*), cominciamo a interrogarci sul nodo, strettissimo, che lega scrittura e recitazione, guardando alla folta schiera delle attrici che scrivono. Questa prima ricognizione appare promettente e foriera di rilanci e ricerche future, giacché le nostre attrici-autrici, convocate dalle studiose in una sorta di animata e risonante fotografia di gruppo, testimoniano la ricchezza,



Disegno di Colette Rosselli dal *Diario della Signorina Snob* (1951) di Franca Valeri

la molteplicità e lo spessore di una produzione testuale che sembra non fermarsi e porsi in continuità, o meglio in serrato confronto, con le parole, i gesti performativi, e con il loro muoversi sul set o sul palcoscenico. Che si tratti di romanzi (e pensiamo ancora, per prima, a Sapienza e alla sua *Arte della gioia*), o di poesie, come nel caso di Elsa de' Giorgi, Mariangela Gualtieri e Isa Miranda; di arguti scritti giornalistici e di interventi di costume più immediatamente prossimi alla costruzione della immagine divistica, come testimoniano la rubrica di piccola posta curata da Giulietta Masina e le saporose ricette

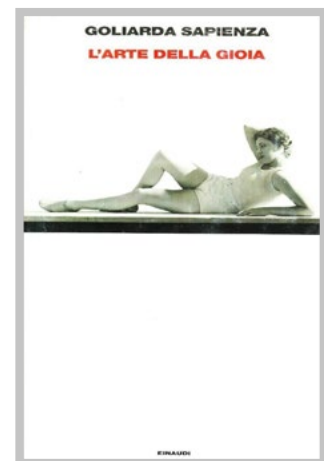


elaborate da Sophia Loren per le sue ammiratrici; o dell'ampio panorama delle autobiografie, da Doris Duranti a Asia Argento; ciò che emerge e risuona è la mutevole presenza di voci che cercano, aprono e in ogni caso mettono in scena la partitura di un dialogo. Con se stesse, con le lettrici-spettatrici, con il riflesso della loro *facies* pubblica, con le attrici e le donne che sono, che sono state o che desiderano diventare. È forse proprio questo carattere intimamente relazionale – in molti e differenti sensi – il filo rosso che tiene insieme esperienze e parole fra loro molto distanti, sia per la cronologia, sia per la varietà dei generi letterari attraversati.

Del resto quella fra le attrici e la scrittura è una lunga storia, perché lo spazio della pagina, fin dall'Ottocento, è stato per loro, donne di visibilità straordinaria e finanche scandalosa, un luogo privilegiato dove riflettere su di sé, sulla propria vita e sul proprio lavoro (Mariani 1991). Tale inclinazione non subisce flessioni, anzi si infittisce lungo tutto il Novecento e giunge fino alla contemporaneità, consegnandoci una miriade di multiformi oggetti testuali. Non stupisce, quindi, la ampia varietà offerta da questa prima panoramica di gruppo, capace di annodare percorsi lontanissimi e di collegare imprevedibilmente le 'grand'attrici' del teatro e le dive 2.0, le tavole del palcoscenico e le luminescenze degli schermi digitali, i set cinematografici e le copertine dei rotocalchi. Così, le scritture prodotte dalle attrici si dispiegano in forme ibride e chiedono approcci multidisciplinari, sporgendosi su una zona impervia e attraente, una specie di terra di nessuno dove i *Film Studies*, le letterature comparate, la storia culturale e quella delle donne cercano di incrociarsi, generando sovente letture corsare, imprevedibili e avventurose. Invero, sebbene privi del Jolly Rogers, il nero e ossuto vessillo dei Pirati, i testi che raccogliamo qui propongono un viaggio verso l'incognito, un veleggiare leggero e a suo modo rischioso nel frammentario arcipelago delle divagografie, che rivela subito la natura speciale di un territorio ancora inesplorato. È un paesaggio vitale e lussureggiante, sinuoso, che consente di guardare più da vicino e diversamente la storia dello spettacolo filmico in Italia, aprendo un inedito affaccio sugli aspetti concreti e sui fatti immaginari del lavoro dell'attrice, sul ruolo e sulle potenzialità trasformative della parola scritta, sui nuovi filoni letterari e paraletterari, dalle riviste a YouTube, tenendo salda la nostra bussola sul punto di vista delle attrici (Pierini 2017). È dunque nella forma di una mappa tracciata a mano libera, ancor grezza e bisognosa di ulteriori specificazioni, che presentiamo questa prima incursione nelle divagografie, tentando una provvisoria suddivisione in alcune, affascinose, macroregioni, che consentono di disegnare una prima scansione.

2. Il corpo e / è la penna

Cominciamo dunque la nostra esplorazione con le attrici letterate, ossia con quelle figure poliedriche per le quali la parola scritta ha rappresentato un ambito fondante, una attività intensa e non seconda rispetto alla recitazione. Per loro, ci piace immaginare una specie di vitale cortocircuito, una irresistibile forza attrattiva che salda il geroglifico del corpo performativo e il gesto della mano che scrive. Fin dall'invenzione della categoria di divagografia (Rizzarelli 2017), ci siamo trovate di fronte a casi emblematici di attrici-scrittrici propriamente divise, o forse moltiplicate, dalla spinta tensiva di un doppio talento (Cometa



Copertina de *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza, Torino, Einaudi, 2008

2014). Occorre nominare, ancora e ancora, la già citata Goliarda Sapienza, stella brillantissima e, per molti versi, sicuro riferimento.

È ormai noto il suo percorso artistico di attrice e di «cinematografara», come lei stessa amava definirsi, che ha trovato infine la sua misura più autentica nel romanzo e, in senso lato, in una coraggiosa ricerca sulle forme letterarie (Rizzarelli 2018). Nei suoi scritti, le parole e il tempo del cinema si intrecciano in pagine mirabili, eccedenti, attraversate come sono dalle cose grandi e piccole della vita. Il magnifico ingombro della sua figura non deve però ingannare la nostra navigazione: ché non si tratta di un astro isolato, ma di una fitta e variamente splendente costellazione di attrici-letterate. Pensiamo ad esempio a Adriana Asti, a Laura Betti, a Franca Valeri, e l'elenco potrebbe ben continuare.

Il tragitto dallo schermo alla pagina è punteggiato di donne che scrivono e che talvolta trovano nell'industria culturale un preciso e inatteso sbocco. È il caso di Marcella Albani, messa in luce da Micaela Veronesi, che si muove dai set italiani e tedeschi degli anni Venti e Trenta alla letteratura di genere e al giornalismo di costume. Autrice feconda di romanzi d'amore e arguta osservatrice del mondo del cinema, Albani rivendica per sé e propone al pubblico dei lettori una vertiginosa prossimità con le creature filmiche, tanto da immaginare una conversazione a braccetto con Greta Garbo. L'attrice-autrice tratteggiata da Veronesi si impone come eccellente *case study*, giacché appartiene alla folta e misconosciuta schiera delle scrittrici attive nel giornalismo e nella letteratura di intrattenimento nei primi decenni del Novecento, sul cui lavoro si è rafforzata e diffusa la nascente industria culturale italiana.

Oggi di loro sappiamo poco, a volte pochissimo: di alcune ignoriamo persino il nome, oscurato dalla pseudonimia corrente; eppure non di rado queste donne dalla penna agilissima hanno conosciuto, in vita, una fama clamorosa, destinata a consumarsi rapidamente nelle vorticose rotatorie dell'editoria popolare.

Certamente più nota è invece Elsa de' Giorgi, indagata qui da Corinne Pontillo nella prospettiva del doppio talento, marcandone soprattutto l'impianto audiovisuale. Basti ricordare la dirompenza di *I coetanei*, recentemente ripubblicato da Feltrinelli (2019), sorta di *mémoire* cinematografico e resistenziale, percorso da un fremito romanzesco, che racconta i tempi terribili ma esaltanti della 'Roma città aperta', e l'emergere, anche nella zona grigia e in certo senso a parte del cinema, della lotta antifascista. La scrittura di de' Giorgi è un riecheggiare di voci: voci visibili, intimamente legate alla memoria dello schermo, alla levigata immagine di diva dei Telefoni bianchi, dal «candido profilo marmoreo», per usare le parole di Pontillo, cui il divismo del Ventennio ha provato a confinarla; e voci dissonanti, fuori dal coro. Perché nonostante la sua ascendenza alto borghese, legata alla intellettualità fiorentina, de' Giorgi è stata una donna di scandalose trasgressioni, irriducibile a qualsivoglia stereotipo, e di questa sua imprevedibilità danno conto, ancor oggi, i suoi romanzi, e i sorprendenti racconti nei quali la finzione letteraria e l'esperienza biografica si fondono e si confondono.

Il trascinare della dimensione esistenziale nelle pieghe della scrittura sembra essere un tratto ricorsivo delle divografie, come mostrano i romanzi di Anne Wiazemsky, icona



Copertina di *La lettrice dei destini nascosti* di Adriana Asti, Piemme, 2010



della *Nouvelle Vague* francese e significativa presenza nel cinema d'autore italiano e internazionale, convocata qui dalla ricerca di Beatrice Seligardi. Difatti la trilogia pubblicata da Gallimard – *Jeune Fille* (2007), *Une année studieuse* (2013) e *Un an après* (2015) – è incentrata sulla sua carriera di attrice e mescola consapevolmente i piani, mettendo in scena le stagioni della sua vita in una partitura scivolosamente finzionale. Il suo trasformarsi nella vita e nel cinema, sospeso fra memoria e affabulazione, segna il percorso di un *Bildungsroman* fuori dal canone, capace di schivare le definizioni, di sfuggire alla vettorialità obbligatoria dei percorsi di formazione, misurandosi invece con il nomadismo di una identità femminile imprevedibile, mai compiuta, proprio come accade nei «romanzi del divenire» (Bono e Fortini 2007).

Al crocevia tra vita vissuta e trama immaginata, troviamo un altro testo contemporaneo, *Brividi immorali. Racconti e interludi*, pubblicato recentemente da Laura Morante (2018) ed analizzato qui da Mariagiovanna Italia attraverso una metafora sartoriale, un taglio e cucì che ben si adatta al raccontare fluido e aderente alle esperienze concrete, alle memorie sedimentate delle personagge interpretate sullo schermo e agli interludi che spezzano la narrazione, originando un tessuto franto, diseguale e difficilmente riferibile alle consuetudini di genere.

Sospesi e imprevedibili nella rete stringente delle categorizzazioni sono anche gli esiti letterari di Isa Miranda e Monica Vitti, trattati qui rispettivamente da Elena Mosconi e Simona Busni. Diva internazionale e star autoctona di soffusa malinconia, Miranda si confronta con generi differenti, dal *mémoire* autobiografico alla poesia, passando per le sue celebri lettere, vergate con una grafia ampia, fiorita e leggiadra, esaltata dall'inchiostro lilla che prediligeva (Brin 1941; Mura 1941). Ed è proprio nella pratica della scrittura che si può intravedere il suo afflato trasformativo, la capacità di adattarsi e rimodellarsi provando, sovente invano, di corrispondere ai mutamenti del circostante, alle accelerazioni del cinema, e ai radicali rivolgimenti dello Star System. Così, nell'avvicinarsi delle forme letterarie che ha sperimentato possiamo cogliere non soltanto il riflesso di una carriera lunghissima, vissuta da una parte all'altra del mondo, attraversando oceani ed epoche, dagli anni Trenta al secondo dopoguerra; ma vediamo anche come la parola scritta sia stata per lei gesto di disvelamento e al contempo spazio altro, luogo deputato alla continua messa in scena della propria immagine divistica, nell'inesausto tentativo di ri-scriversi all'interno dei copioni correnti senza venir meno a se stessa. Una analogia, seppur differente, tensione sperimentativa si trova in *Sette sottane* (1993) e nel successivo *Il letto è una rosa* (1995), nei quali Monica Vitti sembra giocare a nascondino con se stessa e con le sue maschere. Nel primo, sorta di *autobiografia involontaria*, come recita il sottotitolo, l'attrice si narra nella cornice di una intervista immaginaria, condotta da una implacabile giornalista che forse cela il profilo di Oriana Fallaci. Riflessa in una miriade di specchi, Vitti appare presa nella trappola dei fraintendimenti, e si diverte nell'esercizio di uno sguardo autoironico, capace di guardare alla sua infanzia, alla stravaganza della sua famiglia, alla presunta casualità del suo successo. A prevalere è la postura leggera di una «alienata con riserva» che ricama, in punta di penna, uno spassoso ritratto letterario del suo personaggio pubblico, inventando una situazione apertamente finzionale, frammista a schegge autobiografiche. *Il letto è una rosa* sceglie invece una direzione nettamente letteraria e finanche poetica; è composto, infatti, da una serie di piccoli testi, a tratti lapidari e incantati, come gli Haiku giapponesi, intervallati da sottili ed enigmatici disegni tracciati dall'autrice. Qui davvero la pagina è diventata uno spazio tutto per sé, uno spazio aperto alla elaborazione creativa, e abitato da una soggettività complessa, eccedente, quasi una «smarginatura» rispetto al calco divistico e al lavoro dell'attrice, che pure resta sul fondo, petalo silenzioso e vellutato capace di tramutare il letto in una rosa.

3. Scrivere di sé. Le auto-divografie

Non suscita certo meraviglia che nell'arcipelago delle divografie l'isola più vasta e misteriosa sia quella delle scritture autobiografiche. Del resto esiste un fiorente filone, nella pubblicistica americana, di simili testi, tanto da definire un vero e proprio genere letterario. Il contesto italiano, al contrario, che pure denota una netta predilezione da parte delle attrici a scrivere di sé e del proprio vissuto, mostra un panorama piuttosto frastagliato e non si presta invero a ipotesi di sistematizzazione.

È possibile e forse utile, però, traguardare la varietà dei singoli testi per cercare alcuni punti comuni. Salta agli occhi, anzi tutto, la centralità riconosciuta all'esperienza cinematografica che, anche in racconti molto distanti fra loro, orienta saldamente il fluire delle narrazioni: l'ingresso nel mondo dello spettacolo e la conseguente, temuta o desiderata trasformazione in diva segna indelebilmente le esistenze di tutte.

A partire da Francesca Bertini, che ha scritto e ri-scritto la sua vita a misura di schermo, come segna lo studio di Stella Dagna, col chiaro proposito di disegnarci, sempre, nel ruolo di indiscussa protagonista, pur tenendo conto dell'instabile variabilità delle stagioni e delle voghe filmiche. Differente, ma analogo nel continuo relazionarsi con un passato che non passa, bloccato nella moviola memoriale del tempo, è l'approccio delle attrici del Ventennio, di cui si occupa qui Paola Zeni. Così Doris Duranti e Lilia Silvi, a molti anni di distanza dalle loro carriere cinematografiche, raccontano di sé ancorandosi agli antichi copioni che le hanno viste signoreggiare sugli schermi degli anni Trenta e Quaranta. E a ben vedere in *Il gioco della verità* (1993) Maria Denis raggela se stessa nella trama oscura di un intrigo degno dei Telefoni bianchi, dove è un presunto scambio di persona, espediente drammatico frequentissimo nelle sceneggiature dell'epoca, a dar senso all'*affaire* Visconti e al terribile scandalo giudiziario che la travolse, nel dopoguerra, gettandole addosso l'ingiusta accusa di collaborazionismo. La verità di Denis e lo strenuo tentativo di mettere ordine nei fatti della sua vita e negli accadimenti legati all'arresto e alla liberazione di Visconti seguono dunque, inconsapevolmente, il *pattern* di un intreccio cinematografico, e la stessa autrice finisce per apparire ancora nei panni dell'ingenua e amorosa fanciulla di *Addio giovinezza!* (F.M. Poggioli, 1940), a dispetto di una scrittura e di un portamento modellati dalla maturità.

Un secondo elemento che accomuna il corpus delle auto-divografie è la dimensione dialogica, articolata in varie modulazioni, che inclina il 'portare la voce', gesto non dimenticabile per una attrice, verso un parlare con se stesse, come testimonia lo scavo quasi psicoanalitico di Catherine Spaak, esaminato da Federica Piana; un rivolgersi ad altri, come accade ad alcune attrici contemporanee – Asia Argento, Cristiana Capotondi, Isabella Rossellini, per citare al cui nomi fra i numerosi possibili – che utilizzano i Social e i nuovi linguaggi per costruire un racconto di sé da condividere, a tratti spudoratamente, col pubblico, cercando o forse soltanto mettendo in scena un contatto diretto; e un dia-



Copertina di *Il resto non conta* di Francesca Bertini, Pisa, Giardini, 1969

logo con gli interlocutori di professione, sovente giornalisti, cui alcune affidano la cura delle loro memorie. È il caso di Gian Franco Venè per Doris Duranti, e di Danièle Georget per Claudia Cardinale. Un incontro decisivo quest'ultimo, come sostiene Cristina Jandelli, sottolineando il fortissimo cambiamento nella figura dell'attrice ritratta in *Le stelle della mia vita* (2006) rispetto a *Io, Claudia, tu, Claudia* (1995), la precedente autobiografia scritta a quattro mani con Anna Maria Mori. Il caso di Valentina Cortese, che costruisce il suo *Quanti sono i domani passati* (2012) assieme a Enrico Rotelli, aggiunge un elemento ulteriore, argutamente rilevato da Federica Mazzocchi e Mariapaola Pierini, vale a dire la dimensione della oralità, di un 'portare la voce' capace di fare la differenza. Testo ibrido e bizzarro, l'autobiografia di Cortese è concepito come una sorta di copione – ed è la diva stessa a definirlo in questi termini – ed è dunque inseparabile dalla dimensione performativa e dalla soave vocalità dell'attrice, della quale lo scritto sembra non poter fare a meno, come dimostra il film che ne è stato tratto, *DIVA!* (F. Patierno, 2017). Allo stesso modo, la scrittura di Laura Betti, scandagliata qui da Stefania Rimini, appare inseparabile dal suo passo e soprattutto dalla sua voce, che riecheggia sulla pagina nelle invenzioni linguistiche dell'attrice.

4. A tu per tu con la diva, dai periodici al web

La curiosità per la vita privata delle star è nata con il divismo stesso, anche se è stato l'imborghesimento del cinema seguito all'avvento del sonoro a far discendere i semidei provvisti di un'avvincente superpersonalità dalle colline hollywoodiane (Morin 1957). La sezione *A tu per tu con la diva, dai periodici al web* parte con un intervento che Marga Carnicé Mur dedica al racconto autobiografico dell'avventura americana di Anna Magnani, che data al 1953, pochi anni prima che Edgar Morin scrivesse il suo saggio sulle star. I primi anni Cinquanta sono in Italia un momento particolarissimo per la storia del divismo e anche per il modo in cui il cinema racconta le attrici, tanto ciò che rappresentano quanto ciò che 'sono': *Bellissima* di Luchino Visconti del 1951; *Siamo donne* di Cesare Zavattini del 1953 che ha coinvolto più registi; *La signora senza camelia* di Michelangelo Antonioni del 1953. Film di uomini che raccontano l'essere attrice o che, come nel caso del progetto zavattiniano, hanno l'ambizione di rivelare la donna 'vera' dietro la diva. Anche le attrici, però, si raccontano e gli affondi di questa galleria interrogano una parola scritta che parte veleggiando sulle pagine dei periodici per finire con l'approdo al web.



Copertina di *Tempo*, Luglio 1953

Questa galleria si muove dunque tra media diversi indagando il modo in cui una diva si relaziona a tu per tu con il suo pubblico, facendo di questa relazione sia un modo di raccontarsi sia un modo di controllare la propria immagine popolare e divistica.

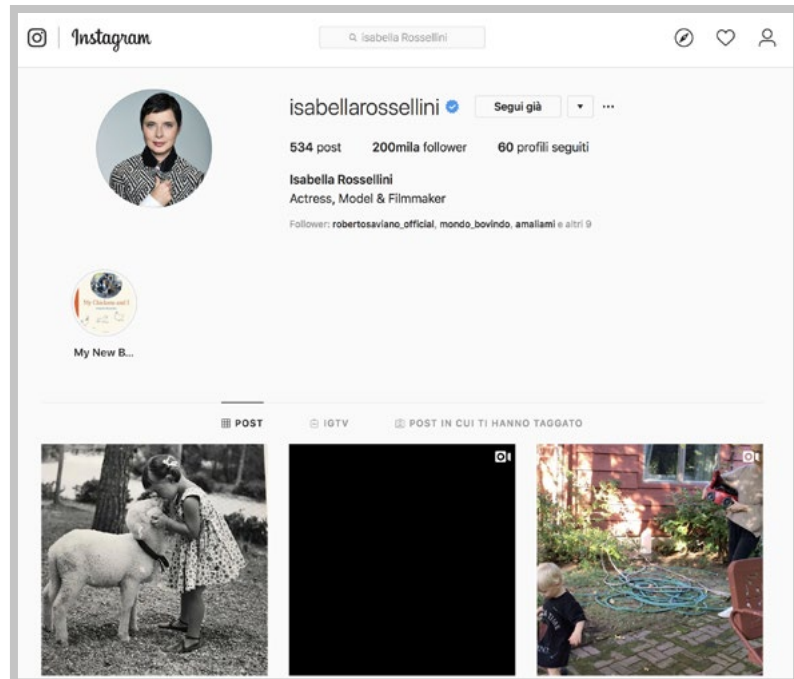
La dimensione di controllo è chiarita molto bene negli attraversamenti di Elisa Bianchi e di Angela Bianca Saponari. Tra la fine degli anni Sessanta e quella degli anni Settanta,

in una fase in cui le donne italiane stanno sempre più prendendo consapevolezza di dover ingaggiare una lotta seria contro il patriarcato, Giulietta Masina e Sandra Milo trovano il modo di riposizionarsi in quanto 'persone pubbliche' nel contesto dei media. Sono entrambe protagoniste di un cinema, quello degli anni Cinquanta, popolato da nuove figure femminili. Le loro vite si incrociano, inoltre, in vario modo ma il divismo si declina in ognuna in maniera diversa. Una diversità che ben si evidenzia confrontando la raccolta di consigli dispensati da Masina ai lettori di *La stampa* dal 1968 al 1974, di cui si occupa Bianchi, e le varie scritture assunte dal multiforme racconto di sé di Sandra Milo, che si è mosso, come descrive Saponari, tra la radio, la televisione e la scrittura, più tarda, di due scandalose autobiografie.

L'intimità di una diva rende avidi i suoi fan ed è difficile immaginare un luogo più intimo di una cucina, soprattutto quando l'attrice è una star di fama internazionale, acclamata da Hollywood ma saldamente ancorata nella tradizione partenopea, che

del buon cibo ha fatto uno dei suoi punti di forza. Per questo motivo, e anche per scoprire lati inediti della costruzione divistica di Sophia Loren, Chiara Tognolotti offre un'analisi iconotestuale di *In cucina con amore* (1971), scoprendo una narrazione dell'eccedenza che prova a riposizionare la star dentro i rassicuranti confini domestici senza in realtà raggiungere lo scopo.

È però con il web 2.0 che l'interattività tra *celebrities* e fan ha permesso di accorciare ulteriormente le distanze, dando l'illusione di un dialogo costante con attrici che si fanno autrici di se stesse attraverso una tessitura sapiente di immagini e parole, di finzione e realtà, di *fiction* e cronaca quotidiana. Vanno letti in questi termini le identità mediali di Geppi Cucciari, scrittrice prolifica i cui testi, come evidenziato da Myriam Mereu, utilizzano spesso i canoni dell'auto-fiction, e Cristiana Capotondi, caso scelto da Giulia Raciti, la cui *star persona* è veicolata su Instagram nella forma della condivisione del suo 'diario' con i fan, tra aforismi, commenti sull'attualità e immagini glamour e quotidiane. Uno scenario mediale sempre più complesso in cui si muovono anche le spesso giovanissime dive *creator* del web analizzate da Alessandra Porcu, frutto di una cultura dell'*iperselfie* (Srivano 2015) che sfuma sempre più i confini identitari e rimescola le carte sia dei processi di identificazione sia del *fandom*. Nei casi di Cucciari e delle *creator* l'ibridazione di generi e forme di scritture lascia presagire l'esplorazione di oceani ancora sconosciuti, ribollenti di un magma in costante divenire.



Pagina Instagram di Isabella Rossellini



5. La polvere e l'inchiostro. Il teatro, lo schermo, la pagina

La nostra mappa delle scritture d'attrice – tracciata con mano rapida, a cogliere la ricchezza di un territorio ancora da esplorare – propone una sorta di 'geografia degli affetti' che tiene al centro le esperienze cinematografiche, senza però dimenticare il teatro, luogo primigenio della visibilità e del protagonismo femminile, strettamente connesso alla parabola dell'emancipazionismo e della presa di parola pubblica delle donne (Mariani 1991). Così, la riflessione di Laura Mariani che ospitiamo qui getta uno sguardo lungo e sapiente sul panorama delle donne che scrivono dal palcoscenico. Ne discende un quadro vivace, fitto di presenze, capace di restituire la risonante croccantezza di stili di vita e di recitazione diversissimi, cuciti insieme dal filo sottile delle scritture: Mariani muove dalla prima diva letterata, Adelaide Ristori, incastonata nel tempo eroico delle 'grand'attrici', per giungere alle autrici di prose poetiche attive sulla scena contemporanea, come Ermanna Montanari e Mariangela Gualtieri, passando per le comiche che lavorano sui propri personaggi e li fanno esistere anche sulla pagina, come Franca Valeri e Franca Rame.

Della Signorina Snob e delle sue funamboliche invenzioni si occupa Giulia Simi, che ritrae l'irrefrenabile creatività di Valeri osservando il suo singolare approccio alle scritture del sé. Il caso di Rame, invece, è indagato da Simona Scattina, che sceglie la poderosa produzione letteraria dell'attrice, in particolare la sua autobiografia, per sottrarla all'orbita dell'ingombrante e geniale marito. Il confronto con *Fiato d'artista* (2001), composito *mémoire* edito da Sellerio, consente poi a Marta Marchetti di avvicinare Paola Pitagora, figura sottile e interessantissima che affida alla pagina il racconto della sua vita, in una narrazione ibrida, che mescola frammenti diaristici e pensieri sparsi, ma ficcanti, che si appuntano sul quadro vivace dell'avanguardia italiana, del teatro di ricerca e del cinema. Infine a chiudere la rassegna sulle teatranti, aprendo un vertiginoso rilancio sull'ambiguo scenario del web, è Federica Cocciola che, assieme al fantasma digitale del suo alter ego, Martina Dell'Ombra de Broggi de Sassi, offre a Lorenza Fruci uno straordinario caso di studio, sospeso tra la polvere del palcoscenico e le scritture finzionali della rete.

*Il saggio, concepito congiuntamente dalle tre autrici, è stato scritto da Lucia Cardone nei paragrafi 1 e 3, da Anna Masecchia nei paragrafi 4 e 5, e da Maria Rizzarelli nel paragrafo 2.



Copertina di *Bestia di gioia* di Mariangela Gualtieri, Torino, Einaudi, 2010.

*Bibliografia*

- P. BONO, L. FORTINI (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Pavona, Iacobelli edizioni, 2007.
- I. BRIN, 'Stile delle lettrici', *Cine-Illustrato*, XIII, 43, 19 ottobre 1941, p. 6.
- M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- M. DENIS, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993.
- L. MARIANI, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, La Mongolfiera.
- E. MORIN, *Le star* [1957], trad. it. di T. Guiducci, Milano, Olivares, 1995.
- MURA, *In giro per il mondo. Sono stata a Hollywood*, Milano, Sonzogno, 1941, pp. 33-45.
- M. PIERINI, *Recitazione e rotocalchi, movimento e fissità. Anna Magnani: 1945-1948*, in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017, <<http://www.arabeschi.it/34-recitazione-e-rotocalchi-movimento-fissita-anna-magnani-1945-1948/>> [accessed 05.09.2019].
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 05.09.2019].
- G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013.
- F. SCRIVANO, 'Osessione di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione', *Àgalma*, 29, aprile 2015.



GALLERIA | DIVAGRAFIE

OVVERO DELLE ATTRICI CHE SCRIVONO

1. Il corpo e/è la penna



1.1. *Straniera in terra straniera. La controversa storia di Marcella Albani, attrice, scrittrice e giornalista nel Ventennio**

di Micaela Veronesi

1. *La fragilità dei ricordi*

Molte vite cadono nell'oblio e le impronte lasciate su questo pianeta non sono indelebili. Se poi tali impronte sono state lasciate sullo schermo argentato di un vecchio cinema o sulla fragile carta di un quotidiano di cento anni fa, è ancora più raro che ne siano rimaste tracce evidenti. Alcune di quelle vite dimenticate hanno avuto un tempo di gloria, in cui la celebrità deve essere parsa immensa e senza fine. Sono state acclamate e amate, e hanno riempito i loro bauli di ricordi. Proprio da uno di quei bauli estraggo una foto e un ritaglio di giornale. Sono supporti fragili, che rischiano di sbriciolarsi fra le dita, ma testimoniano l'esistenza di una vita che è stata vissuta. Nella foto c'è una donna giovane e sorridente; posa in un abito elegante, la testa leggermente reclinata e il busto girato di tre quarti. Si chiama Marcella, e anche se quello non è il suo vero nome, è così che si firma nell'articolo. Ci sono altre foto e ritagli di giornale, lettere, programmi di sala e documenti di produzione, alcuni scritti in tedesco. Fragilissimi fogli che parlano di lei o sono stati scritti da lei. Nelle foto è in posa, elegantissima, o in scena in costumi improbabili da odalisca o vestita da sci. Infine ci sono dei libri. Le copertine – disegnate con una grafica razionalista tipica degli anni Trenta – presentano titoli come *Innamorata* o *Straniera*.

Tutti questi documenti irrompono con forza nel presente e restituiscono narrazioni contraddittorie, in cui le donne cercano l'amore ma anche la libertà, gli uomini sono virili, possono sembrare attraenti ma anche deludere le aspettative femminili; il cinema è un'arte nuova, dove il lavoro è duro, a tratti pericoloso, e le attrici sono sottoposte a mille pressioni; la narrativa ha lo scopo di intrattenere ma anche di educare le masse.

Marcella Albani torna alla luce portando con sé un mondo che non esiste più, che non è facile interpretare con gli occhi dell'oggi, che reca con sé l'aura scura e triste del fascismo, del razzismo e della tragedia delle Guerre Mondiali, ma anche le luci e le risate di un'epoca più ingenua, a tratti spensierata, libera e spregiudicata come gli anni Venti e i primi anni Trenta sono anche stati. Luci che forse l'hanno abbagliata, al punto tale da non farle scorgere tutte le contraddizioni.

2. *Tessere una biografia*

Marcella Albani nasce come Ida Maranca ad Albano Laziale nel 1899. Inizia a fare l'attrice alla fine degli anni Dieci, dopo avere studiato recitazione presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Fin dagli esordi lega la sua carriera cinematografica a quella di Guido Parish, un personaggio oscuro e contraddittorio, con cui realizza alcuni film a Roma e poi all'Ambrosio di Torino. La crisi del cinema italiano spinge Marcella a continuare la sua carriera a Berlino nel 1922, sempre accompagnata da Parish (anche se per lui le ragioni potrebbero essere di natura politica). Nella capitale tedesca i due fondano la casa

di produzione Albani Film. L'attrice lavora con registi e attori di fama internazionale, come Wilhelm Dieterle e Paul Wegener. Gira film anche in Francia (*L'évadée*, 1928), Austria (*Das Weib am Kreuze*, 1929) e Cecoslovacchia (*Hrity Lasky*, 1929); e per altre case di produzione. Nel 1928 è diretta da Mario Bonnard nello spettacolare film di montagna *Der Kampf ums Matterhorn* (1928) con Luis Trenker. Nel 1929 partecipa a una pellicola di produzione tedesca con la regia di Guido Brignone, che l'anno dopo la riporta in Italia per *Corte d'assise*, opera molto reclamizzata, sia perché si tratta di uno dei primi film sonori, sia per il ritorno dell'attrice.

Sul piano sentimentale il ritorno in Italia segna la separazione definitiva da Parish. A Berlino, infatti, Marcella aveva conosciuto lo scrittore e giornalista Mario Franchini, con il quale si sposa a Venezia nel 1931. Franchini è molto coinvolto con il regime fascista e la coppia pertanto gode di diversi onori e di una posizione privilegiata nel panorama culturale dell'epoca. Lo dimostrano gli articoli a loro dedicati sulla stampa coeva e la loro intensa attività lavorativa come corrispondenti per alcune testate giornalistiche, quasi sempre di stampo prettamente fascista.

Il 1932 è forse l'anno dell'apice per la carriera di Marcella Albani: recita di nuovo per la Cines in *Non son gelosa* di Carlo Ludovico Bragaglia; esce il suo romanzo *L'amata* (co-firmato con Margy Franchini, sorella del marito); scrive assiduamente per riviste e quotidiani; partecipa, insieme a Mary Pickford, Kay Francis e Brigitte Helm alla 1^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Tuttavia, in Italia quello che pare meno valorizzato è proprio il suo ruolo di attrice, forse perché molte altre interpreti si sono affacciate alla carriera dopo l'avvento del sonoro e stanno emergendo come volti nuovi, forse perché gli anni all'estero l'hanno resa una 'estranea'. In ogni caso le sue ultime prove attoriali avvengono di nuovo grazie alla sua attività imprenditoriale: Marcella e il marito riesumano la Albani film e girano *Ritorno alla terra* e *La città dell'amore* nel 1934, entrambi con la regia di Franchini.

La carriera come attrice termina con alcuni cameo in *Stradivari*, 1935 e in *Il principe di California*, 1936, film che vinse la Coppa Mussolini a Venezia. Nel 1944 la coppia torna a vivere in Germania, stabilendosi a Bonn. Nel dopoguerra Marcella scrive ancora ma all'ombra del marito, come sua *ghostwriter*, mentre lui è corrispondente dalla Germania Federale per alcune testate giornalistiche italiane. Muore a Bonn nel 1959.



Fig. 1 Marcella Albani, cartolina, Atelier Ernest Schneider, Berlin phot.



Fig. 2 Marcella Albani, cartolina, phot. A. Blinder, Berlin

3. Penne gentili

«Le 10 del mattino in un letto tutto sete e merletti: dorme profondamente la diva». Inizia così un suo articolo pubblicato su *Cosmopoli* nell'agosto del 1928, in cui l'attrice descrive una ipotetica giornata della diva fra «manicure, pedicure, coiffeur, massaggi», nonché «inchini di qui, riverenze e baciamani di là», per concludersi infine in una «fantasmagoria di luci, di pellicce, di brillanti, di champagne, di musica». Si tratta però di pura illusione, perché nella realtà la diva non è altro che «un povero essere che sta là in mezzo, inondato da mille luci feroci». Marcella descrive una diva costretta a sottostare a ritmi di lavoro durissimi:

in un film per esempio abbiamo lavorato (divi e non divi) per 18 ore al giorno, per due settimane consecutive; vestata da registi e fotografi: le mani? Le mani sono scure: con la luce a mercurio le mani le devono truccare tutti, dalla comparsa alla diva. E il viso? Il trucco bisogna che sia egualmente distribuito, ben battuto; con la luce a mercurio si vede ogni striscia, ogni macchia, ogni imperfezione. Non vorrete mica rovinarmi la fotografia di tutta la scena? Tanto che rari sono i giorni in cui va tutto liscio. E rari sono i giorni in cui la diva non versa qualche lacrimone nella penombra del suo camerino.

Ne emerge un affresco delicato, brioso, a tratti esilarante, ma carico di malinconia, che restituisce un profilo profondamente umano di Marcella Albani; la quale confessa la necessità di fuggire dalla routine del lavoro e «dalla città tumultuosa» per trovare rifugio in qualche paese sperduto, concludendo l'articolo con uno spostamento del punto di vista – da una diva narrata in terza persona a se stessa – e dichiarando così che i giorni di pace e intimità «sono i giorni più belli della mia vita».

Marcella sa scrivere e ne è consapevole. Il suo stile non è pomposo, né eccessivo, anche se i periodi a volte sono troppo lunghi e i contenuti sono imbevuti di dialettica conservatrice. Mescola discorsi evoluti sui bisogni e sulla libertà delle donne ad altri in cui strizza l'occhio al patriarcato e al fascismo. I suoi testi – specialmente quelli nei giornali – sono moderni, spigliati, aperti al progresso, razionali. Anche se la donna è sempre subordinata al maschio, la scrittrice trova le parole per definirne i contorni, per disegnarne profili autentici. Quando parla di se stessa, o delle altre, Albani usa toni delicati; che sia un procedere consapevole oppure nasca dall'inconscio, la sua penna è gentile e leggera nel tratteggiare le donne sulla pagina.



Fig. 3 Marcella Albani



Fig. 4 Gli album dei ricordi



Fig. 5 Marcella Albani al mercato Traiano 7 giugno 1932

Certo quelle che descrive sono figure femminili omologate: «la donna ama senza esigere di essere amata» ('Rondini in volo verso sud', *La Stampa della sera*, 22 ottobre 1931); e prevedibili: «donna è sinonimo di grazia, di bellezza».

Più moderno è il tono delle sue affermazioni sul rapporto con gli uomini: «nessuna donna dovrebbe vestire per piacere all'uomo ma badando bene di non tradire se stessa. Gli uomini devono imparare ad apprezzare le donne per quanto effettivamente valgono non per come appaiono» ('Le virtù della donna', *La Stampa della sera*, 18 luglio 1932).

Albani è consapevole di avere un doppio mestiere e lo rimarca: «intervengo in qualità di scrittrice e non di attrice» ('Esito di un referendum', *La Stampa della sera*, 1 luglio 1932). Talvolta le sue argomentazioni rivelano una mentalità conformata al capitalismo; per esempio, parlando del lavoro del set e della necessità di stare nei tempi della produzione, difende i diritti degli industriali: «far del cinematografo significa rischiare capitali ingentissimi, ogni giorno, ogni ora, ogni minuto è prezioso e occorre pensare – scrive – al povero capitalista che rischia il suo denaro».

Alcuni suoi scritti sono quasi dei piccoli reportage di viaggio, in cui l'attrice descrive le atmosfere di città orientali come Istanbul con il suo «profumo di mare nascosto», il cielo che si confonde con il mare al fondo dei vicoli (che le ricordano Genova), i minareti, il canto del muezzin «che pare staccarsi dall'alto» ('I viaggi di una diva', *La Stampa della sera*, 1 marzo 1932). Spesso parla in prima persona, riportando esperienze reali o del tutto inventate. In un articolo narra di un improbabile incontro con Greta Garbo: «sì, lei, la divina» scrive Marcella, «ci stringiamo la mano, infila il suo braccio sotto il mio, mi trascina verso l'angolo meno affollato della banchina». Marcella immagina di dialogare con Greta; ne scaturisce una narrazione leggera, divertente, a tratti malinconica, in cui si parla del duro lavoro dell'attrice, della fatica di essere sempre sotto i riflettori, del pubblico di cui non si può fare a meno, di carriere che si vorrebbero chiudere prima che sia troppo tardi, e di amori che non si possono aprire a causa di quelle stesse carriere. Marcella fa dire a Garbo quello che lei stessa pensa del lavoro dell'attrice, della celebrità e del matrimonio, e anche se vengono pronunciate parole scontate, a tratti stereotipate, è possibile riconoscervi l'atteggiamento di una donna emancipata, intelligente e sensibile, che immagina di dialogare con una sua simile.



Fig. 6 Marcella Albani e Lia Franca sul set di *Corte d'assise* (1930) di Guido Brignone



Fig. 7 Copertina di *Straniera* di Marcella Albani e Margy Franchini, Mantova, La voce di Mantova Editrice, 1935



Fig. 8 Marcella Albani sugli scii, Berlino 1928, Verlag, "Ross", Berlin SW 68



4. Una scomoda verità

Se negli articoli Albani mescola verità e fantasia, pubblico e privato, realizzando per noi oggi – più che per i lettori dell'epoca – un nitido affresco della mentalità, del costume e anche della vita di una donna artista ben inserita nel *mainstream* del Ventennio, nei romanzi invece il contenuto è più connotato. Il tono è formale, quasi ossequioso nei confronti del regime, e l'orientamento ideologico è esplicito.

Si tratta per lo più di romanzi di genere pubblicati sia in Germania, *Liebelei und Liebe* (Domverlag, 1931), *Triumph der Liebe* (Ploetz & Theiß, Wolfsber 1948), che in Italia, *Innamorata* (Bemporad, 1931), *L'amata* (Franco Campitelli Editore, 1932) e *Straniera* (La voce di Mantova Editrice, 1933). Altri romanzi escono a puntate su rotocalchi dell'epoca: *La principessa di Sila* (scritto con Margy Franchini per *La Cirenaica*), *Due donne* (pubblicato su *Excelsior* nel 1932).

Nei romanzi mancano le aperture ariose degli articoli, e talvolta prevale una visione fascista:

Viola Beraud s'accorse per la prima volta della realtà del Fascismo. Disse a se stessa: «questo popolo ha uno spirito di disciplina militare. Cinquanta milioni di italiani formano una nazione di cento milioni!». La signorina non s'era mai occupata di politica. Ragazza intelligente andava per il mondo con gli occhi aperti, ma senza indagare i problemi sociali (Albani, Franchini 1935, p. 10).

L'amore e la fede nel progresso e nel benessere portati dal nuovo ordine politico sono i temi ricorrenti. Le protagoniste sono creature dolci e volitive che si innamorano di uomini forti, ma che rivelano una psicologia complessa: «Sarò squilibrata, non importa, me ne vanto e ci tengo, perché mi sento anche intelligente. Non voglio essere come tutte le altre, io. Non mi sono mai accorta di stare tanto male al mondo come ora» (Albani 1935, p. 152). Dal patriottismo e dagli ideali nazionalisti che celebrano il senso del sacrificio, affiorano figure di donna interessanti: «*Viola in quel momento non sentiva nulla, esattamente nulla, anzi si diceva: "che vuole? Che cos'ha ora? Essi, gli uomini, immaginano che si stia sempre per cadere ai loro piedi!"*» (Albani 1935, p. 153).

Se da un lato, rileggendo i suoi testi, pare di intravedere un bisogno di comunicare, di scrivere a tutti i costi, più che un tentativo di compiacere il potere, dall'altro la nostra lettura non può essere neutra. Dalla sua attività artistica emerge dunque una scomoda verità che ha i contorni foschi e critici dell'epoca a cui appartiene, e che ci costringe a chiederci come leggere oggi la biografia e l'opera di Marcella Albani.

5. L'inizio della ricerca

Questo non è che un inizio: la ricerca si è appena aperta e molte domande sono in attesa di trovare risposte. La storia di Marcella Albani è controversa ma non è perciò meno interessante. Esiste un momento, in questa storia, in cui lei esce di scena ma il fascismo è ancora vivo e detiene il potere. Forse è quel preciso frangente che occorre ancora indagare, e non solo per capire meglio l'artista, la scrittrice che smette di scrivere a suo nome (se si esclude il romanzo uscito in Germania nel 1948), ma anche per comprendere di più il rapporto che noi oggi abbiamo con il potere, con la morale e con i modelli culturali che ereditiamo dalle nostre antenate e dai nostri antenati.



Nel 1933 l'Almanacco Letterario Bompiani pubblica un'inchiesta fra le principali scrittrici italiane: Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Amalia Guglielminetti, Fausta Cialente, Luciana Peverelli, Annie Vivanti e molte altre, fra cui Marcella Albani, sono chiamate a pronunciarsi sui loro difetti letterari. Le scrittrici rispondono diligentemente – anche se ci piace pensare che qualcuna si sia indignata –, c'è chi ironizza e chi sceglie di essere elusiva, ma ci sono anche le autocritiche feroci che denotano tutta la fragilità e l'insicurezza di queste artiste, il loro non sentirsi adeguate e il credere di valere meno dei loro colleghi maschi. Molte di loro sono cadute nell'oblio e i loro bauli sono ancora coperti dalla polvere. Anche per loro continuiamo le nostre ricerche.

Bibliografia

- AA.VV., *Almanacco Letterario Bompiani 1933*, Milano, V. Bompiani & C., 1933.
- M. ALBANI, *Innamorata*, Firenze, Bemporad, 1931.
- M. ALBANI, *Liebelei und Liebe*, Berlin, Domverlag, 1931.
- M. ALBANI, *L'amata*, Roma, Franco Campitelli Editore, 1932.
- M. ALBANI e M. FRANCHINI, *Straniera*, Mantova, La voce di Mantova Editrice, 1935.
- M. ALBANI, *Triumph der Liebe*, Wolfsberg/Kärnten, Ploetz & Theiß, 1948.
- F. BONO, *Italiener. Registi e star del cinema italiano in Germania negli anni venti*, ASEI, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2008; pubblicato in <<https://www.asei.eu/it/2008/03/italiener-registi-e-star-del-cinema-italiano-in-germania-negli-anni-venti/>> [accessed 10.10.2019].
- A. ILLIANO, *Invito al romanzo d'autrice '800-'900: da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*, Fiesole, Cadmo, 2001.
- V. MARTINELLI, 'I Gastarbeiter fra le due guerre', *Bianco e Nero*, 3, 1978, pp. 3-93.
- V. MARTINELLI, 'Cineasti italiani in Germania tra le due guerre', in ID. (a cura di), *Cinema italiano in Europa 1907-1929*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992, pp. 131-159.
- V. MARTINELLI, 'Destinazione Parigi', in ID. (a cura di), *Cinema italiano in Europa 1907-1929*, pp. 160-169.
- L. PISCIOTTA, 'Nur eine interessante italienische schönheit? Marcella Albani in Berlin', in F. BONO e J. ROSCHLAN (a cura di), *Tenöre, touristen, gestarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*, Munchen, Edition Text+Kritik, 2011, pp. 35-43.

Fondo Marcella Albani, Museo Nazionale del Cinema di Torino.

*Si ringrazia Stefano Cocciardi, nipote di Mario Franchini e Marcella Albani, per le preziose informazioni e per avermi permesso di visionare gli album di famiglia.



1.2. Per una declinazione del doppio talento nella carriera di Elsa de' Giorgi di Corinne Pontillo

Tra cinema, teatro e letteratura, il percorso lavorativo di Elsa de' Giorgi e il suo poliedrico profilo artistico non possono che rinviare, per una ideale ricomposizione unitaria, a coordinate afferenti a linguaggi espressivi molteplici. Diva del cinema dei 'telefoni bianchi', de' Giorgi esordisce nel 1933 in *T'amerò sempre* di Mario Camerini, dove giovanissima si presta all'interpretazione della protagonista Adriana, una ragazza-madre sedotta e abbandonata. Alla carriera cinematografica – che prosegue anche attraverso una nutrita schiera di film in costume, tra cui *La sposa dei re* (1938), *Il fornaretto di Venezia* (1939), *Capitan Fracassa* (1940), *La maschera di Cesare Borgia* (1941) di Duilio Coletti – si affianca negli anni Quaranta la strada del teatro, che vede de' Giorgi impegnata nei ruoli di Desdemona, nell'*Otello* di Renzo Ricci, o di Annette nella rilettura del *Francillon* di Dumas figlio diretta da Luigi Carini. Oltre ad alcune prove di regia teatrale, una lunga pausa dalla scena cinematografica, iniziata nel dopoguerra, verrà interrotta soltanto nel 1963 con la partecipazione di de' Giorgi a due pellicole di Pasolini, *La ricotta*, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*, e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), le scandalose sequenze dove l'attrice domina lo schermo nelle vesti della superba e cinica signora Maggi [fig. 1]. Al ritiro che connota la parabola cinematografica di Elsa de' Giorgi non corrisponde tuttavia un silenzio dell'artista, che a partire dagli anni Cinquanta, lungo un arco cronologico che si snoda per più di vent'anni, si esprime attraverso saggi, poesie, romanzi pubblicati in volume.

Considerata nel suo complesso, dunque, l'attività di de' Giorgi appare contrassegnata da una duplice inclinazione, protesa, in un durevole contrappunto, tanto verso il dominio del verbale quanto in direzione dei linguaggi visuali. Dal punto di vista teorico, dunque, l'erma bifronte dell'ispirazione dell'attrice può avvalersi della categoria interpretativa del 'doppio talento'. Delineata in anni recenti da Michele Cometa, tale prospettiva ermeneutica si fonda sulla 'doppia vocazione', appunto, «di scrittori che fanno ricorso ai media visuali durante la creazione letteraria o accanto a essa» (Cometa 2014, p. 48), laddove per «media visuali» si intendono la pittura e, in misura minore, anche la scultura e l'architettura. Ad un primo sguardo, le riflessioni che lo studioso ha elaborato in relazione, prevalentemente, agli scrittori-pittori sembrano attagliarsi al terreno critico delle attrici che scrivono (e delle scrittrici che recitano). In quella che rappresenta la [prima mappatura della diva-grafia](#), infatti, Maria Rizzarelli ha già offerto un accostamento della duplice vocazione di de' Giorgi al concetto di *Doppelbegabung*; tuttavia, nel tracciare il sentiero di un inquadramento teorico delle divografie, questa pionieristica ricognizione indica una serie di criticità rispetto alle quali Rizzarelli enuncia un appropriato avvertimento:

Il caso dell'attrice che scrive rientra senz'altro a pieno titolo nell'ampia e sfaccettata categoria del «doppio talento» [...]. Provare ad applicare tale categoria all'eterogenea produzione letteraria firmata dalle attrici, per saggiarne in tal modo la fecondità ermeneutica, significa innanzitutto interrogarsi sugli oggetti di studio implicati (produzioni doppie, filmiche e letterarie), sulle convergenze (o sulle divergenze) fra l'immagine attoriale rappresentata dall'attrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario, sui riverberi e sulla dimensione metatestuale che la scrittura produce rispetto allo stile recitativo e alla *star persona*. Per quanto, però, si provi a tradurre le tipologie individuate da Michele Cometa in riferimento

agli scrittori-pittori [...], la traslazione delle arti figurative a quelle performative impone un adeguamento dello sguardo critico ad un codice più complesso e sfuggente (Rizzarelli 2017).

In effetti, una lettura dell'attività di Elsa de' Giorgi condotta attraverso la prospettiva del doppio talento restituisce in controluce una collocazione fuori asse della carriera dell'attrice e lascia emergere, piuttosto, un *iter* artistico che, sebbene nell'ambito di un terreno di confronto parzialmente condiviso, risulta allineato in maniera imperfetta con una tassonomia, quella degli scrittori che hanno fatto ricorso alle arti figurative, articolata principalmente sulla pagina come unico supporto mediale. Una delle difficoltà più evidenti nell'adeguamento della categoria del doppio talento al territorio delle attrici che scrivono riguarda le questioni poste dall'autorialità. Cometa restringe il campo d'indagine ai soli casi in cui «l'autore della parte testuale e di quella figurativa coincidono perfettamente» (ivi, p. 48n). Sia per l'esperienza attoriale che per quella registica, è noto come lo statuto autoriale non goda di una immediata individuazione. Spesso conteso tra le figure dell'attore, del regista, dello sceneggiatore, l'autore di un film (e il discorso non appare meno complicato per il teatro) può addirittura spostarsi sul terreno della produzione, qualora si consideri autore «il responsabile materiale della fattura dell'opera» e la pellicola venga valutata «come artefatto o come prodotto» (Pescatore 1999, p. 204). Ma a prescindere dalle ambiguità derivanti dal lavoro collettivo che presiede all'opera filmica, alcune frizioni tra l'assetto teorico e gli oggetti di analisi sono rinvenibili anche nel caso in cui sotto la lente d'ingrandimento del doppio talento venga posta la produzione letteraria di Elsa de' Giorgi, nel tentativo di rintracciarne, sulla base dei codici espressivi chiamati in causa, raccordi e sfasature, momenti di incontro e divergenze.

Uno dei punti di contatto, già rilevato da Rizzarelli come una 'costante' individuabile nella «maggior parte dei libri scritti dalle attrici» (*ibidem*), riguarda «l'ossessione autobiografica» (Cometa 2014, p. 55). Tanto nella produzione degli scrittori-pittori, quanto nei testi delle attrici che scrivono, l'autobiografia e la «costruzione del Sé» (ivi, p. 55) si pongono come generi e temi predominanti. Il caso di de' Giorgi non fa eccezione; la sua penna scorre lungo i rivoli di un continuo auto-riflettersi attraverso molteplici soluzioni formali, di un costante ripensare la propria biografia entro le potenzialità espressive offerte dal mezzo



Fig. 1 Elsa de' Giorgi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini (1975)



Fig. 2 Elsa de' Giorgi, *I coetanei* (2019; prima ed. 1955)

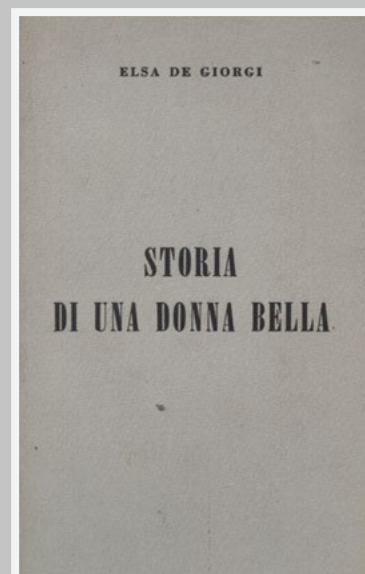
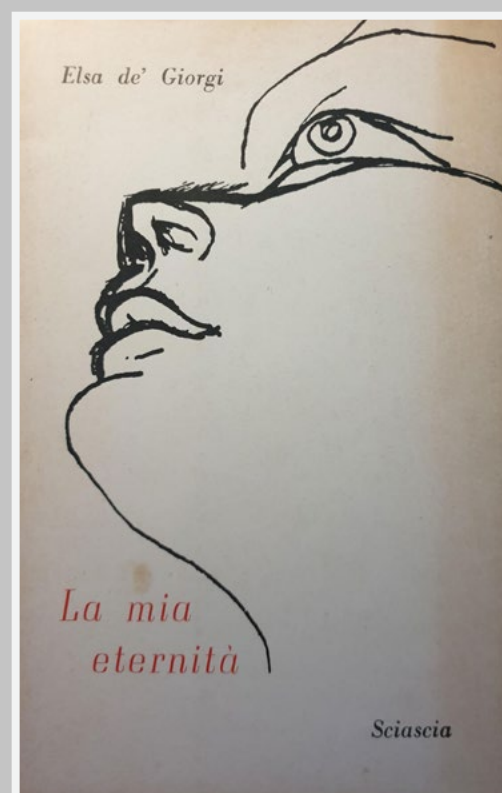


Fig. 3 Elsa de' Giorgi, *Storia di una donna bella* (1970)

letterario. Un testo esemplificativo, in tal senso, può essere considerata l'opera d'esordio dell'artista, *I coetanei* [fig. 2], edita nel 1955 e, dopo una ristampa del 1992, finalmente riproposta al pubblico dei lettori nel 2019 con una 'Introduzione' di Roberto Deidier. Finora ingiustamente trascurata dalla critica, la cronaca romanzata dei *Coetanei* coglie i personaggi – in realtà persone reali riplasmate dall'autrice nel flusso del racconto – alla vigilia dell'ingresso dell'Italia in guerra e li accompagna fino al tracollo elettorale del 1948. Esercitandosi sugli eventi vissuti durante uno scorcio di secolo tra i più controversi, la prosa di Elsa de' Giorgi, in tensione dialettica con i testi di argomento resistenziale consacrati dal canone (si pensi al primo Calvino, a Vittorini, Pavese, Fenoglio), tesse una trama sospesa tra i dialoghi e le descrizioni di alcuni dei protagonisti della nostra storia culturale (tra i quali Trilussa, Alberto Savinio, Carlo Levi) da una parte, e le vicende dell'io narrante dall'altra. Protagonista, infatti, è una narratrice intradiegetica costruita sulla scorta di manifeste corrispondenze con la biografia dell'autrice; si presenta ai lettori proiettandosi nell'appellativo «Ciao, diva!» (de' Giorgi 2019, p. 28), pronunciato in apertura dalla Nanna (doppio letterario di Anna Magnani), e li conduce per mano negli episodi ambientati a Cinecittà o nel ventre di Roma durante l'occupazione. Quindici anni dopo la pubblicazione dei *Coetanei*, con *Storia di una donna bella* de' Giorgi propone un'ulteriore edificazione in chiave letteraria del sé, ma ne affida questa volta le sembianze a un personaggio di finzione [fig. 3]. Nel romanzo del 1970 l'io narrante dei *Coetanei* cede il posto al racconto in terza persona della vita di Elena, costruita, *en abyme*, sulla storia di un'attrice e del suo contesto familiare, nel quale si riconosce, ad esempio, la disapprovazione del padre nei confronti del mestiere di attrice.

I due poli rappresentati dall'affresco corale dei *Coetanei* e dalla narrazione, più introspettiva e privata, contenuta in *Storia di una donna bella* non esauriscono il campionario di prove che potrebbero essere citate in rapporto alla componente autobiografica dei testi di Elsa de' Giorgi. Spingendosi talvolta in direzione della 'veste' finzionale, altre volte accentuando l'oscillazione verso l'elemento autobiografico come «esperienza autentica e vissuta» (Battistini 1990, p. 174), la scrittura dell'artista non lesina frequenti rinvii a dati extratestuali. Così avviene con i versi confluiti nel volume del 1962 *La mia eternità* [fig. 4], dove si inseguono le trasfigurazioni liri-

Fig. 4 Elsa de' Giorgi, *La mia eternità* (1962)Fig. 5 Elsa de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* (2017; prima ed. 1992)

che dello 'Sposo rapito', titolo di una delle tre sezioni della raccolta e pregnante allusione al marito Sandrino Contini Bonacossi, allontanatosi dall'Italia nel 1955 in circostanze poco chiare, e dello 'Scoglio', titolo della seconda parte del testo e metafora della pertinacia di una passione amorosa nella quale non è difficile scorgere la figura di Italo Calvino. Proprio la relazione con lo scrittore, intercorsa nella seconda metà degli anni Cinquanta, sarà al centro di *Ho visto partire il tuo treno* [fig. 5], pubblicato nel 1992 e dato nuovamente alle stampe nel 2017. Si tratta di un testo che, insieme ai *Coetanei*, è stato oggetto di un recupero editoriale e di un incipiente interesse critico sintetizzato, ancora una volta, nella 'Prefazione' di Roberto Deidier. Lungi dal limitarsi a una sterile rievocazione di una vicenda sentimentale, la scrittura in prima persona di *Ho visto partire il tuo treno* si muove a proprio agio tra dichiarazioni di poetica, episodi autobiografici e digressioni dal respiro collettivo in cui sfilano – come è già accaduto, con un maggiore grado di finzionalità, nell'opera d'esordio – i ritratti di coloro che hanno abitato la scena artistica e intellettuale del Novecento, contribuendo a sciogliere in stile ed espedienti formali le ragioni di una prosa che tende ad una consapevole «pretesa di verità» (Deidier 2017, p. 19).

Se attraverso la narrazione autobiografica la scrittura di Elsa de' Giorgi dà prova di un'adesione alla teoria del doppio talento, uno scarto interpretativo interviene, invece, nel momento in cui tra le righe del testo letterario subentra, a livello tematico, l'interazione con il cinema. Rimane escluso dall'analisi di Cometa, infatti, l'intero campo semantico e semiotico relativo all'«espressione del volto; voce, gesti [...]; postura [...]; movimenti del corpo» (Dyer 2009, p. 163); agli elementi, ovvero, che pertengono alla performance. Se è presente una dimensione performativa nelle argomentazioni dello studioso, essa «attiene alla sostanza performativa della figuratività» e si concretizza nei «collage» o nei «*montage* delle avanguardie novecentesche» (Cometa 2014, p. 77), rimanendo confinata all'interno di una inevitabile bidimensionalità. Eppure, la produzione letteraria di Elsa de' Giorgi è costellata di rimandi a un *medium* e a un linguaggio esterni ai confini della pagina scritta, dove la tematizzazione della performance attoriale e della stessa 'pratica' del cinema possono assumere anche una valenza poetica; si tratta di un impulso creativo che insieme alla componente metatestuale attivata dai rimandi all'attività cinematografica riconnette, per vie traverse, l'ispirazione letteraria dell'attrice alla categoria del doppio talento, rendendone allo stesso tempo necessaria un'integrazione funzionale con gli studi sul divismo.

A tal proposito, sarà opportuno ricordare che durante l'arco degli anni Trenta e, in parte, degli anni Quaranta, l'attrice Elsa de' Giorgi è pienamente partecipe di un



Fig. 6 *La maschera di Cesare Borgia* (1941) di Duilio Coletti



Fig. 7 Elsa de' Giorgi, *L'innocenza* (1960)



mito divistico che si nutre di donne facilmente etichettate. Per il cinema di regime l'attrice viene annoverata tra le figure femminili candide, marmoree, spesso insidiate, e colte ad agire in cornici melense e quasi rarefatte (cfr. Savio 1975, pp. V-XXII; Scaglione 2003). A fronte di uno scenario divistico ad elevato grado di stereotipia, i capitoli dei *Coetanei* possono nuovamente rappresentare un valido punto di partenza, giacché si prestano a tracciare una dinamica tra immagine divistica e personaggio, nonché a dimostrare una maturità ideologica, più problematiche di quanto non lascino percepire le sequenze cinematografiche. Ciò diviene tanto più eloquente qualora si osservi la cronologia del percorso dell'artista, che nel 1947, con *Minù il contrabbandiere* di Lucio De Caro, sospende il lavoro per il cinema e inizia a dedicarsi nel decennio successivo alla scrittura, in un passaggio di consegne che si presuppone particolarmente significativo ai fini di una riflessione sulla propria identità di attrice e di intellettuale.

Intercettando, appunto, un'altra peculiarità del doppio talento – anch'essa, come si è visto, adeguatamente evidenziata da Rizzarelli – la dimensione metatestuale dei *Coetanei* propone talvolta un confronto con i film in cui l'autrice recita negli anni recuperati sotto forma di *plot*. Durante le riprese della *Maschera di Cesare Borgia* [fig. 6], l'io narrante accoglie la notizia dell'entrata in guerra ritirandosi nel camerino: «sedetti davanti allo specchio», riferisce, «il rimmel si era sciolto e tracciava due solchi neri, sulle guance color arancione, due segni tristi da clown» (de' Giorgi 2019, p. 42). Esplicito, inoltre, diviene il distacco dalla tecnica di recitazione durante una scena girata in concomitanza con la notizia della morte di Balbo, quella «di selvaggio tentato possesso da parte di Cesare Borgia», in relazione alla quale l'autrice ricorda: «impersonavo la consueta tenera colomba fra le grinfie del Nibbio. [...] La scena era stupida, difficile, e io ero stanca e distratta» (ivi, p. 55).

Più di quanto non avvenga con i ruoli interpretati per il cinema, dunque, la scrittrice de' Giorgi contribuisce alla definizione della propria immagine divistica, sconfessandone i tratti di maggiore 'passività' ed esibendo nei suoi libri una profonda coscienza della propria bellezza e, spesso, un consapevole compiacimento. Nell'ambito della «dialettica [...] che lega la persona reale al personaggio dello schermo e viceversa» (Morin 1995, p. 145), posta da Morin alla base della nascita della star, la letteratura firmata da de' Giorgi riveste pertanto un ruolo fondamentale, interferendo con il processo di costruzione della *star persona* e ponendosi come linguaggio depositario di un'immagine divistica che si intende sempre più definita qualora se ne provi a cogliere la fisionomia non già nei contrappunti tra ruolo cinematografico e persona reale, bensì nel riflettersi di quest'ultima nel personaggio letterario. Attraverso la specola offerta da questa chiave di lettura varrebbe la pena ripercorrere in maniera sistematica l'intera produzione letteraria di de' Giorgi, in cui è possibile sorprendere, ad esempio, Elena – l'*alter ego* dell'autrice in *Storia di una donna bella* – che, ancora alle prime armi, avverte sconcertata «il clamore del cinema, la scoperta meccanicità dei suoi mezzi [...]. La scomposizione tecnica della più piccola scena, quella della stessa anatomia della sua persona nel ritrarla, il frazionamento del racconto e del personaggio» (de' Giorgi 1970, pp. 32-33); e in cui si trova, perfino tra le pieghe dell'io più remissivo del breve romanzo *L'innocenza* (1960), vessato dall'indifferenza del marito, un ricordo d'infanzia posto in apertura: «appena mi sentivo osservata comincio a comporre il personaggio vezzoso che il mio aspetto suggeriva per invitare gli altri ad occuparsi di me» (de' Giorgi 1960, pp. 11-12) [fig. 7].

Su un piano strettamente metodologico, non stupisce che le interazioni chiamate in causa dal doppio talento, nella loro massima estensione, raggiungano la musica, oltre alla scultura e all'architettura, ma non il codice audiovisivo. Sulla base della trattazione di

Cometa, è possibile supporre che un retroterra teorico sia costituito dal fondamentale studio di Warren e Wellek – quest'ultimo, peraltro, più volte citato, sebbene nell'ambito di un aggiornamento critico – dove il rapporto della letteratura con le arti viene correlato alla pittura, alla scultura e alla musica (cfr. Wellek, Warren 1956, p. 167). Se si ammette per valida questa ipotesi, ad entrare in gioco, dunque, non sarebbe soltanto l'individuazione della sfera di pertinenza del doppio talento, ma l'intero campo di ricerca relativo al dialogo tra letteratura e visualità.

Ponendosi come punto di fuga di questioni teoriche ancora irrisolte e ritagliandosi uno spazio di primo piano nel panorama ibrido delle attrici che scrivono, la carriera di de' Giorgi invita, se non ad estendere le coordinate del doppio talento dal *medium* letterario e figurativo a quello audiovisivo – il che comporterebbe un ripensamento a lungo raggio di sintassi, forme, strumenti – quantomeno ad ampliarne «le zone di reciproca opacità, "l'imperfezione" delle loro grammatiche» (Cometa 2014, p. 73). Lo stesso territorio in cui, verosimilmente, agisce e si sedimenta il doppio talento di Elsa de' Giorgi.

Bibliografia

- A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990.
- G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, I, 1999.
- M. CASALINI, 'Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista', in EAD., *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, pp. 25-56.
- M. COMETA, 'Letteratura e arti figurative: un catalogo', *Contemporanea*, 3, pp. 15-29.
- M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.
- M. CORTI, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997.
- E. DE' GIORGI, *Shakespeare e l'attore*, Firenze, Electa, 1950.
- E. DE' GIORGI, *L'innocenza*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
- E. DE' GIORGI, *La mia eternità*, premessa di P.P. Pasolini, disegni di R. Guttuso, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962.
- E. DE' GIORGI, *Un coraggio splendente*, Milano, Sugar, 1964.
- E. DE' GIORGI, *Il sole e il vampiro*, Città di Castello, Edizioni di Opera aperta, 1969.
- E. DE' GIORGI, *Storia di una donna bella*, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, 1970.
- E. DE' GIORGI, *Dicevo di te, Pier Paolo*, introduzione di G. Manacorda, Roma, Carte segrete, 1977.
- E. DE' GIORGI, *Poesia stuprata dalla violenza*, Roma, Carte segrete, 1978.
- E. DE' GIORGI, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano, Mondadori, 1988.
- E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017.
- E. DE' GIORGI, *I coetanei* [1955], Milano, Feltrinelli, 2019.
- R. DEIDIER, 'Prefazione', in E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno*, pp. 7-22.
- R. DYER, *Star* [1979], Torino, kaplan, 2009.
- G. GRIGNAFFINI, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2002.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- E. LANCIA, R. POPPI, *Le attrici. Dal 1930 ai nostri giorni*, Roma, Gremese, 2003.
- S. MASI, E. LANCIA, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994.
- E. MORIN, *Le Star* [1972], Milano, Olivares, 1995.
- G. PESCATORE, 'Nascita dell'autore cinematografico', in G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale*, pp. 199-220.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017 <http://www.arabeschi.it/13-/> [accessed 05.09.2019].



F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.

M. SCAGLIONE, *Le Dive del ventennio. Ingenue, maliziose, fatali o popolane ma soprattutto... italiane*, Torino, Lindau, 2003.

R. WELLEK, A. WARREN [1942], *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1956.



1.3. *Di rose e sottane: divagrafia (involontaria) di un'alienata con riserva*

di Simona Busni

*Ho più ricordi che se fossi carico
di mille anni. Una gran cassettera
gremita di bilanci, di poemi,
dolci biglietti, processi, romanze,
con folte chiome avvolte entro quietanze,
cela meno segreti del mio triste cervello.*

Charles Baudelaire

*Chi fa uso della parola "io", ha a disposizione il miglior
mezzo per nascondere se stesso. E chi ne fa uso quando
racconta è svincolato dall'obbligo di autenticare l'uso che
ne fa, oppure deve ammettere che non può farlo, per cui
chiede soccorso.*

Stanley Cavell

«Tutto quello che mi capita è la mia vita». Riparto dalla fine. O meglio, da dove ero rimasta lo scorso anno. Dalle parole di Giuliana, che proclama il dogma tautologico della propria in conoscibilità nel finale de *Il deserto rosso* (M. Antonioni, 1964). Apro una piccola parentesi: è buffo, ma spesso e volentieri, quando l'esperienza autobiografica diventa oggetto di studio, la scrittura – intesa come prodotto di quello studio – comincia a mutare e ad assumere la forma di chi scrive. Magari è soltanto una questione di pronomi: a furia di imbattersi in 'io', la studiosa si sente autorizzata a rivendicare un proprio spazio espressivo. Forse, in questo caso specifico, è la parola 'divagrafia' a creare imbarazzo, nel senso che, banalmente, siamo tutte un po' primedonne sul proscenio della nostra esistenza: ogni cosa deve poter contare per noi, avere un valore all'interno della nostra ricerca, della nostra storia personale, del nostro presente. Oppure, volendo andare più a fondo, è il cinema stesso, nel suo essere interconnesso alla dimensione della memoria, a innescare sconfinamenti di campo. Alla base di ogni racconto di sé soggiace un bisogno di riconoscimento che soltanto una comunità di appartenenza – un 'noi', un 'pubblico' – è in grado di soddisfare. Pertanto, se è la diva a raccontarsi, allora ci sentiamo chiamate in causa noi *in primis*, come risucchiate nell'abisso di un vortice polimorfico che ci restituisce riflessi confusi. Chi è che sta scrivendo? A chi appartiene quella voce? O, ancora, in che misura riusciamo a tenere distinte la diva-donna (che di professione fa l'attrice e che decide di parlare di sé, di riplasmare i propri ricordi di essere umano) dalla diva-personaggia (protagonista di un'altra storia, fatta di tante donne diverse, intrappolate nello scrigno dei nostri ricordi di spettatrici cinematografiche)? Tutto questo per dire che forse non sono stata io a scegliere Monica Vitti, ma è stata lei a scegliere me, a richiamare la mia attenzione da una costola della ricerca che sto conducendo – ormai da tempo immemore – sul di lei pigmalione Michelangelo Antonioni. La sua autobiografia si è fatalmente intrecciata alla mia (alle mie conoscenze, alle mie parole, alla mia vita), generando una stratificazione di senso (e di sensi) fittissima, da cui è pressoché impossibile svincolarsi. Chiusa parentesi.

E, dunque, torniamo a Giuliana [fig. 1], l'alienata per eccellenza del cinema italiano – seppure con qualche 'riserva', come si evince da una spassosa conversazione del 1963

in cui Oriana Fallaci interroga ossessivamente l'altra, Monica: «[...] vado in giro come Diogene col suo lumicino, come Caino con la sua colpa, insieme alla mia curiosità, inappagata, la mia ignoranza mortificata, mentre questa parola cresce, si dilata, si gonfia: e io ne ho tale complesso che non riesco più a pronunciarla. Signorina Vitti, lei che è il simbolo stesso di questa parola, sia buona, sia gentile, mi dica: ma l'alienazione, cos'è?» (Fallaci 2010, p. 54). Giuliana e il suo mistero, contrassegnato da un'incapacità di accettare fino in fondo il vincolo della separazione e di concepire serenamente l'alterità – «Io non posso decidere, perché non sono una donna sola. Per quanto, a volte, è come... separata! Non da mio marito, no! I corpi: sono separati. Se lei mi punge, lei non soffre, eh?! Cosa stavo dicendo?». Vitti la evoca più volte nelle pagine dei suoi due testi (semi)autobiografici – *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria* (1993) e *Il letto è una rosa* (1995) – sia in maniera esplicita sia estrapolando alcune espressioni, in via non ufficiale, dalle battute de *Il deserto rosso*: «Il mio corpo sta facendo un tragitto non in armonia con la mia mente. Se ne va per conto suo, non sembra mio. Gli occhi cambiano le cose che vedo, le deformano, qualche volta le tingono con colori volgari, pesanti. Poi, le sbiadiscono improvvisamente. Sbiadiscono anche le persone, come in una nebbia. Restano solo dei colori, dei movimenti, dei suoni. [...] *Io sono come... separata*, e sto perdendo quel po' di collegamento, di equilibrio che ho cercato di mantenere, di ritrovare» (Vitti 1993, p. 61, corsivi miei). In generale, c'è da aggiungere che i film girati con Antonioni sono gli unici ad essere citati o, perlomeno, a meritare una qualche forma di rilevanza nel tessuto del racconto, quasi a rafforzare l'idea che siano stati più significativi degli altri, soprattutto nel delineare il confine (ammesso che esista) tra attrice e personaggio – «Michelangelo mi faceva molte domande ed io mi divertivo a rispondere. Capivo di stupirlo. Era incuriosito da quello che facevo e dicevo. Forse venivo guardata con tanta attenzione per la prima volta. [...] Devo agli sguardi di Michelangelo il mio coraggio. Devo alla sua forza la mia forza» (Vitti 1993, p. 188) [fig. 2]. Il passaggio da «tutto quello che mi capita è la mia vita» a «la storia del film appartiene alla mia vita» è quasi automatico, non potrebbe essere altrimenti nella genesi di una qualsiasi 'divagrafia': l'attrice (soprav) vive nella misura in cui gode dell'impagabile privilegio di potersi rappresentare come altra, di prendere le distanze dal quotidiano, mettendo in pausa l'identità di base e sperimentando l'ebbrezza finzionale del termine, della



Fig. 1 Monica Vitti in *Il deserto rosso* (1965) di Michelangelo Antonioni

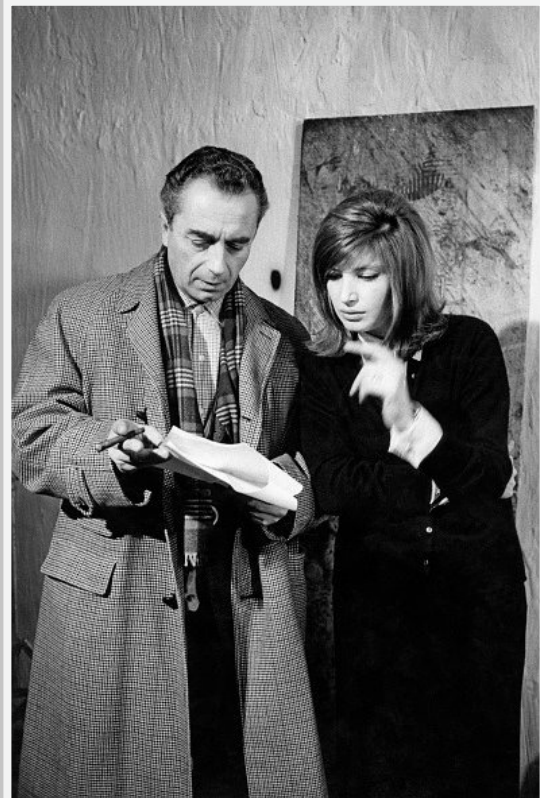


Fig. 2 Monica Vitti sul set insieme a Michelangelo Antonioni



Fig. 3 Monica Vitti sul set insieme a Michelangelo Antonioni

compiutezza, della libertà. Ma ci sono dei casi in cui il meccanismo dell'uscita dal sé si inceppa e 'l'alternativa dell'illusione', come la definisce Vitti, sfuma. Allora si resta prigionieri dell'alterità o, addirittura, la si contamina, addizionandola con le proprie tonalità esistenziali: ad esempio, durante la lavorazione di *Il deserto rosso*, Vitti afferma di essere diventata il colore con cui lo sguardo di Antonioni dipingeva la tela della città di Ravenna e rivendica con orgoglio il fatto di aver potuto mettere nel film una parte così consistente di se stessa [figg. 3-4]:

Mentre facevo *Deserto rosso* di Antonioni, mi domandavano: "Ma è vero che le fanno male i capelli, come nel film?". "Sì", rispondevo "ma solo il mercoledì e il giovedì". Loro ridevano e poi smettevano di colpo, senza capire se era uno scherzo o la verità. Che i capelli mi abbiano sempre fatto male, a me sembra molto naturale, cioè mi stupisco che non facciano male anche agli altri. È una parte del corpo, ha diritto al dolore. Ma intanto qualcuno ne ha approfittato per etichettarmi: "Le fanno male i capelli, poverina, che vuoi fare, è alienata". *Deserto rosso*, come forse qualche lettore sa, è stato ispirato da una mia depressione. Certo, se non ci fosse stato Michelangelo accanto a me, "mi fanno male i capelli" sarebbe stata solo una frase ridicola. Invece l'artista ci inventa sopra *Deserto rosso*. Qualunque inezia può essere degna di attenzione. Per un artista, intendo dire, gli altri possono anche giocare a carte (Vitti 1995, p. 30)

L'alienata (Monica-Giuliana) e l'alienista (Michelangelo) condividono, in un certo senso, la stessa visione scettica – incardinata a due differenti ordini di cecità, una reale, fisica (Vitti è astigmatica, miope e presbite), l'altra di natura epistemologica (per Antonioni la visione in sé è 'il problema') –, sulla scorta della quale ogni aspetto della realtà, a partire dal linguaggio e dalle immagini, è irrimediabilmente fonte di dubbio. Vitti ha paura di raccontarsi, perché è consapevole del fatto che qualsiasi racconto identitario sorge nella compenetrazione tra vero e falso, tragedia e commedia, rivelazione e nascondimento, cronaca e racconto onirico: vorrebbe parole chiare e semplici, in grado di unire le persone, di fissare i significati, di dare consistenza univoca ai sogni e ai ricordi, ma alla fine è come un'ombra colorata che si anima all'interno di altre materie plastiche afferenti a un unico, enorme sensorio stratificato. «Io sono legata a tutto, mi sento di far parte di una strada, di un bacio, di un saluto» (Vitti 1995, p. 27): nulla si può propriamente distinguere, identificare, separare dal resto – in questo senso Vitti non accetta l'etichetta di 'alienata' («è quanto di più lontano ci sia da me» [ivi, p. 27]), pur ammettendo di aver ispirato l'alienazione. Vorrebbe continuamente essere altro, trasformar-



Fig. 4 Monica Vitti in *Il deserto rosso* (1965) di Michelangelo Antonioni

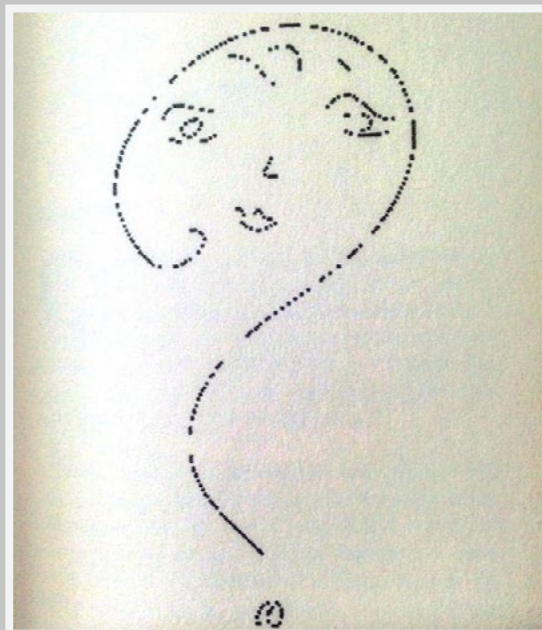


Fig. 5 Disegno di Monica Vitti, pubblicato in *Il letto è una rosa*, Milano, Mondadori, 1995



Fig. 6 Monica Vitti in *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni



si, polverizzare quel vincolo che la porta ad aderire come un velo polveroso alle persone (la dipendenza dalla madre), alle cose (l'attaccamento agli oggetti), agli spazi (la casa distrutta da un incendio), ai film (la confusione tra le immagini della moviola e i fatti della vita). Il suo stesso corpo è una barriera impenetrabile, protetta da innumerevoli strati:

Da piccola mi chiamavano Sette Sottane, perché in Sicilia, dove vivevamo noi, non c'era il riscaldamento d'inverno e mia madre mi copriva di maglie, magliette, sottanine, vestitini e grembiulini. Non mi davano noia, anzi, ne ero orgogliosa e quando veniva qualcuno a trovarci, dicevo "Vede, io ho sette sottane: una, due, tre, quattro...", mia madre non mi faceva mai arrivare alla settima perché diceva che era una vergogna tirarsi su le gonnelline (Vitti 1993, pp. 22-23).

Le sette sottane del titolo diventano quindi metafora di un problema di estroversione che si riflette sulla sfera mentale: Vitti non può controllare il flusso metamorfico dei pensieri e sperare che le sia consentito di decodificarli correttamente, di dissipare l'opacità, di mentire consapevolmente, «perché la mia verità è così intima, così nascosta dentro le pieghe della mia testa, che non la riconosco mai» (ivi, p. 166).

In questo variopinto groviglio di equivalenze e deformazioni – all'interno del quale i letti sono rose, le parole disegni, le persone colori, le immagini suoni, e ogni cosa ha il potere di raccontare (fotografie, biglietti del treno, lettere d'amore e d'addio, un paio di scarpe, un pacchetto, una finestra, finte interviste, sceneggiature immaginarie) – l'unica certezza è rappresentata dal dubbio [fig. 5], una presenza più umana, più 'elastica', che Vitti ritrae come un innamorato vanesio e recalcitrante, bruno e magro, di cui non riesce a fare a meno, un pagliaccio, un commediante di classe che vuole farla impazzire, suggerendole verità inesistenti eppure incredibilmente reali (visi, suoni, profumi, urla):

Ma anch'io ho le mie armi contro di lui. Lo tradirò, lo renderò geloso, mi sceglierò un amante semplice e chiaro, con una casa luminosa, piena di armadi e cassetti aperti, con dentro tutte cose conosciute. Ma dovrò capirle e catalogarle! Perderò il foglio, lo so, perché scrivo tenendolo in mano, affacciata al balcone. Sono giorni che il vento non aspetta altro. Mi ha rubato già tante cose, mi porterà via anche le parole, per infilarle in un tombino o affidarle alla pioggia, che le cancellerà (Vitti 1995, p. 117)

Come in un tipico finale *à la* Antonioni, la minaccia di dissoluzione all'interno del paesaggio diventa estasi fotogenica e la voce di Monica si eclissa nel tempo della scrittura, preservando la tenuta sinestetica della sua enigmaticità [fig. 6].

Bibliografia

- M. VITTI, *Sette sottane. Un'autobiografia involontaria*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.
M. VITTI, *Il letto è una rosa*, Milano, Mondadori, 1995.
O. FALLACI, *Intervista col mito*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 54-68.



1.4. «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». Vita letteraria di un'attrice di Elena Mosconi

Per provare a trovare un punto fermo tra le molteplici scritte che costellano la lunga vita e carriera attoriale di Isa Miranda (1905-1982) si può partire da una traccia. Si tratta della firma con la quale l'attrice milanese verga innumerevoli cartoline, fotografie, ritratti, libri: un 'marchio' destinato a sopravvivere alla sua stessa morte, che si ritrova oggi ancora copioso tra i materiali venduti nei mercati di modernariato e le collezioni di memorabilia dei cinefili, forse nel tentativo – a lungo perseguito dall'attrice – di attestare la propria presenza e di promuovere il proprio ricordo. I caratteri alti e regolari, l'inclinazione ascendente, la precisa sottolineatura del nome mantengono una stabilità sorprendente nel tempo: essi si ritrovano immutati nei primi autografi degli anni Trenta fino a quelli dell'età matura e della vecchiaia resistendo all'età, alle mode, ai cambiamenti storici. Nella permanenza di questa cifra espressiva è senza dubbio contenuto il segreto più profondo della personalità di Ines Isabella Sampietro: l'analisi grafologica svela il carattere combattivo e volitivo, l'ambizione, l'egocentrismo, ma anche la solitudine di una donna divenuta nella tarda età amministratrice e vestale del suo stesso mito. La regolarità della calligrafia lascia trasparire l'indole dell'ex segretaria, poi scrupolosa raccoglitrice di articoli e immagini, ordinati cronologicamente e assemblati in album che contengono le attestazioni gloriose del suo passato.

Ma forse ogni scrittura risponde al bisogno di Isa Miranda di controllare il proprio personaggio pubblico, ora mediando la lontananza divistica, ora esprimendo un piano intimo inaccessibile, ora raccordando in una sintesi una pluralità di piani temporali.

Le forme e gli ambiti della scrittura dell'attrice milanese sono eterogenei. Alla fine della seconda guerra mondiale appaiono lunghi racconti autobiografici a puntate su due rotocalchi cinematografici di larga tiratura: il primo, dedicato all'attività di attrice, viene pubblicato su *Star* in sedici puntate nella primavera del 1945 con il titolo *Ricordi di Isa Miranda. I miei registi*. Il testo mescola l'omaggio rispettoso verso i registi alla rivendicazione orgogliosa della propria professionalità:

Nei tre giorni durante i quali lavorammo insieme Cukor era assai contento del film e dell'interprete, ma io ero addirittura entusiasta di lui e lo ammiravo incondizionatamente [...] Mai, durante tutta la mia carriera, mi sono sentita "diretta" come in quell'occasione, e mai credo d'essere riuscita a dare tanto di me. Infatti il provino fu un trionfo, sebbene effimero (MIRANDA 1945).

Il secondo resoconto appare su *Film d'oggi* nella primavera dell'anno successivo: nei quattordici episodi pubblicati con il titolo *Isa Miranda si racconta* il piano privato e quello lavorativo della donna si intrecciano: «A Milano ho lavorato molto. Da "piccinina" a scatoia, da commessa a mannequin, da modella per pittori e per cartoline illustrate a stenodattilografa. Lavorare era il mio orgoglio» (MIRANDA 1946).

In questi testi l'impulso alla scrittura è soprattutto di carattere apologetico: esso mira a ristabilire una sorta di 'verità' soggettiva e autobiografica, che corregge o contrasta la sua figura divistica, basata su una fortissima etica del lavoro nonché sulla riluttanza ad atteggiarsi a prima donna. Numerosi gli esempi.

Intorno a questo istituto [la Direzione Generale della Cinematografia], che avrebbe dovuto dare impulso al cinema italiano, fiorivano iniziative cinematografiche che avevano, quasi tutte, una base mondano-pubblicitaria. Riunioni, feste, gioco. Tutte cose che non piacevano a me e lasciavano indifferente Guarini (Miranda 1946).

Più tardi la trama autobiografica prende la forma di un romanzo, *La "piccinina" di Milano*, edito dalla casa milanese Gastaldi nel 1965. Il genere letterario si fa qui, più propriamente, quello dell'*autofiction* in cui, attraverso un personaggio di fantasia, l'autrice ricostruisce liberamente gli anni della propria infanzia fino all'ingresso nel mondo del cinema. Per legittimare la finzione, Isa Miranda crea la figura di una suora, morta dopo una vita trascorsa ad accudire bambini orfani per espiare un aborto giovanile, di cui la nipote (nelle vesti dell'io narrante) ricostruisce la vicenda umana dopo aver ritrovato un diario a lei indirizzato.

Io cercavo di rendermi conto di quella vita sulla base della sincerità e della chiarezza. Sentivo che soltanto in quel modo avrei potuto difendere, dinanzi a mio padre, la memoria di zia Rosa, la donna che sentivo di amare forse più di mia madre (p. 8).

In tal modo l'autrice crea una vicinanza empatica con il personaggio della zia, che adombra – a volte in modo persino troppo esplicito – molte delle avventure giovanili vissute dalla stessa Miranda prima della stagione cinematografica: l'infanzia di lavoro come «piccinina», l'impiego presso le Industrie Sete Cucirini, la scuola di steno-dattilografa, il matrimonio infelice, il lavoro come modella, ecc. Da una parte questa stretta identificazione alza un velo su alcuni episodi delicati, come la violenza subita all'età di tredici anni, l'aborto, i raggiri finanziari del marito, che Miranda si sente libera di raccontare senza filtri e senza offrire risposte certe alla curiosità del lettore. Dall'altra la consonanza tra autrice e personaggio avvala una sovrapposizione dell'universo valoriale, psicologico ed emotivo tra le due donne, il cui pensiero letteralmente si sovrappone:

una struggente malinconia le pesò improvvisamente nel petto: si immaginò cinquantenne, come Madame, vecchia, sola, senza figlia, attrice celebre triste e rugosa – A cinquant'anni



Fig. 1 Copertina del libro di Isa Miranda *La piccinina di Milano*



Fig. 2 Copertina del libro *Una formica in ginocchio* di Isa Miranda (da ritratto del pittore Paulo Ghiglia)

sarò una splendida mummia – concluse. Voleva piangere ma non trovò le lacrime (p. 108).

La schiettezza di Isa Miranda la dispone ad aprirsi anche nelle numerose interviste che assumono l'aspetto di 'confessioni' intime. L'attrice che apre il suo appartamento al pubblico nell'episodio a lei dedicato del film *Siamo donne* (del 1953, orchestrato da Cesare Zavattini e diretto da Luigi Zampa) mostrando i giornali che parlano di lei, i copioni, le cartoline pronte da spedire agli ammiratori, i quadri, l'ordine di una casa tanto elegante quanto vuota, è la stessa donna che confida candidamente a Oriana Fallaci di aver utilizzato i primi guadagni per «trasportare la salma di mio padre che era morto misteriosamente per un colpo di rivoltella (mio padre era antifascista) dal cimitero comune a una tomba perbene», o di provare un forte rimpianto per la mancanza di un figlio; la medesima che racconta allo studioso Francesco Savio di aver ottenuto una delle prime parti nel cinema per essersi dimenticata di indossare la biancheria intima durante uno spettacolo teatrale. La sincerità tipica della confessione femminile, che fa di questi testi pur mediati da figure autoriali esterne (giornalisti, critici, sceneggiatori, ecc.) delle memorie intrise della soggettività di chi parla, si spinge qui a una prossimità eccessiva, a un'esposizione quasi imbarazzante. Nell'intento di difendere, esibendola, la sua coerenza e l'integrità di vita, Isa Miranda accosta una patina ordinaria e quotidiana al glamour delle sue immagini e delle sue interpretazioni più note, spiazzando il suo pubblico.

Ma l'evento che spinge Ines Isabella Sampietro a riannodare i fili di una storia personale già lunga quarant'anni è senza dubbio il trauma della guerra che catalizza diverse esperienze di segno negativo: dal mesto ritorno da Hollywood senza la gloria auspicata, alla perdita di un ruolo in patria dove fatica a inserirsi nel nuovo corso del cinema di regime in procinto di trasferirsi a Venezia; dall'impossibilità di accudire la madre anziana residente a Milano – vissuta colpevolmente –, alla perdita di beni materiali che la riporta alla paura della povertà infantile. L'antidoto alla devastazione della violenza e della morte è offerto dalla poesia che, apparsa dapprima sporadicamente su diverse riviste, viene poi organizzata in raccolte nei volumi *Una formica in ginocchio* uscito per l'editore Cappelli di Bologna nel 1957, *Una viuzza che porta al mare*, pubblicato l'anno seguente (Cinzia editore, Firenze), e infine *Amore*,



Fig. 3 Copertina del fascicolo *Cento Stelle* dedicato a Isa Miranda (I, 19, 5 agosto 1950)

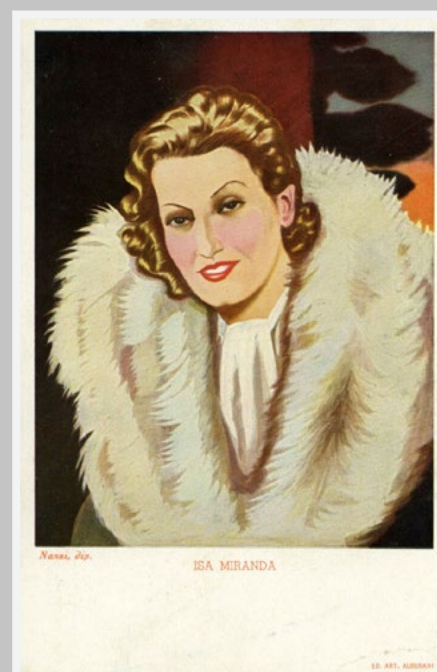


Fig. 4 Pubblicità Sali di Frutta Alberani, ritratto di Isa Miranda di Nanni (anni '40)

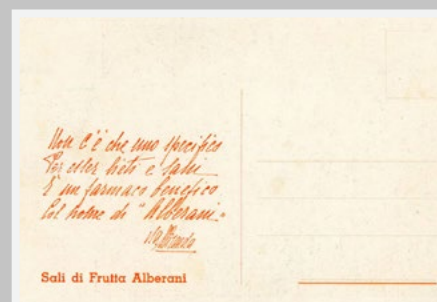


Fig. 5 Pubblicità Sali di Frutta Alberani, retro della cartolina con frase di Isa Miranda

amore, amore (Gabrieli, Roma) nel 1976. Anche la lirica dell'autodidatta Miranda non abbandona le tracce autobiografiche, a partire dall'ostinato rimando alla condizione di povertà dell'infanzia e alla fatica del lavoro infantile: «Nella nebbia di Milano / in un letto povero / sono nata. / Sul ballatoio / un geranio senza foglie / era il mio giardino. / Nel calvario della fame / i miei sogni / il mio sorriso di bimba / la nebbia si è portata» (*Nebbia*, in *Una formica in ginocchio*, p.17). L'io poetico di Isa Miranda si fa dolente, ed esprime – come osserva Corrado Govoni nella prefazione alla prima raccolta – «una costane inesauribile sotterranea corrente di dolore e di amarezza, quasi una inconfessata pena di vivere» (*Una formica in ginocchio*, p. 8). Il sentimento della fine, il presagio della morte ritorna come pensiero costante privo di consolazione («senza pace / mi trascina / nelle notti senza pianeti / la mia piccola / invocata / morte», *La morte nel fiume*, in *Una formica in ginocchio*, p. 43). Il vuoto, l'angoscia e la solitudine che lo accompagnano si innervano dei rimpianti per la mancata maternità: «Nell'arena salata / l'impronta dei miei piedi, / nudi e soli, una nave / di bimbi non ancora nati, aspetta. / In amorosi amplessi / polipi abbracciano / le mie svuotate caviglie: / l'incerto sogno, per illuminarsi / dalle ossa il midollo piglia. / [...] Con arpe al vento / passa la nave. / Spogliata dell'antica pietà / per il mio castigo / non si è fermata: / l'orizzonte l'ha inghiottita. / Nel mio grembo / Pascola il dolore senza pace. / Di una conchiglia appena nata / succhio la bava. / Sola nel mondo, / ad una statua / allaccio una cuffietta» (*Aspetto una nave*, in *Una viuzza che porta al mare*, pp. 9-10).

Nel verso a un tempo fragile e autentico Isa Miranda libera la sua 'voce'. Mentre i film, le fotografie, le cartoline e persino i numerosi ritratti di affermati pittori italiani registrano copiosamente le piatte variazioni della sua immagine, le liriche lasciano prorompere la preghiera della donna che urla sommessamente a Dio il suo disperato bisogno di essere amata e ricordata: «Dalla schiavitù dei confini, / libera, Signore Iddio, / il mio cuore, le lancette del tempo, / il coraggio d'amare» (*Congedo*, in *Una viuzza che porta al mare*, p. 74).

Bibliografia

- L. ALBANO, A. SALATINO (a cura di), 'Autorialità, autobiografia, autoritratto', *Imago*, II, 4, 2001.
- A. ARRU, M. T. CHIALANT, *Il racconto delle donne. Voci, autobiografie, figurazioni*, Napoli, Liguori, 1990.
- O. CALDIRON, M. HOCHKOFER, *Isa Miranda*, Roma, Gremese, 1978.
- A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- A. CONTINI, E. PELLEGRINI, «lo senza garanzie». Donne e autobiografia. Dialogo ai confini fra storia e letteratura', *Quaderni d'Italia*, 6, 2001, pp. 19-36.
- F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.
- S. DOUBROVSKY, J. LECARME, P. LEJEUNE (a cura di), *Autofictions & Cie. Ritm*, 6, 1993.
- M. FOGLIETTI, *La signora di tutti: un ricordo di Isa Miranda*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- I. GAMELLI (a cura di), *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Milano, Unicopli, 2003.
- C. GRISI, *Il romanzo autobiografico. Un genere tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011.
- S. JORDAN, 'État Present. Autofiction in the Feminine', *French Studies*, vol. LXVII, 1, 2013, pp. 76-84.
- P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico [1975]*, Bologna, il Mulino, 1986.
- P. LEJEUNE, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Milano, Melusine, 1994.



- M. MEZZANZANICA (a cura di), *Autobiografia, autobiografie, ricostruzione di sé*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- I. MIRANDA, *Una formica in ginocchio*, Bologna, Cappelli, 1957.
- I. MIRANDA, *Una viuzza che porta al mare*, Firenze, Cinzia, 1958.
- I. MIRANDA, *Amore, amore, amore*, Roma, Gabrieli, 1976.
- I. MIRANDA, *La piccinina di Milano*, Milano, Gastaldi, 1965.
- I. MIRANDA, 'I miei registi', *Star*, II, 14-21, 28.4. 1945-16.6.1945.
- I. MIRANDA, 'Isa Miranda si racconta', *Film d'oggi*, nn. 12-25, 23.3.1946 – 22.6.1946.
- E. MOSCONI (a cura di), *Light From a Star*, Cremona, Persico, 2003.
- G. PARATI, *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- P. RICOEUR, *Sé come un altro*, Milano, Jaka Book, 1993.
- S. SALVI, I. TESTA (a cura di), *Poesia, autoficcion e biografia, L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 20, 2017.
- F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1979, vol. 2.
- G. WHITLOCK, *The Intimate Empire: Reading Women's Autobiography*, London – New York, Cassell, 2000.



1.5. *Giovani donne crescono attrici: la Bildung divagrafica nella trilogia di Anne Wiazemsky*

di Beatrice Seligardi

Anne Wiazemsky è rimasta indelebile nell'immaginario cinefilo per essere stata una delle icone più significative della *nouvelle vague* francese e del cinema d'autore italiano: dopo il debutto in *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson (1966), si lega a Jean-Luc Godard, diventandone la seconda musa e recitando ne *La Chinoise* (1967). Ma proprio l'affrancarsi progressivo dal cinema ideologico e impegnato del secondo Godard e l'acquisizione di una fisionomia attoriale indipendente da quella del marito la porteranno a cimentarsi in pellicole italiane fondamentali con registi del calibro di Pasolini (*Teorema*, *Porcile*), Carmelo Bene (*Capricci*) e Ferreri, sul cui set de *Il seme dell'uomo* si svolge la rottura emotiva con il cineasta svizzero. Ma a quella di attrice, Anne Wiazemsky ha affiancato una doppia carriera di scrittrice, che nel corso dei decenni ha preso il sopravvento sulla prima, con riconoscimenti prestigiosi e la pubblicazione delle proprie opere da parte di una casa editrice storica come Gallimard.

Ci concentreremo sulla trilogia romanzesca che Wiazemsky ha dedicato alla propria carriera di attrice, costituita da *Jeune Fille* (2007) [fig. 1], *Une année studieuse* (2013) [fig. 2] e *Un an après* (2015) [fig. 3]. L'autrice, in riferimento alle tre opere, parla esplicitamente di "romanzi", ponendo quindi un evidente dilemma di categorizzazione: come possiamo definire questi testi che, pur nella rivendicazione autoriale di finzionalità (frutto per Wiazemsky della distanza memoriale immancabilmente deformante), mantengono un indissolubile legame con l'autobiografia e il memoir attoriale? Il dispositivo divagrafico ci viene in aiuto per poter indagare un materiale tanto ibrido quanto compiutamente costruito su stilemi che appartengono alla tradizione non solo letteraria, ma potremmo dire quasi "antropologica": lo schema della *Bildung* cinematografica si accompagna alle tappe fondamentali della formazione di Anne nel suo progressivo affrancarsi prima dalla famiglia (attraverso l'ingresso nel cinema e la relazione con Godard) e poi dal marito (e qui il rapporto con il cinema italiano diventa fondamentale punto di svolta tanto narrativo quanto di vita).

Il primo romanzo della trilogia, *Jeune Fille*, sembra richiamare sin dal titolo il modello dell'apprendistato e della formazione: risuona, infatti, l'eco del noto *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Simone de Beauvoir, e d'altronde il testo ruota attorno ad un momento cruciale della vita di Anne. Si tratta infatti del racconto di un duplice ingresso: quello nel mondo del cinema, attraverso il debutto nel ruolo di Marie in *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson [fig. 4], ma anche nella vita adulta, con la perdita della verginità avvenuta con un componente della troupe di Bresson di cui rimane celato il nome. L'espressione «jeune fille» risuona a più riprese nel corso del romanzo, utilizzata prima dai personaggi che circondano Anne e poi accettata dalla protagonista stessa, che in seguito alle esperienze fondative della vita sul set e dell'atto sessuale non si riconosce più nell'immagine di sé riflessa dallo specchio. Sembra di trovarsi di fronte ad una riproposizione piuttosto fedele dell'archetipo iniziatico che Paola Cabibbo (1983) ha identificato a proposito della narrativa di formazione. Le tre tappe che costituiscono tale processo sono infatti tutte presenti in *Jeune Fille*. Il primo stadio è costituito dalla separazione dal proprio ambiente familiare: Anne, infatti, abbandona la propria famiglia, le proprie amicizie e

la propria dimora parigina, per recarsi prima a Guyancourt – non lontano da Versailles – e poi sui Pirenei per le riprese del film di Bresson. A Guyancourt Anne vive, per la maggior parte del tempo, in una casa che ospita lei, Bresson e poche altre persone del set, in uno stato di semi-isolamento favorito anche dallo stesso Bresson.

È proprio il regista francese ad assolvere un'ambigua funzione di guida in quello che è il secondo stadio dell'iniziazione, la prova. In questa fase, ci ricorda Cabibbo, l'iniziante viene condotto attraverso una serie di esperienze – e spesso di ostacoli – da parte di una guida più saggia e matura. Il rapporto tra Anne e Bresson viene marcato, sin dall'inizio, da alcuni elementi significativi. In primo luogo, le differenze di età e soprattutto di status artistico giocano un ruolo fondamentale nell'instaurarsi di una relazione basata su un'ammirazione sì reciproca, ma indubbiamente non paritaria. Per Anne, Bresson rappresenta, soprattutto all'inizio della narrazione, un artista e genio irraggiungibile, tanto che per numerose pagine viene nominato come «Lui», senza osarne pronunciare il nome. A partire dai provini, e poi nel corso delle riprese sul set, Bresson diventa per la giovane attrice un maestro che la aiuta a comprendere il linguaggio del cinema – diverse le scene in cui i due guardano insieme un film che il regista commenta puntualmente – e che la inizia all'arte della recitazione, esercitando su di lei un'autorità che rivela, ben presto, aspetti ambivalenti. In Anne, Bresson vede un ideale di purezza e di spontaneità che emergono anche e soprattutto perché la ragazza obbedisce pedissequamente alle sue direttive. Ma queste ultime tendono a invadere anche la vita privata di Anne, che Bresson vorrebbe esclusivamente dedicata al suo film e verso cui il regista muove anche qualche tentativo di approccio, fermamente rifiutato. Alla reverenza e obbedienza artistica, in Anne si aggiunge progressivamente anche un istinto di ribellione sul piano affettivo e di affrancamento da una figura a tratti paterna, e che proprio per questo Anne rifiuta di poter anche solo prendere in considerazione da un punto di vista sentimentale e sessuale. La trasformazione in «jeune fille» avviene proprio nel momento in cui, all'insaputa e contrariamente a quanto vorrebbero tanto Bresson quanto la madre, Anne riesce a trascorrere un weekend sola con un giovane uomo della troupe, di cui diventa la fugace amante.

Questo momento segna un passaggio fondamentale per Anne nel maturare una propria indipendenza sia

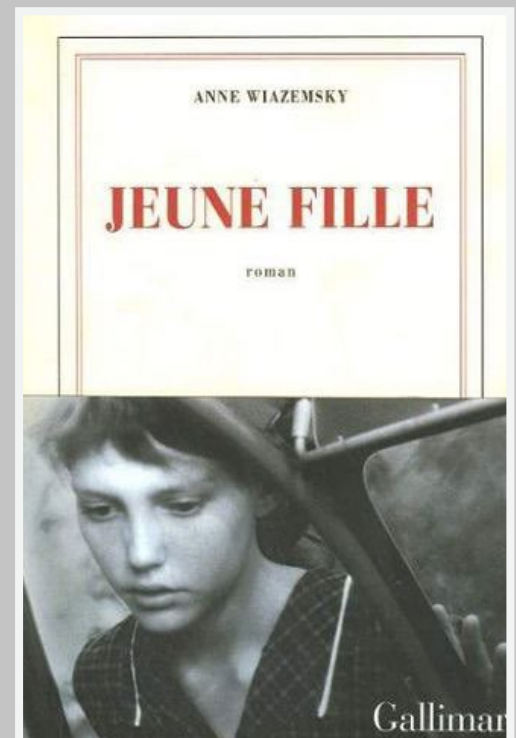


Fig. 1 Anne Wiazemsky, *Jeune fille*, Gallimard, 2007, copertina

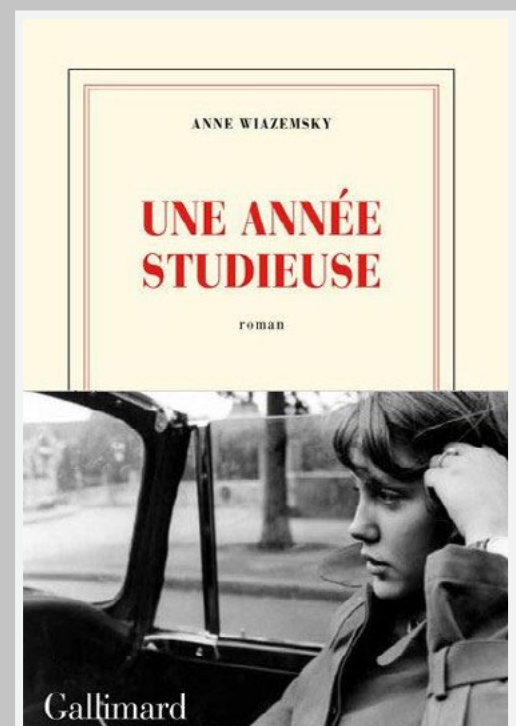


Fig. 2 Anne Wiazemsky, *Un année studieuse*, Gallimard, 2013, copertina

emotiva che attoriale dalla figura autoriale e autoritaria di Bresson, che pure continua a stimare e verso il quale prova un'affezione sincera. Tale processo culmina nelle riprese di una scena controversa di *Balthazar* in cui Anne-Marie, dopo aver subito violenza, vestita solo di coperte, trova rifugio presso un mercante di grano:

- Moteur!
- Ça tourne!
- Annonce!
- *Balthazar*, 579, première!
- Action!
- *Vous êtes vieux.*
- *Pas tant que ça.*
- *Vous n'êtes pas beau.*

Ce qu'il y avait entre nous au moment où je lui disais ces mots se chargeait de quelque chose de très intime. Je jouais le rôle de Marie, bien sûr, mais j'étais en même temps Anne et je m'adressais avec les mots d'une autre directement à Robert Bresson. Tous les sentiments complexes que j'avais, depuis notre première rencontre, éprouvés pour lui s'infiltraient dans ma voix et, sans doute, se reflétaient sur mon visage. [...] Même le désespoir feutré dans lequel je vivais depuis la mort de mon père et que j'avais presque oublié, remontait soudain à la surface. En fait, je découvrais de façon instinctive, au fur et à mesure des séquences et sans pouvoir encore me l'expliquer, les bases du métier d'actrice. [...] Cela me procurait un plaisir inconnu, dont j'étais consciente et qui me poussait à oser improviser un silence, un regard, une intonation, quelque chose que Robert Bresson ne m'avait pas demandé et que nous n'avions pas répété.

- *Un ami...qui partage mes plaisirs et mes peines* (p. 199).

Anne ha trovato una propria chiave di lettura per il personaggio di Marie scoprendo il segreto dell'essere attrice, e lo ha fatto in modo indipendente, senza una direttiva esplicita da parte di Bresson. L'iniziazione è compiuta e termina anche il periodo delle riprese, che sancisce anche il rientro alla quotidianità dell'ultimo anno di liceo e di Parigi.

Ma la vita di Anne «ce serait encore une autre chose» e dal paradigma iniziatico si entra in quello della formazione, che è orientata sempre al futuro, nei due romanzi successivi che si concentrano sulla parabola,

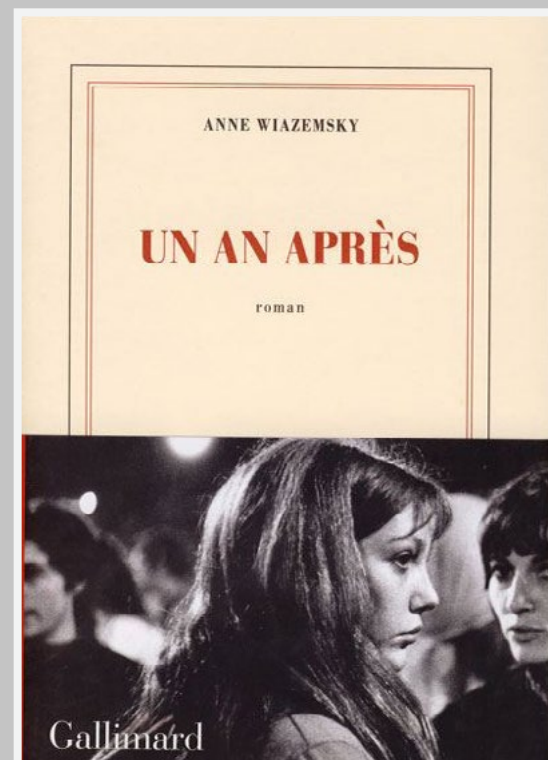


Fig. 3 Anne Wiazemsky, *Un an après*, Gallimard, 2015, copertina



Fig. 4 Anne Wiazemsky in una scena di *Au hasard Balthazar*



Fig. 5 Anne Wiazemsky e Jean-Pierre Leaud in una scena di *La chinoise*

prima ascendente e poi discendente, del rapporto che Anne intrattiene con Jean-Luc Godard, andando di pari passo all'esperienza cinematografica e intellettuale della protagonista all'interno di anni 'cruciali', dal 1966 al 1969. *Une année studieuse* copre un primo arco temporale, dal 1966 al 1967, dal primo incontro epistolare con Godard all'innamoramento – e successivo matrimonio – sino alle riprese de *La Chinoise* (1967) [fig. 5]. *Un an après* segue la coppia nei due anni successivi, alle prese con il maggio francese che i due vivono in prima linea, e a partire dal quale si evidenziano le differenze, non solo sentimentali ma anche a livello di concezione del cinema, che si profilano come sempre più divaricanti.

Come nel romanzo precedente, anche in questi due troviamo al centro della narrazione il rapporto tra la protagonista e un regista affermato, e benché si configuri sin dall'inizio all'insegna dell'innamoramento – a differenza di quanto accade in *Jeune fille* – sono tuttavolta evidenti alcune somiglianze nella relazione con Bresson. L'inizio della vicenda prende avvio da una lettera che Anne invia a Godard dopo aver visto *Masculin Féminin* ed esserne rimasta folgorata. Aveva già incontrato fugacemente Jean-Luc in tre occasioni relative al lancio di *Au hasard Balthazar*, ma la visione del film e del precedente *Pierrot le fou* fanno scattare nella giovane donna un'ammirazione ammantata, in questo caso, di un ulteriore sentimento amoroso. Il corteggiamento prima e l'innamoramento poi che si instaura tra Anne e Jean-Luc si situa dunque ancora sotto l'egida di un disequilibrio sul piano del riconoscimento artistico e intellettuale: nonostante il ruolo principale ricoperto nel film di Bresson, Anne è ancora principalmente una studentessa alle prese con l'ultimo anno di liceo e con l'università, mentre Godard è già considerato un regista icona di una generazione, dunque mitizzato. Come per Bresson, anche per Godard si profila un atteggiamento a tratti pedagogico (porta Anne a vedere film e le regala libri che lui giudica importanti per la sua formazione intellettuale) e questo atteggiamento si acuirà in particolare dopo l'adesione sempre più fervente da parte di Godard ai movimenti studenteschi marxisti-leninisti, che lo avrebbero portato successivamente a pensare a un nuovo modo di fare cinema, collettivo e ideologico. Come Bresson, anche Godard ben presto manifesta una possessività e una gelosia nei confronti di Anne che, considerata alla stregua di una musa, il regista pretenderebbe di avere tutta per sé. Ed è nel progressivo rifiutarsi di assecondare l'esclusiva volontà del marito che Anne prosegue, attraverso la carriera attoriale nel cinema italiano, la propria *Bildung* artistica e di donna. Se le riprese all'interno del film pasoliniano *Teorema* [fig. 6] non trovano particolare risonanza in *Un an après*, nell'ultima parte del romanzo emergono sempre più chiaramente le molteplici collaborazioni che Anne intrattiene con i principali cineasti italiani dell'epoca: Bertolucci la ingaggia per un ruolo all'interno del *Conformista* (anche se di fatto poi il film prenderà altre



Fig. 6 Anne Wiazemsky in una scena di *Teorema*



Fig. 7 Anne Wiazemsky e Carmelo Bene in una scena di *Capricci*



Fig. 8 Anne Wiazemsky e Marzio Margine in una scena di *Il seme dell'uomo*



strade), Pasolini la vuole in uno degli episodi di *Porcile*, Carmelo Bene la convince a partecipare ai *Capricci* [fig. 7], e Marco Ferreri le propone un ruolo da protagonista ne *Il seme dell'uomo* [fig. 8]. Dei set italiani, benché manchi la dovizia di particolari riservati a *Au hasard Balthazar* o a *La Chinoise*, viene sottolineato il carattere gioioso, energizzante, che riflette la disposizione stessa della narratrice/personaggio. L'allontanamento fisico ma anche intellettuale dal cinema che Godard sta invece ipotizzando con il futuro collettivo Dziga Vertov rappresenta per Anne il compimento della propria crescita di attrice, ma anche di emancipazione rispetto a figure maschili eccessivamente ingombranti. Il romanzo termina con il tentativo di suicidio da gelosia che Godard commette durante una visita ad Anne sul set del film di Ferreri. L'evento drammatico coincide con la fine del testo ma non con la fine della storia d'amore (che sarebbe terminata comunque di lì a poco), di cui la narratrice dice non voler scrivere perché a partire da quel momento le vicende cessano di avere un carattere paradigmatico dei tempi, diventando 'banali' e 'private'.

Proprio la chiusa finale della narratrice ci induce a riflettere sulla forma narrativa che questi testi, definiti dalla stessa autrice 'romanzi', intrattengono con le narrazioni contemporanee ma anche con la specificità dell'ambiente di cui fa parte la protagonista, ovvero quello cinematografico della Francia e dell'Italia degli anni Sessanta. In più di un'occasione, alla domanda esplicita sul proprio rapporto con il genere dell'*autofiction* – forma di scrittura particolarmente diffusa nel mercato editoriale francese – Anne Wiazemsky ha risposto con un categorico rifiuto di quella che lei definisce la «banderole de l'autofiction». Wiazemsky vuole allontanarsi tanto dal rischio di un'accusa di narcisismo tipico del genere, quanto dall'immediatezza dell'espressione narrativa dell'*autofiction*, che spesso utilizza il tempo presente nella narrazione. Per contro, è «quelle folle qu'est la mémoire» ad agire nella propria scrittura, capace di modificare, cancellare, selezionare, inventare, mascherare, mistificare gli eventi della propria vita.

In tutti e tre i romanzi la narrazione è infatti volta al passato – imperfetto e passato remoto – marcando dunque l'appartenenza delle vicende ad un tempo non solo innegabilmente lontano, ma anche necessariamente ri-plasmato, ri-strutturato sulla base dello stesso atto narrativo. Proprio l'insistenza sull'importanza della memoria ci allontana dal meccanismo autofinzionale e ci conduce ancor di più verso il polo della divagrativa, nonostante il contesto culturale e cinematografico entro il quale si pone l'esperienza di Anne sia decisamente distante da quello dello *star system*, collocandosi piuttosto in una dimensione di cinema indipendente, di rottura, d'autore, molto spesso sperimentale, in cui il processo di canonizzazione non passa attraverso il divismo – connubio di industria cinematografica, mass media e consenso di pubblico – ma attraverso quello del culto dell'icona, iscritto all'interno di un gruppo molto più ristretto, solitamente elitario, in questo caso di cineasti e cinefili. Un processo, questo, che avviene molto spesso in tempi decisamente successivi – a differenza di quello divistico, che deve, per ragioni anche economiche, manifestarsi in modo contemporaneo alla carriera attoriale. Laddove la diva deve continuamente negoziare la propria narrazione di fronte a un pubblico tendenzialmente cannibale, che la divora e interessato a leggere nella sua immagine le proprie proiezioni desideranti più che la sua interiorità, l'attrice icona sembra poter mantenere un grado maggiore di autonomia nella costruzione narrativa del sé.

Wiazemsky, dunque, non pare subire l'inconscia coercizione a parlare di un'immagine che corrisponda a quella del discorso pubblico, ma ha la libertà di costruire un personaggio a tutto tondo che trae linfa vitale anche e soprattutto dal contesto culturale a partire dal quale ha attinto successivamente al ruolo di icona. La protagonista della narrazio-



ne, più che una diva che occupa interamente la scena, si configura come osservatrice e partecipante privilegiata di un'epoca e un'atmosfera della quale si cercano di restituire i tratti caratterizzanti attraverso numerose descrizioni di fatti storici (la cronaca delle proteste degli studenti vissute in prima persona dalla protagonista o ascoltate alla radio), così come alla centralità rivestita da parte degli altri co-protagonisti – in primis Bresson e Godard – su cui l'attenzione della narratrice/protagonista si sofferma senza mai però abbandonare il proprio punto di vista, e senza dunque indagare o speculare sulla loro interiorità.

Ci troviamo, infatti, di fronte a una narrazione interamente in prima persona, ed è sintomatico che la focalizzazione interna espressa dalla narratrice si mantenga sempre aderente all'io narrato e alla temporalità del passato, e quasi mai al tempo presente dell'io narrante, salvo pochissime infrazioni trascurabili nell'economia narrativa e che anzi rafforzano tale processo. Io narrante e io narrato non entrano quasi mai, sintatticamente ma anche eticamente, in contatto. Non c'è mai un processo di distanziamento da parte dell'io narrante rispetto al sistema di sentimenti e credenze dell'io narrato; inoltre, i pochi momenti in cui l'io narrante palesa la propria presenza sono costituiti da messe in scena di attività memoriali (la narratrice ritrova un passo da un proprio diario, guarda una vecchia fotografia) che confermano lo stato d'animo dell'io narrato. Allora proprio la costruzione di un punto di vista fondato sulla focalizzazione interna spostata quasi esclusivamente sul versante dell'io narrato e non su quello dell'io narrante può diventare l'elemento discriminante a partire dal quale leggere il grado e il livello finzionale della narrazione di Wiazemsky, che dunque fa agire il proprio personaggio doppiamente nei termini di 'attrice'.

E proprio a partire da questo dato possiamo meglio comprendere le affermazioni di Wiazemsky a proposito di *Jeune fille*, ma che potremmo estendere anche al resto della trilogia:

Qui est la jeune fille du titre ?

J'espère que c'est une jeune fille qui est assez représentative d'autres jeunes filles, et même si je me suis beaucoup inspirée de moi, je l'ai, je l'espère, suffisamment « agrandie » pour qu'elle devienne une héroïne de roman. [...]

À la fin, le film se termine, elle fait sa rentrée des classes avec la perspective du bac philo, la vie s'ouvre devant elle. C'est, là aussi, toute la différence entre roman et autobiographie. Mon autobiographie serait toute différente, parce que mes sentiments étaient beaucoup plus mélangés. Là, c'est une fin ouverte et heureuse : la jeune fille ne connaît pas son chemin, mais elle y va, alors qu'au début c'était une petite chenille qui rasait les murs...

Bibliografia

E. BRONFEN, B. STRAUMANN, *Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München, Schirmer und Moser Verlag, 2002.

P. CABIBBO (a cura di), *Sigfrido nel nuovo mondo: studi sulla narrativa di iniziazione*, Roma, La goliardica, 1983.

V. COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2013.

M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata-Roma, 2014, pp. 47-78.



- I. GRELL, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.
- L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, *Arabeschi*, 10, 2017, <http://www.arabeschi.it/13-/> [accessed 22.09.2019].
- A. WIAZEMSKY, *Jeune fille*, Paris, Gallimard, 2007.
- EAD., *Une année studieuse*, Paris, Gallimard, 2013.
- EAD., *Un an après*, Paris, Gallimard, 2015.



1.6 *L'interludio della donna schiva. Corpo, parola, suono e azione in Laura Morante*

di Mariagiovanna Italia

La prima prova narrativa di Laura Morante – dopo la scrittura per il cinema a quattro mani con Daniele Costantini per due film di cui la Morante è anche regista e protagonista (*CilieGINE*, 2012 e *Assolo*, 2016) – appare simile al lavoro preliminare di un sarto: è come se sull'ampio pezzo di stoffa delle sue prove cinematografiche l'attrice avesse poggiato un cartamodello traendone un nuovo pezzo, una nuova forma. Soltanto un pezzo, certo, che lascia fuori tutto il resto ma che solo da questo poteva ricavarsi. E forse, per continuare la metafora, quel che appare più interessante dell'opera *Brividi immorali. Racconti e interludi* (2018) è non la nuova forma bensì proprio l'atto del poggiare la leggera carta sulla stoffa prima del taglio, sia per la scelta dei contenuti che per quella formale della brevità del racconto. Assomigliano tanto i protagonisti degli otto racconti, inframmezzati da sette interludi, ai ruoli interpretati dalla Morante al cinema, ruoli che vanno via via rinsaldandosi, seppur dentro generi cinematografici differenti, fino a costruire un'icona del cinema italiano contemporaneo riconoscibile e definita e per questo, dopo le primissime prove, voluta sempre più dai registi con cui ha lavorato per incarnare un certo tipo di donna – spesso madre e moglie – che non cela fragilità e nevrosi, ma anzi le restituisce come frutto e causa della complessità delle relazioni umane.

Qui si tenta di rilevare le convergenze dell'esperienza performativa con quella narrativa dell'attrice-scrittrice, al fine di comprendere la costruzione semiotica della Morante come diva attraverso i film, la scrittura narrativa e le molteplici interviste. Il punto di partenza è quello che Paul McDonald definisce principio di intertestualità dell'immagine divistica a un contesto intra-discorsivo di altre fonti e conoscenze che sono potenzialmente esplicative per la comprensione del significato di una diva, ivi compresa la sua opera narrativa (McDonald 1998).

Il regista Peter Del Monte allorché lavora a realizzare il suo *Nessuno mi pettina bene come il vento* (2014) dichiara di aver scelto la Morante perché «lei suggerisce un bisogno di autocontrollo sulla vita e sul disordine e al tempo stesso mostra una zona d'ombra che la mette a disagio» (De Tommasi 2014). In qualche modo l'immagine dell'attrice, al di qua e al di là dello schermo, può definirsi come uno sviluppo di queste due forze uguali e opposte: la volontà di controllo della vita psichica, innestata sul continuo emergere del disagio emotivo reso visibile nella paura della solitudine, nell'insicurezza, nella vulnerabilità. Tali forze che tanto hanno animato lo stile recitativo con cui la Morante ha costruito le personagge interpretate – dalla Silvia di *Sogni d'oro* di Moretti (1981) fino ad Arabella de *Letà d'oro* della Piovano (2016), passando, tra le altre, per Begoña de *La mirada del otro* di Aranda (1998) e per Giulia di *Ricordati di me* di Muccino (2003) – sembrano condensarsi nell'ultimo decennio sia nelle due pellicole in cui l'attrice è anche regista e co-sceneggiatrice, sia soprattutto all'interno della sua prima opera letteraria, rivelando convergenze tra la propria esperienza performativa, disegnatale addosso dai grandi registi con cui ha lavorato, e quella narrativa (Rizzarelli 2018). Se la prima forza tende a dotarsi di uno strumento di indagine scovato nella psicoanalisi, la seconda invece non può che attingere dal variegato e complesso mondo delle relazioni, in cui la figura della donna si trova a muoversi inerme, perché l'unico strumento necessario, a detta della Morante



in varie interviste, potrebbe essere fornito soltanto da una nuova ondata di femminismo, inteso come elemento di coscienza e riscatto collettivo che dovrebbe permettere alla donna di diventare finalmente soggetto e non più soltanto oggetto dello sguardo degli altri e che però ciò mai trova modo di palesarsi nella produzione dell'attrice/scrittrice. Rimane dunque al centro della scena soltanto l'individuo donna, con le fragilità del suo io, l'insicurezza e la scarsa autostima, che non può fare altro che raccontarsi senza mostrare mai la possibilità di diventare altro (se non attraverso una 'soluzione magica' priva del necessario *Spannung*, come nel finale 'sognato' di *Assolo*) e per la quale il tentativo di affidarsi alla psicoanalisi anziché dare una direzione diventa esso stesso elemento narrativo per meglio rappresentare la condizione dell'esistente.

1. Il corpo e la parola

Anzitutto analizzeremo i segni di performance leggendoli come sistema infracomunicazionale interdependentemente incorporato (Birdwhistell 1971) con il sistema della scrittura, a partire proprio dalla lettura del linguaggio analogico del corpo. Nucleo e spia malcelata rimane difatti il corpo e della donna attrice e della donna narrata, inteso come continuo oggetto della *mirada del otro* che sul piano performativo induce a concentrare l'attenzione della macchina da presa più sul volto che sul corpo dell'attrice: sul capo che si abbassa, sullo sguardo che repentinamente sfugge, a tratti con fare pudico e a tratti in maniera nevrotico, sulle labbra che si aprono a dire qualcosa e poi indugiano nel silenzio, malcelando la ritrosia del voler dire altro, del voler essere altro [fig. 1] e se il corpo, che all'inizio della carriera viene perlopiù diretto ad assumere una postura inflessibile, a volte persino algida (si pensi a *Bianca*, ma anche a Giulia di *Colpire al cuore* di Amelio, 1983) [fig. 2], via via sembra cominci ad assumere pose più morbide, in realtà ciò è quasi sempre dovuto alla posizione delle braccia, e delle mani soprattutto, che in accordo col viso esprimono, spesso con un ruolo di voluta enfasi, ancora una volta l'esondazione dell'insicurezza e di una condizione di svantaggio emotivo che la donna rappresentata porta con sé. Allo stesso modo, con lo stesso corpo, i segni di performance riappaiono tra le pagine dei racconti della scrittrice, quando si trova ad



Fig. 1 Laura Morante di Francesca Fago



Fig. 2 Laura Morante nel film *Colpire al cuore* di Gianni Amelio, 1983



Fig. 3 Scena del film *Assolo*, 2016



Fig. 4 Sul lettino della psicoanalista nel film *Assolo*, 2016



essere eticamente schierata dalla parte del bene: la donna che conserva un segreto per non tradire l'amica: «Sotto uno sguardo inquisitore, le mie labbra si torcono in un sorriso fasullo, i miei occhi sfuggono, il mio viso assume un'espressione meschina, non di rado attraversata da tic incontrollabili» (*La mia amica Giovanna*); oppure la madre preoccupata per la figlia: «la guarderebbe con occhi spauriti, quasi sul punto di piangere» o la psicoanalista che guarda «con occhi penetranti e con un sorriso melenso» (*In famiglia*); e anche quando sta invece dalla parte del male: la bambina invidiosa che scruta la compagna «con occhi cattivi, ha un mezzo sorriso minaccioso» o in maniera malevola: «Le labbra troppo sottili si stirano forzatamente sui denti piccoli e regolari, aprendo appena uno spiraglio dal quale filtra una luce debole e fredda, che si spegne con lentezza» (1966); o ancora l'amica che potrebbe tradire ha uno «sguardo [che] non si limita ad accompagnare le parole, ma piuttosto le *scorta*, e per un pezzo rimane lì a sorvegliare che siano arrivate a destinazione senza incidenti, senza incontrare ostacoli» (*Controvoglia*). I sentimenti, le emozioni, gli stati d'animo nella scrittura della Morante trapelano esclusivamente dagli sguardi e dall'espressione della bocca, mentre non una sola parola viene pronunciata sulla performatività del resto del corpo, quasi come se questo non fosse strumento abile a comunicare il sentire. Quale sentire? Quello di donne fragili, appunto, di bambine insicure, di ragazze che non hanno stima di sé, che vengono spedite da uno psicanalista, contro voglia o sperando di trovare una via per superare ciò che le fa sentire sempre nel posto sbagliato. Sono tutte donne che vengono tradite, per davvero o in maniera immaginaria, che non sono all'altezza delle altre, ovvero quelle altre donne considerate dalle protagoniste indiscutibilmente migliori ma solo perché a loro sconosciute, così come lo sono all'autrice stessa che difatti non sa tratteggiarne un profilo completo, non sa trasformare le donne presumibilmente antagoniste in autentiche personagge. Le loro caratteristiche rimangono abbozzate, non vere, partorite solo nella testa delle altre. E purtuttavia queste bozze di personagge, questi cartamodelli scartati perché non analizzati fino in fondo non sono personagge del tutto negative, anzi trapela la simpatia che la scrittrice ha nei loro confronti e in qualche modo il desiderio di rassomigliarvi, pur risultando incomplete in quanto non vere ma soltanto partorite dalla testa [fig. 3].

2. La parola e il suono

Forse l'origine di tutto è da ricercare nella personale lettura che la regista/scrittrice ha del cinema. Più volte racconta di come, sin dall'esordio a teatro sotto l'egida di Carmelo Bene (dopo l'esperienza della danza), per lungo tempo non avesse compreso il senso profondo dell'arte cinematografica, al contrario della sua chiara percezione del valore della letteratura. Per comprenderlo è servito guardare un film, quello che lei ritiene sia 'il' film, ovvero *8 e ½* di Fellini, esperienza che le ha permesso di rendersi conto per la prima volta che il cinema potesse 'fare' qualcosa di diverso della letteratura, nello specifico filmare il pensiero di un uomo, la sua immaginazione, i suoi sogni. Fellini è il protagonista anche all'interno di un racconto surreale della raccolta o, per meglio dire, tinto di «consustanziale verosimiglianza» (*Sorelle*); personaggio vivo nella storia mentre tutti sanno che è morto e la cui apparizione sconvolge la cerimonia che si sta svolgendo in memoria del Maestro nel decennale della scomparsa, a tal punto che tutti si concentrano nel non rovinarla allontanando Fellini (mai nominato nel racconto) assieme alla piangente moglie, piuttosto che assecondando il suo desiderio di comparire ad effetto sconvolgendo



gli astanti. Di ispirazione felliniana è di certo l'incipit del film *Assolo*, con la scena in cui la protagonista sogna o immagina tutti gli uomini della sua vita racchiusi nella medesima stanza chiacchierando, accennando passi di danza, ridendo, mentre nella stanza attigua si svolge la sua veglia funebre.

C'è un filo nella Morante che tiene stretti questa idea di un cinema fantarealista con l'arte del racconto e il tipo di performance, che è interessante analizzare in termini formali, così come l'attrice stessa evidenzia nelle interviste rilasciate. La Morante si scaglia contro la disposizione stanislavskiana dell'interpretazione attoriale, ritenendo che l'attore debba avvicinarsi al personaggio come un musicista, allo stesso modo di come fa uno scrittore quando si avvicina alla parola. È attraverso quello che lei chiama 'atteggiamento musicale' che è possibile produrre nel cinema e nella letteratura altra verità, «non quella verosimile ma quella autentica»; così come per un attore, anche per un narratore non è possibile «mettere la realtà vera nella finzione», ma l'unica verità rappresentabile è quella di Guido Anselmi travolto dalla realtà dei suoi ricordi, è quella della recitazione non naturalistica di Buñuel che produce «un impercettibile, sottile scollamento della realtà», è quella surreale dei racconti di Cortázar «che non tollera l'arbitrio» dell'autore (secondo [le parole dell'autrice](#)). Il tentativo della Morante, attraverso l'exasperazione nevrotica dei suoi personaggi, per nulla scevri da una «sporcatatura umoristica» con riferimenti a Woody Allen e alle strisce di Schulz, è quello di domare le parole «fingendo[si] impavid[a]», come descritto con acribia nel *Breve interludio del domatore. Interludio per voce maschile*, sapendo che «il suono di ogni parola è importante come il significato».

La scrittrice mescola forme e strutture della narrazione con tratti a volte autobiografici e a volte somiglianti a donne da lei interpretate creando storie surreali e dunque in quanto tali assolutamente rappresentative della realtà. Tale arte compositiva sfugge al controllo della Morante la quale teme di aver creato «una troppo esigua gabbia» per le parole che sente di aver rapito «ai liberi spazi della memoria» e dichiara che forse, come per la recitazione, anche i racconti saprebbero spiegare meglio la verità che vogliono narrare se fossero messi in musica. Se già l'intera raccolta palesa la volontà di essere architettata come un'opera musicale – a partire dalla presenza di brevi intermezzi tra i racconti definiti interludi (in alcuni casi per voci maschili, in altri per voci femminili, come recitano i sottotitoli) e della figura dei pentagrammi composti da Nicola Piovani che aprono e chiudono le pagine degli interludi, indicandone l'andamento temporale: allegro brillante o andante solenne o andantino misterioso o adagio onirico –, nell'ultimo racconto questo gioco diventa manifesto:

Per spiegarlo bene, dovrei scriverlo in Musica. Ci sarebbe il cameriere senza lineamenti né corporatura né colori che urla [...] sopra il frastuono delle voci. E, simultaneamente, in un diverso pentagramma, io che sento e vedo Giovanni [...] mentre gli altri strumenti, e cioè Anna Maria, Betta, Esmeralda, Patrizia, Gabriella e il cameriere vanno avanti, ciascuno con il suo timbro peculiare [...] E, sopra o sotto nella partitura, ancora Giovanni che mi bacia sul collo [...] e invece l'impazienza del cameriere grondante sudore è appena un frammento del presente, che mi trasporta immediatamente, per analogia, a noi due sudati questo pomeriggio (*Controvoglia*).

La musica permetterebbe dunque di ricomporre i piani temporali della realtà e narrarli con più verità, di quanto possa fare il semplice racconto, che tanta fatica nell'organizzazione costa alla protagonista. Lo stesso titolo di *Assolo*, come si scopre nel suo finale con la voce fuori campo che ne dà la definizione, è un'esplicita metafora dell'estrema e



aggrovigliata verità delle relazioni: una voce o uno strumento che esegue da solo una composizione musicale ma che può essere accompagnata da altri strumenti o voci. La musica ritorna come un pensiero fisso nella Morante in quanto arte assoluta a cui aspira essendo l'unica in grado di non dover prestare il fianco a una necessità di verosimiglianza. Nella composizione di un film come di un racconto, l'artista, così come si è trovata più volte a dire, vorrebbe potere slegarsi dai laccioli della realtà allo stesso modo di come sente di fare quando recita: non avvicinandosi alla realtà di un personaggio o alla propria per ricercarvi delle verità di quel personaggio, ma «trovare un centro di gravità sufficientemente forte e poi lasciare che le cose accadano» (Pacífico 2014).

3. Il suono e l'azione

Per fare ciò, la Morante sa che è necessario indagare nell'interiorità del sentire e della psiche, e non è un caso che la figura dello psicoanalista è così tanto presente nelle sue opere, con probabilità già suggerito potentemente in alcune sue interpretazioni, sia da paziente come ne *La mirada del otro*, dove la protagonista è costretta dallo psicanalista a tenere un video-diario della sua vita, sia da psicologa, come ne *L'amore è eterno finché dura* (2004) di Verdone e ne *La bellezza del somaro* (2010) di Castellitto, entrambe peraltro figure nevrotiche. Ritorna nel suo *CilieGINE* prima, attraverso la costruzione del personaggio dello psicanalista che definisce la protagonista androfoba, e in *Assolo* soprattutto, dove la psicoanalisi è filo e cornice dell'intero film [fig. 4]. Trapela anche nelle pagine di *Brividi immorali*, anche se spesso è una figura indesiderata o tradita dalle protagoniste, soprattutto nell'ultimo racconto dove molte sono le analogie con la pellicola *Assolo*, a partire dalla costruzione sintattica del «dice che» riferito alla psicanalista che nel film agisce mentre la voce fuori campo racconta e che diventa in *Controvoglia* soggetto sottinteso e quindi ancora più presente: «Dice che potrebbe farmi bene. Dice che non importa come racconto le cose, se in ordine cronologico o in ordine sparso. Dice che l'importante è non tenersi tutto dentro». È la persona che permette l'avvio del discorso, interlocutore presente che dà avvio alla forma narrativa, necessario per la scrittrice, la quale in tutti i suoi racconti di rado scrive in terza persona e quando ciò accade vengono messi in atto stratagemmi della narrazione che spingono prepotentemente verso la seconda persona, come nel caso della *Storia dell'Ungherese*, scritto ritrovato introdotto dal testo di una e-mail e da una lettera o negli altri tre racconti, dove la terza persona nasconde una esplicita focalizzazione interna, spesso denunciata da uno strano emergere di una prima persona che confonde il ruolo del narratore. Per il resto tutti i racconti e anche gli interludi sono caratterizzati da una narrazione in prima persona con un io finzionale, in pochi casi di genere maschile, che spesso ha bisogno di rivolgersi direttamente al suo lettore/spettatore secondo il modello della narrazione in seconda persona, modello che in realtà più che designare come narratario il generico lettore sembra piuttosto emulare la forma del raccontarsi all'interno di un setting terapeutico, dove esiste un tu assolutamente esterno alla storia e coinvolto come ascoltatore silente e privo di giudizio, ovvero lo psicoanalista. Di tale dispositivo diegetico vi sono spie disseminate qua e là tra le pagine dei racconti e sembrano utili a dare una valenza etica ai fatti rivelati attraverso il racconto, nel tentativo di superare l'annoso confine tra ciò che è giusto e ciò che non lo è, fino ad aprire «prospettive infinite», ma che permettano finalmente, una volta scrutati i paesaggi interiori del come essere più che del dover essere, di «galleggiare tranquillamente sulla schiena, con



lo sguardo rivolto al ponte oscillante, ai sentieri scabrosi e impervi» (*Brividi immorali. Interludio per voce femminile*). C'è un solo interludio contenuto al centro esatto della raccolta che sembra avere una struttura narrativa esule dal resto: si tratta di un «valzer gentile», secondo la corrispondenza del tempo musicale raffigurato dal pentagramma che lo apre, ed è una breve sequenza in terza persona al presente che narra di un uomo che varca la soglia di un'agenzia di investimenti perché intenzionato a depositare il brillio del mare. Si tratta di un uomo qualunque, con delle scarpe nuove, non dotato di particolari risorse: «a parte il brillio del mare, [...] dispone a malapena di qualche ricordo d'infanzia, ma si tratta di spezzoni incoerenti, senza particolare pregio» (*Investimenti*), e che, ciononostante o forse proprio per questo, decide di rinunciare all'investimento perché lo angoscia l'idea di doversi separare da una cosa bella che possiede. Le inquadrature del personaggio sono scarse, la scena è breve, il personaggio non ha contorni né definizioni, eppure è l'unico tra tutti i personaggi dei racconti che si trova a compiere una scelta davvero importante e lo fa con determinazione e fermezza. Non importa se uscito da lì ritorna vacillante, la Morante ci chiarisce che dinanzi alle cose importanti e per cui vale la pena, nessuna ritrosia e fragilità può esimerci dallo scegliere cosa è giusto fare. Certo, ci sarebbe piaciuto che a rappresentare il superamento di una condizione di fragilità e insicurezza fosse stata una delle tante donne messe in scena, magari tutte insieme, sostenendosi l'un l'altra con lo sguardo vigile rivolto alla nuova ondata di femminismo che secondo la Morante starebbe arrivando. Ma così non è, e forse questo è uno dei tanti punti in cui l'attrice-scrittrice e regista perde l'occasione per generare una fantasia identificatoria (Stacey 1994) tale da rendere la sua immagine divistica davvero significativa, oltre le intenzioni espresse nelle interviste, per un pubblico di donne.

Bibliografia

- R.L. BIRDWHISTELL, *Kinesics and Context*, Londra, Allen Lane, 1971.
- A. DE TOMMASI, '100 colpi di Morante', *Cinematografo.it*, 7 aprile 2014, <<https://www.cinematografo.it/news/100-colpi-di-morante/>> [accessed 10.10.2019].
- R. DYER, *Star*, Torino, kaplan, 2003.
- M.G. EUSEBIO, *Lo sguardo dello schermo. Teorie del cinema e psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- S. IACHETTI, *Laura Morante. In punta di piedi*, Roma, Edizioni Sabinae, 2018.
- P. McDONALD, 'Riconsiderare il divismo' [1998], in R. DYER, *Star*.
- L. MORANTE, *Brividi immorali. Racconti e interludi*, Milano, La nave di Teseo, 2018.
- F. PACIFICO, 'Intervista a Laura Morante', *Minima et moralia*, 4 marzo 2014, <<http://www.minima-etmoralia.it/wp/intervista-a-laura-morante/>> [accessed 10.10.2019].
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, *Arabeschi*, V, 10, 2017, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].
- J. STACEY, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londra, Routledge, 1994 [accessed 10.10.2019].



GALLERIA | DIVAGRAFIE

OVVERO DELLE ATTRICI CHE SCRIVONO

2. Scrivere di sé. Ovvero le auto-divagrafie



2.1. *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini*

di Stella Dagna

1. *Le donne mute*

Negli anni Dieci del Novecento le attrici italiane di cinematografo erano tra le più conosciute e amate del mondo. Nelle narrazioni delle riviste di settore e delle pubblicità si parlava talvolta di loro come delle 'donne mute' [fig. 1].

Mute, le attrici dello schermo lo erano evidentemente come diretta conseguenza della natura tecnica dello spettacolo cinematografico di quegli anni. Un limite che molti osservatori dell'epoca interpretavano anche come deficienza espressiva ma che, al contrario, la pubblicistica cinematografica rivendicò baldanzosamente come particolarità estetica tesa a creare una forma artistica universale: se le primedonne teatrali erano virtuose nella declamazione scenica della parola (di cui erano tuttavia interpreti, non creatrici), le nuove eroine cinematografiche si rivelavano invece padrone di un'espressività che permetteva di entrare in relazione 'diretta' con il pubblico senza alcuna mediazione verbale a parte l'eco opaca delle didascalie.

È tuttavia curioso che questa rivendicazione di uno 'specifico filmico' di sottrazione disvelasse la sua forza simbolica soprattutto quando si parlava di donne. La formula 'uomini muti' per indicare gli interpreti maschi coevi, infatti, non ci risulta abbia avuto particolare fortuna. Di questo la sospettosa sensibilità contemporanea potrebbe suggerire interpretazioni maliziose: la privazione della possibilità di parola si presta infatti ad evocare un modello muliebre in linea con l'ideale patriarcale che voleva (e spesso ancora vorrebbe) relegare la natura femminile al regno del sentimento e dell'istinto, negandole lo spazio del *logos* e dunque della parola [fig. 2].

Il muto italiano, tuttavia, è tutt'altro che un cinema istintivo, all'americana. Anzi. La nostra è stata probabilmente la cinematografia nazionale più letteraria del mondo, almeno nelle ambizioni. Mentre Pearl White e le sue colleghe d'oltreoceano si lanciavano dagli aerei e inseguivano i banditi, Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli dovevano la loro fama a elaborati monologhi gestuali ripresi in continuità, spesso fedeli traduzioni dei testi che i loro film adattavano. In quest'ottica l'attrice dello schermo, proprio come la sua collega di palcoscenico, era soprattutto un'interprete, sulla scia della tradizione millenaria della «euritmia greca» (Bertini 1918). O almeno così rivendicava di essere.

2. *Scrittura e feticismo*

Se la parola pronunciata era loro negata, in compenso sullo schermo le dive italiane scrivevano molto: biglietti, diari e lunghe lettere esplicative, di addio o d'amore. Anche il pubblico, per reazione, scriveva loro, inviando messaggi, poesie, sceneggiature e implorando a sua volta un rigo, una firma di pugno della propria beniamina (Ragona 1916). Non proprio la rivincita del *logos* sul silenzio, ma certo un'espressione interessante di feticismo della parola scritta.

Aveva capito anche questo Francesca Bertini – al secolo Elena Vitiello – quando decise di apporre la riproduzione della sua firma manoscritta in calce agli articoli che in momenti diversi le solleccitarono le più eleganti riviste cinematografiche dell'epoca. Non per niente lei non solo era la più rappresentativa delle 'donne mute' (Lyda Borelli, primadonna innanzitutto teatrale, non poteva arrogarsi tale titolo), ma anche una delle prime che sposò un approccio sistemico e strategico alla costruzione della propria immagine pubblica. Un approccio in cui l'uso della parola scritta si rivelerà fondamentale (Costa 1997; Rizzarelli 2017).

3. La natura silenziosa

Le riviste di settore, negli anni Dieci, erano il fronte principale della battaglia per il riconoscimento culturale della nuova arte cinematografica. Nei loro ranghi, tra giornalisti, *metteurs en scène* e letterati di qualche fama, direttori come Alessandro Scarfoglio e Tomaso Monicelli (padre del futuro regista Mario) poterono saltuariamente contare anche sulla collaborazione delle grandi dive che, per l'occasione, affidavano alla penna riflessioni sul loro lavoro e 'peana' del loro silenzio.

Mi si dirà che il cinematografo porta in sé il difetto d'origine, poiché è condannato al silenzio e non può vivere che d'una vita materiale e tangibile; ed io risponderò che anche la natura è muta, che anche il paesaggio tace, eppure hanno esaltato e commosso ed esalteranno e commoveranno l'umanità nei secoli (Bertini 1916).

Così Bertini, sul primo numero di *L'arte muta*. Le riflessioni sulla specificità dell'interpretazione cinematografica sono presentate in una forma semi-epistolare, con prosa limpida e decisa. Due anni dopo, quando la diva affiderà nuovamente 'Impressioni e ricordi' al numero di lancio di *In penombra*, molte cose saranno cambiate [fig. 3]: nell'Italia traumatizzata da Caporetto, Lyda Borelli si è ritirata dalle scene e dagli schermi per sposare il suo conte Cini, lasciando vacante il posto di primadonna all'avanguardia delle mode culturali; Bertini è all'apice della sua fama. La parola divistica si adatta al nuovo contesto. Non solo in ciò che dice ma anche come lo dice.

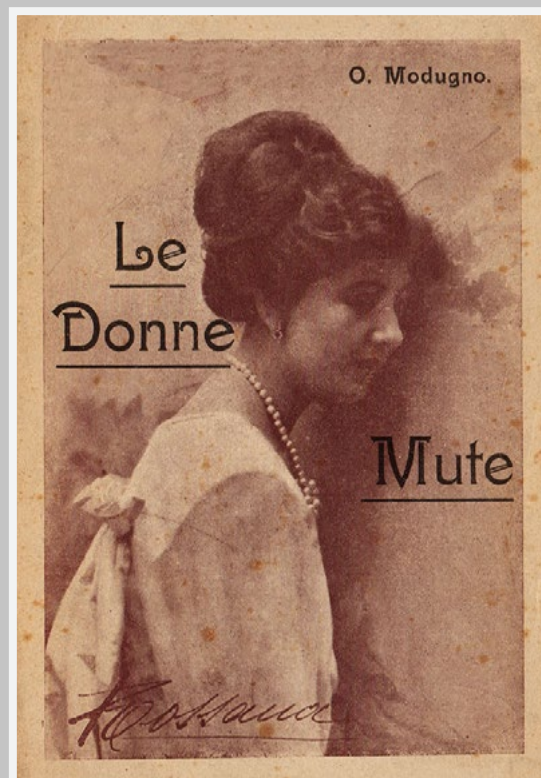


Fig. 1 Pubblicità delle attrici italiane del muto (anni '10 del Novecento)



Fig. 2

4. Inevitabilmente, D'Annunzio

Anni dopo l'attrice racconterà come tra i momenti cruciali della sua vita andasse annoverato quello in cui, a inizio della sua poco fortunata carriera teatrale, il drammaturgo Salvatore di Giacomo le regalò un pacco di libri al fine di sgrezzare la sua preparazione culturale. Non è difficile, per chi conosce la temperie dell'età giolittiana, indovinare di che libri si trattasse: D'Annunzio, D'Annunzio e ancora D'Annunzio. Anche se in seguito dichiarerà in un'intervista che lei, come uomo, il Vate di Pescara non l'avrebbe degnato di uno sguardo (Costantini 1982), l'impressione che lo stile immaginifico del poeta fece sulla giovane Elena dovette essere grande. E di questa impressione la diva dovette ricordarsi nel comporre il suo scritto per *In penombra*: «L'incantesimo del giorno e dell'ora erano tanto forti che il mio gracile corpo di bambina tremò di gioia. Sorridevo di tutto, beata, e pure tante cose non comprendevo e mi sforzavo di capire. I miei occhi fissavano l'azzurro profondo del mare, quasi chiedessero al tremolio d'oro su l'acqua, al vento, ai profumi di quel luogo, un consentimento di ciò che dicevo e facevo. Soli grandeggiavano sul mare gli scogli radiosi e quando all'orizzonte il sole divampò, tutta l'isola si accese di fiamma viva» (Bertini, 1918).

Il testo descrive due 'pose' della diva che ambiscono a simboleggiare stati esistenziali differenti, uniti dalla sensibilità morbosa con cui l'interprete, per raggiungere la massima efficacia recitativa, vive momenti di simbiosi con gli elementi naturali e con l'ambiente che la circonda. Un 'panismo' che, almeno nelle intenzioni, sembra voler riecheggiare il viso bagnato di pioggia di Ermione, 'd'arborea vita vivente' ne *La pioggia nel pineto*.

Il testo ci appare un esempio incontrovertibile di quella categoria estetica che Dwight MacDonald definisce *midcult* (MacDonald 1960; Eco, 1964). Eppure, è altrettanto evidente che si esprime qui una sincera volontà d'arte. Così come imponeva ai registi la posizione della macchina da presa sul set, così come si cimentava nella scrittura dei soggetti per i suoi stessi film con lo pseudonimo di Frank Bert, il furore creativo di Bertini non indietreggiava nemmeno di fronte alla sperimentazione letteraria.



Fig. 3 'Sensazioni e ricordi' di Francesca Bertini, *In penombra*, 1918, n. 1, pp. 22-25



Fig. 4 'Arte e vita di Francesca Bertini', *Film*, 1938, nn. 28-42

5. Altro che Greta Garbo

Nel finale dell'articolo pubblicato per *L'arte muta*, ricordando che l'invito della rivista sollecitava anche ricordi personali, l'attrice dichiara «Dei miei ricordi? ...Dei miei ricordi nulla». Un negarsi al racconto della dimensione di realtà che rispondeva a una precisa strategia promozionale del proprio alter ego divistico. Al riguardo, tuttavia, Bertini cambierà decisamente idea: si concederà infatti a impressioni e memorie autobiografiche in diversi momenti chiave della sua lunga vita. Ognuno di questi scritti rappresenta un meraviglioso equilibrio di mediazione tra due funzioni: da una parte una vera, sincera esigenza espressiva, in cui l'impetuosità della donna-artista cerca la sua rivincita sull'immagine muta della diva, riprendendosi la parola e il conseguente potere di soggetto narrante; dall'altra una calcolata strategia di autopromozione, riletta ogni volta attraverso l'interpretazione del nuovo contesto storico-culturale. Negli anni Dieci, momento del suo pieno fulgore professionale, abbiamo visto come si abbandonò a celebrazioni scritte della propria arte interpretativa con toni che oscillano tra il lucido pragmatismo e lo pseudo dannunzianesimo più spinto. Quando poi, nel 1938, dopo il suo ritiro e parziale rientro sugli schermi, pubblica a puntate la sua autobiografia su *Film*, lo stile diventa dialogico, quasi in omaggio alla nuova epoca del cinema sonoro [fig. 4]. Se il tributo più evidente pagato ai tempi nuovi è il racconto entusiasta dell'incontro con Mussolini, nella narrazione irrompe anche la dimensione privata, filtrata dai cliché che animavano le commedie sofisticate allora in voga: grandi alberghi, improvvisi viaggi in macchina per Parigi, conti e baroni a ogni angolo di strada e, su tutto, la maternità come perno della vita femminile. Inoltre, forse per farsi perdonare la scelta di un marito straniero in epoca di velleità autarchiche, la divina indulge in un nazionalismo nostalgico e cinematografico che guarda con sufficienza finanche a Greta Garbo, bellezza costruita dalla macchina fordiana degli Studios, a vantaggio delle passate glorie della produzione nazionale quando le attrici si presentavano sul set con la faccia lavata col sapone perché, per risultare belli in cinematografia, all'epoca non c'era altra scelta che «essere bellissimi nella vita».



Fig. 5 'Io, Francesca Bertini', *Radiocorriere TV*, 1962, nn. 9-11



Fig. 6 Copertina del libro di Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969



6. Divina neorealista?

Molto tempo dopo, negli anni Sessanta, Francesca Bertini è ormai una signora *âgée*, ma tutt'altro che rassegnata a ritagliarsi un ruolo di second'ordine da vecchia gloria dimenticata. Se non può più creare con i gesti e gli sguardi, creerà con le parole:

Eccomi qua, talvolta sola, con i miei ricordi. [...] Dovrei rifugiarmi in me stessa, chiudere gli occhi e rimanere inerte, contando il tempo che non s'arresta? No! La fiamma della vita è sempre viva dentro di me. Mi sento agile e pronta, lavoro con entusiasmo addirittura giovanile intorno alle mie pubblicazioni che devono vedere la luce. Io sto ancora creando, dunque (Bertini 1962) [fig. 5].

Il riferimento è a *Il resto non conta*, l'autobiografia ufficiale che pubblicherà solo qualche anno più tardi, nel 1969. Di nuovo, la diva è pronta a reinventare la storia della propria immagine pubblica. La fascetta di presentazione del libro reca infatti scritta una emblematica frase di lancio: «L'artista che nel 1914 anticipò il neorealismo nel cinema italiano» [fig. 6]. Malgrado la firma sia quella di Aldo Palazzeschi, che del volume scrive la prefazione, la lettura del libro non lascia dubbi sul fatto che la prima ispiratrice di questa nuova reinterpretazione promozionale della propria carriera sia proprio la stessa Bertini. Nell'epoca delle minigonne e della contestazione, per fare colpo, descrivere *toilettes* di seta e citare lunghi elenchi di principesse con cui si intrattenevano rapporti amichevoli non bastava più (anche se la diva continuava ad avere un debole per i titoli nobiliari). Il muto era completamente fuori moda, il cinema del dopoguerra rappresentava, nei circoli intellettuali, un simbolo di rinascita e di riscatto. Ecco dunque che Bertini reinventa il proprio status divistico sulla falsariga di quelli che immagina siano i nuovi gusti: non più (soltanto) artista dannunziana o dama del gran mondo, bensì autrice operosa e geniale che, ai suoi tempi, lavorava sul set dodici ore al giorno, curava direttamente la regia di tutti i propri film, univa personalmente con gli spilli i lembi della pellicola in sala di montaggio e che, soprattutto, nel 1915 con *Assunta Spina* aveva anticipato da sola temi e stili che saranno del neorealismo. Al di là del merito della rivendicazione, ben chiarito da Monica Dall'Asta (2008), il fatto stesso che questa leggenda storiografica abbia attecchito anche nelle narrazioni ufficiali dimostra l'abilità della ex diva nell'intuire le oscillazioni della sensibilità popolare. Si tratta però di intuito, di istinto, non di una vera comprensione delle realtà e dei cambiamenti sociali. Bertini, in fondo, non è stata mai davvero interessata a un mondo e a un cinema di cui lei non era più regina. Il montaggio veloce di Abel Gance (così lo chiama lei, ripetutamente) non la convince e sul set di *Novecento*, dove compare nella piccola ma indimenticabile parte di Suor Desolata, chiede perentoria al celebre Vittorio Storaro di rifarle il trucco, secondo la prassi dei set della *belle époque* (Bertolucci 2003).

La sensibilità femminista è lontana (ancora una volta sposiamo in proposito l'analisi di Dall'Asta 2008) ma l'esacerbato individualismo dell'artista rende i suoi scritti, anche nei passaggi più improbabili, una testimonianza a loro modo autentica. Nell'autobiografismo letterario di Francesca Bertini non è così importante se si menta o si dica la verità. Ciò che conta è piuttosto la volontà – ingenua, narcisista ma incrollabile – di raccontarsi e imporsi, un decennio dopo l'altro, come soggetto creatore di parole, di immagini e di miti.



Bibliografia

- A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Francesca Bertini 1892-1985*, Roma, CSC-Cineteca Nazionale, 1985.
- F. BERTINI, 'L'arte e gli artisti del cinematografo', *L'arte muta*, 1916, 1, pp. 42-43.
- F. BERTINI, 'Sensazioni e ricordi', *In Penombra*, 1918, 1, pp. 22-25.
- F. BERTINI, 'Arte e vita di Francesca Bertini', *Film*, 1938, 28-42.
- F. BERTINI, 'Io, Francesca Bertini', *Radiocorriere TV*, 1962, 9-11.
- F. BERTINI, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969.
- G. BERTOLUCCI, 'Operatore, trucco!', in G. MINGOZZI (a cura di), *Francesca Bertini*, Genova-Recco, Le Mani, 2003, p. 17.
- P. BIANCHI, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, Utet, 1969.
- R. BRACCO, 'Francesca Bertini, Giovanni Grasso, e io', *Comoedia*, 1929, 6, pp. 9-11.
- A. COSTA, 'Autobiografia come ritratto d'artista', in A. FRANCESCHETTI, L. QUARESIMA (a cura di), *Prima dell'autore*, Udine, Forum, 1997, pp. 160-166.
- C. COSTANTINI, *La diva imperiale: ritratto di Francesca Bertini*, Milano, Bompiani, 1982.
- M. DALL'ASTA, 'Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista', in ID. (a cura di), *Non solo dive*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 61-80.
- A. DALLE VACCHE, *Diva: Defiance and Passion in Italian Silent Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- E. DAGRADA, 'Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini', in P. BERTOLONE (a cura di), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010.
- U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006.
- V. MARTINELLI, 'Francesca nel ricordo', *Immagine*, 1985, 11, p. 7.
- D. MACDONALD, 'Masscult and Midcult', *Partisan Review*, 1960, 2, pp. 203-233.
- G. MINGOZZI (a cura di), *Francesca Bertini*, Genova-Recco, Le Mani, 2003.
- O. MODUGNO, *Le donne mute*, Firenze, Cecconi, 1918.
- F. MONTESANTI, 'La parabola della diva', *Bianco e nero*, 1952, 7-8, pp. 55-72.
- F. PITASSIO, *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti*, Udine, Campanotto, 2002.
- A. RAGONA, 'Francesca Bertini com'è', *L'arte muta*, 1916, 2, pp. 65-86.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13/>> [accessed 10.10.2019].
- M. VERONESI, 'Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, *Arabeschi*, 12, luglio-dicembre 2018, <<http://www.arabeschi.it/102-francesca-bertini-e-il-falso-mito-della-donna-fatale/>> [accessed 10.10.2019].



2.2. «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio* di Paola Zeni

L'autobiografia, fonte frugifera nell'analisi di una personalità, si rivela particolarmente interessante nello studio delle attrici: essa è veicolo di voci preziose in quel processo non semplice che è la traduzione in parola analitica di quanto espresso da un volto, da un'azione mimetica e, in generale, da una performance. La prassi dell'autobiografia d'attrice è relativamente trascurata nel contesto da noi scelto – l'Italia della dittatura fascista –, il cui cinema è popolato perlopiù di nuove leve che solo in decenni successivi scelgono talvolta di tornare a parlare dell'esperienza autarchica. È il caso delle attrici Elsa de' Giorgi, Doris Duranti e Lilia Silvi, stelle di prima grandezza di quel cinema che a lungo è apparso come un sistema conchiuso, un'esperienza artistica soluta da quanto venuto prima e dopo.

Nell'apprestarci a rileggere queste autobiografie – eterogenee per dichiarazione d'intenti, struttura e successo editoriale – daremo priorità d'indagine a quell'insieme di aspetti che, nelle parole di Philippe Lejeune, stanno alla base dello «studio psicologico [dell'autobiografia]»: memoria, costruzione della personalità, autoanalisi (Lejeune 1975). La lucida scrittura storica e personale di Elsa de' Giorgi, la disincantata narrazione cronologica di Doris Duranti e la penna improvvisata e spontanea di Lilia Silvi permettono di guardare da vicino – ma forse è solo una persuasiva illusione – quel periodo storico e cinematografico che, ora lontano, assume contorni meno vaghi quando narrato da una voce di donna testimone (privilegiata) del proprio tempo.

La prospettiva transmediale si fa punto di vista allettante per una comprensione ampliata delle caratteristiche della diva e attrice di regime in generale, e dei tre soggetti nominati in particolare. Ci proponiamo di cogliere la stimolante indicazione di Maria Rizzarelli, la quale suggerisce di «interrogarsi [...] sulle convergenze (o sulle divergenze) fra l'immagine attoriale rappresentata dall'autrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario, sui riverberi e sulla dimensione metatestuale che la scrittura produce rispetto allo stile recitativo e alla *star persona*» (Rizzarelli 2017), e di farlo cercando di rintracciare in queste autobiografie i segni di una corrispondenza fra i due ambiti artistici, cinematografico e letterario, ponendo particolare attenzione all'autocoscienza divistica e performativa delle attrici in oggetto: qual è la consapevolezza della portata della propria immagine, per queste interpreti? Quale l'influenza che sulla scrittura e sulla rappresentazione del sé opera tale immagine? Quali le indicazioni riguardanti la recitazione?

La triade di soggetti proposta risponde a una selezione disciplinata dal punto di vista cronologico: le tre autobiografie si auto-limitano a descrivere il periodo cinematografico corrispondente al secondo cinema italiano. Silvi recita solamente sugli schermi di regime; Duranti, pur scrivendo nel 1985 e recitando fino alla seconda metà degli anni Settanta, in sede autobiografica si concentra solo sul periodo fascista; de' Giorgi, interessata per lo più alle vicende dell'Italia sotto la dittatura mussoliniana, sceglie come termini temporali della propria narrazione quelli del secondo conflitto mondiale. Soprattutto, le tre attrici nascono sugli schermi del secondo cinema italiano, e in questi vedono definirsi e imporsi le proprie *personae*.

In quel panorama programmaticamente eterogeneo, dove «ognuna aveva un personaggio ben preciso» (Silvi 2005), il fascino esotico e la chioma corvina di Doris Duranti



[fig. 1] si impongono come i segni ideali della maschera della donna fatale. Se Valentina Cortese nel 2012 crede ancora all'ipotesi di un destino «zingaresco» per la Duranti avvistata a vendere collane per le strade di Santo Domingo (Cortese 2012), è evidente come il mito esotico e maliardo dell'attrice abbia contato, non solo negli anni della sua fama, su una strutturazione solida.

Quella di Duranti è una mitologia che si riverbera indistintamente sullo schermo (è il volto della follia amorosa, la femmina solitaria del filone coloniale), nella dimensione pubblica (l'amante eletta del gerarca fascista Alessandro Pavolini) e nella costruzione divistica (celebre la *querelle* sul primo seno nudo del cinema italiano). Di tale costruzione l'ex diva dà dimostrazione nella propria autobiografia, *Il romanzo della mia vita* [fig. 2], in maniera ambivalente: da un lato denotando una precisa consapevolezza della *star persona* impostale (come ammesso anche al microfono di Francesco Savio: «Mi sono adeguata perché in coscienza capivo che il mio personaggio era quello [...] avevo accettato il mio personaggio [...] questo mi offrono e io questo faccio»); dall'altro traslando quella *persona* all'interno del 'romanzo della vita', facendone il personaggio principale di una narrazione autobiografica che si configura come un vero e proprio resoconto cronologico degli amanti, susseguiti nella vita reale come nei film. Tuttavia, tale coincidenza fra persona e personaggio contrasta con quanto Duranti afferma altrove (a Savio: «nella mia vita privata ero una cosa, però nel cinema io rappresentavo quel tipo di donna»), rendendo evidente un'incertezza (anticipata in prefazione da Gian Franco Venè) nella programmazione del proprio racconto, costantemente alternato fra la restituzione di un'immagine promozionale e la confessione di una voce consapevole della distanza fra se stessa e i segni incarnati.

Dal punto di vista della recitazione pochissime sono le indicazioni forniteci dall'attrice e, purtroppo, analogamente va constatato per de' Giorgi e Silvi. Il volto, l'espressione, «lo spirito»: questi gli unici, vaghi elementi rievocati in sede di scrittura attraverso i quali le attrici si definiscono; elementi che, stando alle narrazioni riportateci, confluiscono nella performance come unici strumenti della costruzione di senso. «Forse avevo imparato a recitare», rileva con ostentata ingenuità Duranti ripensando alla prima visione di *Sentinelle di bronzo* (suo film d'esordio del 1937), «Ma di sicuro non avevo ancora imparato a essere una diva»: la consapevolezza è tutta rivolta allo statuto divistico, al quale l'attrice riconosce un'importanza vitale, riposta in una precisa prassi comportamentale che sembra puntare quasi esclusivamente



Fig. 1 Doris Duranti in *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara



Fig. 2 Copertina dell'autobiografia di Doris Duranti *Il romanzo della mia vita* (1985)

sul porre se stessa come fenomeno di consumo (Dyer 1979) e, conseguentemente, come *influencer* («La casa di prodotti di bellezza Venus mi riforniva gratis; la pellicceria Gori mi faceva indossare i suoi capi per le foto di moda; dal muflone passai al castoro»). La prospettiva bipolare di Duranti nella descrizione delle sue personalità (quella reale e quella divistica) non viene sciolta in una sintesi univoca fra le righe dell'autobiografia, in cui, però, emerge evidente, consapevole e lucido il processo di una costruzione iniziato dalla nascita e per il quale Duranti, con voce senile, rivendica una paternità d'opera esclusiva («Mi sono fatta anzitempo la tomba perché, così come in vita ho costruito soltanto il personaggio di Doris Duranti, non desidero che altri se ne occupino»).

Di questo dubbio di autenticità d'immagine che Duranti instilla nel lettore non vi è traccia invece nell'autobiografia di Lilia Silvi (*Lilia Silvi, una diva racconta se stessa e il suo cinema*) [fig. 3], compilata dall'ottuagenaria ex attrice in un periodo che ella descrive come non sereno, ma che non le impedisce di «deporre "le nuvole" in un cantuccio [...] con *ironia e ottimismo*»; due termini, questi, che rievocano chiaramente le caratteristiche della sua personaggio, la 'ragazza terremoto' e di buon cuore degli schermi del secondo cinema italiano. Una corrispondenza perfetta fra *star persona* e persona verrà mantenuta in tutta la narrazione autobiografica, con lo stesso rigore con cui la prima si è mantenuta invariata sugli schermi frequentati dall'attrice. La distanza temporale dai fatti narrati (il libro è pubblicato nel 2005) certo contribuisce a restituire l'aura di un «mondo fittizio dai contorni irreali» (Nicoletto 2010), in quelle pagine che traducono in parole la vitalità della personaggio dei film di Malasomma, Bragaglia, Poggioli. La descrizione della parabola dalla povertà alla ricchezza e l'inserzione di aneddoti narrati col gusto del comico e dell'equivoco contribuiscono a creare un andamento narrativo da commedia, che rilancia efficacemente Lilia Silvi come protagonista ideale di tale genere cinematografico. La stessa descrizione di sé che l'attrice fornisce è perfettamente aderente a quella della 'ragazza terremoto' dello schermo: nel chiosare gli aneddoti ella descrive il proprio carattere come «troppo impulsivo. Ero proprio una discolaccia». La selezione degli eventi è quasi di gusto picaresco e la protagonista esclusiva è lei, che «con movimenti da clown, proseguiv[a] la strada con il nasetto alto nell'aria»: l'immagine suggerita da Silvi rievoca quella che Bragaglia fermò nel più 'divistico' dei ritratti fotografici dell'attrice [fig. 4]. La foto propone una sensualità (segno inedito in Silvi) composta da tratti artificiali (la chioma illuminata à la Hollywood, il trucco appariscente) e smorzata dalla posa giocosa.

Nell'intervista condotta da Savio si conferma la ten-



Fig. 3 Copertina dell'autobiografia di Lilia Silvi, *Lilia Silvi. Una diva racconta se stessa e il suo cinema* (2005)



Fig. 4 Lilia Silvi in un ritratto fotografico di Bragaglia



denza alla sovrapposizione dei piani attrice-personaggia nell'autonarrazione di Silvi; tale sede è altresì utile nell'analisi delle performance dell'attrice. Tendenzialmente refrattaria alle domande relative allo stile recitativo, ella propone un'unica considerazione: «quando leggo, ancora adesso, che attori e attrici studiano, cercano, io non ci credo. Perché, secondo me, un attore, o entra subito nel personaggio, creandoselo di botto, di primo acchito, oppure non c'entra»; il personaggio non già come frutto di uno studio progettuale, dunque, ma come esito istintuale.

L'identità persona/persona, così pregnante nella prosa di Duranti e di Silvi, è invece assente ne *I coetanei* di de' Giorgi [fig. 5], romanzo per il quale la specificazione 'autobiografico' risulta insufficiente a descriverne la complessità, e in cui il racconto del sé si allaccia alla cronaca storica, divenendo un buon esempio di quanto Cesare Grisi afferma in merito alla narrativa autobiografica postbellica in cui l'autore «sa e sente che il cambiamento principale deve partire da un'istanza interiore e, solo in un secondo momento, espandere i suoi confini alla realtà in cui è immersa» (Grisi 2011). La sensibilità letteraria di de' Giorgi restituisce non già il ritratto di una vita ma di un'epoca, di un Paese e della sua intelligenza. L'analisi lucida di questa affidabile testimone del clima culturale dell'Italia fascista tuttavia non dedica spazio alla propria attività attoriale – di cui solo incidentalmente fa menzione – e al proprio divismo. Dovrà passare del tempo perché de' Giorgi accetti di riflettere su questo 'distintivo' intellettualmente rifiutato: «[a Savio] sono un'antidiva, questa è la verità. Perché l'educazione che mi aveva dato mio padre e perché tutta una mia filosofia, ancora oggi, mi ha portato sempre a detestare la posizione di diva». Ma quando si tratta di una mitologia, di un insieme strutturato di segni, non è solo questione di volontà, e de' Giorgi lo realizza: «Però io ero una diva, io lo sono stata. [...] Avevo la gente che mi fermava per strada». Il tentativo di una definizione che medi volontà e realtà non è possibile, e così fama e antidivismo si risolvono in una sintesi complessa: «quella che è stata una popolarità di attrice, quella che è stata una simpatia di persona che mostrava il suo volto nel cinema, questa io l'ho avuta in maniera pienissima». Da questa presa di coscienza de' Giorgi riemerge con l'impegno di non affidare ad altri la propria esistenza performativa: «ho smesso il cinema, proprio smesso, negli anni della guerra [...] mi si rivedrà come attrice di cinema diretta da me stessa». Promessa – pochi lo ricordano – infine mantenuta.

Bibliografia

- V. CORTESE, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, a cura di E. Rotelli, Milano, Mondadori, 2012.
E. DE' GIORGI, *I coetanei* [1955], Milano, Feltrinelli, 2019.
D. DURANTI, *Il romanzo della mia vita*, a cura di G.F. Venè, Milano, Mondadori, 1987.
R. DYER, *Star* [1998], Torino, kaplan, 2003.
C. GRISI, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011.
P. LÉJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, il Mulino, 1986.



Fig. 5 Copertina del romanzo *I coetanei* di Elsa De' Giorgi nella nuova edizione Feltrinelli (2019)



M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10. 2019].

F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Roma, Bulzoni, 1979.

L. SILVI, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Firenze, Aida, 2005.



2.3. *Domani passati, mancati, omissi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese** di Federica Mazzocchi, Mariapaola Pierini

1. *La memoria e le memorie di chi recita*

Gli attori e le attrici scrivono sull'acqua: del loro agire sul palcoscenico, del suono della voce e dei movimenti dei corpi non restano che esili tracce. Così è stato per secoli e la scrittura, in particolare la scrittura memorialistica, ha rappresentato lo strumento principale per lasciare un segno indelebile, per consegnare «un'immagine compatta, coerente, salda: trasmissibile» (Orecchia 2007, p. 12). Pensiamo per esempio alle memorie dei grandi attori come Adelaide Ristori, Ernesto Rossi o Tommaso Salvini, il cui scopo non è tanto di svelare qualcosa che non sia noto al pubblico, né di articolare una narrazione intima e personale, quanto di definire appunto un'immagine salda, autorevole di sé. La scrittura, e questo è vero allora come oggi, si associa anche a una tensione verso la legittimazione culturale. Se l'identità di chi scrive un'autobiografia è nota – condizione imprescindibile agli occhi del lettore per riconoscere il testo autobiografico, perché altrimenti «manca quel segno di realtà che è la produzione anteriore di *altri testi*» (Lejeune 1986, p. 23) – nel caso degli attori e delle attrici gli *altri testi* sono le performance (nella maggioranza dei casi), ovvero testi 'assenti', ormai irrimediabilmente perduti. E dunque nel caso di chi recita il desiderio di legittimazione diventa più forte – una sorta di urgenza – perché la sua è un'autorialità *debole*, legittimata non dalla scrittura sulla pagina, bensì soltanto da quella scenica.

Benché la fotografia e poi il cinema abbiano radicalmente ridefinito la questione della 'traccia' e della memoria, la scrittura autobiografica non ha smesso di essere praticata da chi recita, in teatro come in cinema. Pur nelle mutate condizioni di visibilità, sedimentazione e proliferazione dell'immagine, e nel mutato contesto di produzione e nella rinvigorita relazione tra chi recita e il proprio pubblico (pensiamo per esempio al ruolo che oggi può svolgere la rete), il racconto della propria vita racchiuso tra le pagine di un libro resta un sigillo a cui non è facile rinunciare. Nella maggioranza dei casi le autobiografie erano, e sono tuttora, «testi elaborati a fine carriera che contribuiscono a consacrare l'immagine divistica già affermata e consolidata da tempo» (Rizzarelli 2017), che costituiscono un preciso settore dell'industria editoriale, informato su un canone transnazionale nello sviluppo del testo come nella sua impaginazione (copertina, apparato iconografico); un ambito in cui la fama del personaggio può essere ulteriormente sfruttata a livello commerciale, con reciproci vantaggi per editori e 'autori/trici'. E se dunque resta valida la tradizione della scrittura degli attori come espressione di un desiderio di lasciare una stabile e indelebile traccia di sé e di auto-legittimarsi attraverso una forma espressiva più esplicitamente legata alla cultura alta, oggi questo tipo di produzione certamente può fungere anche da contrappeso proprio a quella proliferazione dell'immagine di cui si diceva, e all'alienazione da sé tipica dell'industria dello spettacolo. L'attore/trice, e la star in particolare, sono spodestati della propria immagine (McDonald 2000), e la scrittura autobiografica può arrivare a ridefinire un'identità disgregata, polverizzata in infiniti frammenti. Assume il carattere di bilancio di un'esistenza, ma soprattutto ridefinisce i contorni di una personalità a partire dalla matrice originale.

La scrittura autobiografica offre molti spunti di riflessione per chi studia la recitazione, ma pure altrettanti problemi. Nello scenario odierno infatti, oltre ai consueti snodi di natura teorica e di genesi dei testi, è fondamentale riflettere in termini di relazione tra scrittura e performance e, nel caso specifico che ci apprestiamo ad analizzare, anche di identità di genere. Infatti, come suggerisce Mary Jean Corbett nella sua analisi delle biografie delle attrici teatrali, bisogna tenere conto del fatto che questo tipo di scrittura «invokes its own conventions to performance», ovvero la performance di un'attrice che scrive; e non è raro che il testo sia composto come se fosse «a part to play» (Corbett 2011), *played by a woman*.

2. Notizie sul testo

Valentina Cortese pubblica la sua autobiografia *Quanti sono i domani passati* a quasi novant'anni. I tempi di realizzazione sono molto stretti – ha detto il curatore del volume Enrico Rotelli – in meno di un anno il lavoro deve essere consegnato. Le cento e ottantanove pagine di testo (corredate dall'inserito fotografico) escono il 1° aprile 2012 per Mondadori nella collana Ingrandimenti. Si tratta di una collana di varia che ospita quelle che Gianluigi Simonetti chiama «scritture di categoria», cioè scritti di celebrità, in particolare del mondo dello spettacolo, nei quali «non conta l'opera, ma l'autore; non cosa si dice, e come, ma chi lo dice» (Simonetti 2018, p. 323). Il lettore che li compra non mette la qualità letteraria al primo posto, ciò che vuole è saperne di più su quell'io il cui nome campeggia in copertina [fig. 1].

Di norma, questi libri nascono da conversazioni. Il personaggio famoso consegna i suoi ricordi a un curatore, cioè a un interlocutore che ascolta, trascrive e trova una forma narrativa efficace per organizzare il flusso memoriale. *Quanti sono i domani passati*, pur non facendo eccezione, è però frutto di interlocutori diversi, che hanno lavorato con Cortese in tempi diversi. Alcune parti del testo sono dovute al lavoro congiunto dell'attrice con il regista Fabio Battistini, per un precedente progetto editoriale poi non realizzato. Cortese ha voluto che il nuovo curatore Rotelli inserisse nel libro questi materiali, 'armonizzandoli' con il resto, anche se essi rimangono in qualche modo riconoscibili, perché lo stile è più strutturato e 'letterario', meno affidato

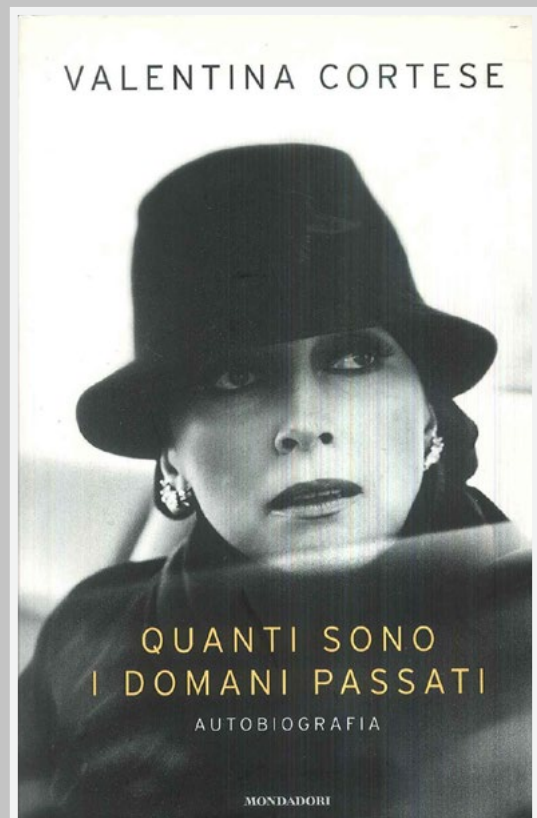


Fig. 1 Copertina del libro di Valentina Cortese, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, a cura di E. Rotelli, Milano, Mondadori, 2012



Fig. 2 Valentina Cortese con Victor De Sabata negli anni Quaranta

alla freschezza e alla velocità del parlato. L'incipit, per esempio, fa parte di questi materiali preesistenti, e così anche l'unico disegno rimasto (Cortese 2012, p. 55) fra i tanti che Cortese avrebbe voluto vedere pubblicati nel libro. Quando invece si passa a un registro più immediato, dove è forte l'impronta della conversazione, stiamo leggendo le pagine nate con Rotelli. Una parziale deroga a questa prassi è l'Epilogo, per il quale Rotelli propone a Cortese un finale a effetto.

Nonostante possa essere ambigua la definizione 'autobiografia' per *Quanti sono i domani passati*, è innegabile che l'attrice, oltre a fornire il materiale fondamentale, cioè la sua vita, abbia svolto un ruolo di controllo decisivo. Rotelli racconta che Cortese revisionò attentamente il testo, che lei chiamava «il copione», e che volle lavorare seduta al tavolo, come fosse a una prova a tavolino in teatro (cfr. Corbett 2011). Fantasticare su Valentina Cortese china sopra le pagine per verificare se «il copione» funziona, ci porta a una serie di questioni importanti: quale immagine di sé vuole consegnare ai posteri, come vuole essere ricordata, che cosa vuole ricordare della sua vita e come. Se ogni autobiografia è uno sguardo che l'autore rivolge verso se stesso e il proprio passato, che aspetto ha l'autoritratto di Valentina Cortese? Un aspetto paradossale, come si vedrà meglio dopo: deludente senz'altro, soprattutto per il disinteresse verso la trasmissione delle tecniche performative; e tuttavia non banale nel riconoscere alla recitazione un ruolo centrale per l'autodeterminazione femminile. Si tratta di un'acquisizione antica almeno quanto la Commedia dell'Arte, che però l'attrice riattiva in forme personali, collegando recitazione, senso della propria identità e piacere fisico.

Nel libro, Cortese sceglie il rapporto *vis à vis*, parla in prima persona, si rivolge direttamente al lettore, usa cioè la forma della «narrazione autodiegetica» (Lejeune 1986, p. 14). In questo regime discorsivo, il curatore deve rendere la propria voce inudibile e cancellare le tracce di quel dialogo su cui in realtà il libro poggia. All'opposto, altre scritture autobiografiche esibiscono il 'dispositivo' della conversazione, come, per esempio, la classica intervista con domande e risposte alla cantante Orietta Berti di *La vita secondo Orietta* dovuta a Tommaso Labranca; oppure le note di commento di Giancarlo Dotto ai capitoli dell'autobiografia di Ornella Vanoni *Una bellissima ragazza. La mia vita*, con cui egli si aggiudica il ruolo di quasi co-autore ('Ornella Vanoni



Fig. 3 Richard Conte e Valentina Cortese in *Thieves' Highway* di Jules Dassin (1949)



Fig. 4 Cortese interpreta Ilse in *I giganti della montagna* (regia di Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano, 1966)



Fig. 5 *Il processo di Giovanna d'Arco a Rouen* (regia di Klaus Michael Grüber, Piccolo Teatro di Milano, 1968)



con Giancarlo Dotto' campeggia appunto in copertina). Le possibilità sono numerose, ma Cortese sceglie appunto la forma diretta, forse in ragione dello statuto divistico del personaggio che non prevede figure terze tra sé e la propria 'platea'.

3. La fiaba e il cinema: come comunica il libro

Incipit ed Epilogo sono i luoghi in cui il testo decide le proprie strategie espressive. Il modello con cui si apre la narrazione è la fiaba. Il movimento dall'alto verso il basso della *catabasi* (in questo caso una discesa sulla terra, non agli inferi) si accompagna a numerosi elementi tipici della fiaba: la bella bambina dai 'riccioli d'oro', i mezzi di locomozione strani (il fiocco di neve come 'carrozza'), la scivolata attraverso il camino come Babbo Natale o la Befana, il calore della buona madre vicaria e il gelo indifferente della vera madre, l'abbandono e il segreto irriferribile, le ripetizioni («lontano lontano») come cifra del racconto infantile.

Raggomitolata in un fiocco di neve sono nata a Milano, il primo gennaio, nell'ora del tramonto. Dopo una lunga discesa dal cielo, scivolai in un camino e giù mi trovai tra le braccia amorevoli e dolci di una contadina lombarda che mi diede subito un po' del suo latte [...].

Mi hanno battezzata il mattino dopo nella chiesa di San Gioachimo [sic] a Porta Nuova. Faceva talmente freddo che alcune gocce d'acqua mi si sono congelate sulla fronte formando piccoli cristalli di ghiaccio. Nell'asciugarmela, dalla cuffietta si intravidero dei piccoli riccioli d'oro. [...]

Questa brava contadina che ho imparato a chiamare «mamma Rina» disse a mia madre che si sarebbe presa cura di me [...].

«Ma la mia vera mamma dov'è?»

«La tua vera mamma, dopo averti posata tra le mie braccia, si è richiusa velocemente nel suo fiocco di neve ed è fuggita lontano lontano aiutata dal vento, complice del suo segreto d'amore. Un segreto d'amore che nessuno doveva conoscere. Nessuno doveva sapere che lei era la tua mamma» (Cortese 2012, pp. 7-8).

Ricorrendo al linguaggio della fiaba, Cortese ottiene un doppio risultato: raccontare e, insieme, alludere già a un 'lieto fine'. La forma-fiaba, infatti, trasfigura, rive-



Fig. 6 Giorgio Strehler e Valentina Cortese provano *Il giardino dei ciliegi* (Piccolo Teatro di Milano, 1974). Foto di Luigi Ciminaghi



Fig. 7 Fabio Fazio intervista Valentina Cortese a *Che tempo che fa* (aprile 2012)



Fig. 8 Valentina Cortese a *Che tempo che fa* (aprile 2012)



la e insieme 'disinnesca' il contenuto traumatico della sua storia di figlia illegittima – la madre, una signorina borghese con aspirazioni da concertista, si libera di lei affidandola prima alla contadina 'mamma Rina' e poi ai propri genitori; il padre è totalmente assente.

Come in tutte le fiabe, a un certo punto arriva il principe azzurro, qui nella persona di Victor De Sabata, celebre direttore d'orchestra, quarantottenne sposato con figli, con cui l'allora diciassettenne attrice dilettante Valentina vivrà una lunga storia d'amore:

Victor era qualcosa di più di un uomo affascinante. Era aristocratico per attitudine, un uomo coltissimo dall'animo molto gentile e signorile. La sua essenza artistica e umana sprigionava da tutto il suo essere sovranamente virile (ivi, p. 47).

Il rapporto con De Sabata [fig. 2] rappresenta, non di meno, la molla definitiva per tentare la via del professionismo a Roma, assecondando la propria precocissima vocazione teatrale («La mania di recitare ce l'avevo già a tre anni», ivi, p. 14); una passione che, plausibilmente, ha fatto anche da argine alle pulsioni autodistruttive latenti nella sua condizione di 'figlia della colpa'. Il piacere del teatro è scoperto molto presto: è il luogo in cui si esiste, si è 'visti'. Il mondo contadino della prima infanzia – mondo non borghese, non giudicante, più libero, anche se segnato dalla povertà e dal bisogno – le permette di assecondare il proprio desiderio. Esibirsi significa provare un intenso benessere, scivolare nella pelle del personaggio, dimostrare il proprio valore, essere ammirata. Così descrive la sua prima esperienza in un film, *L'orizzonte dipinto* di Guido Salvini (1941):

Avrei voluto che quella scena non finisse mai tanto ero a mio agio, la feci durare due o tre minuti in più del previsto ma non calcai la mano: filtrai le parole, i silenzi, i sospiri attraverso la sensibilità del mio cuore, che in quel momento era quello della nipote del personaggio interpretato da Zacconi. Mi applaudirono tutti (ivi, p. 53).

La percezione di essere padrona della propria vita, e il piacere che ne deriva, è uno dei grandi temi delle 'attrici che scrivono' – si pensi, ad esempio, al romanzo autobiografico di Colette *La vagabonda* (1910). È un tema che attraversa le epoche (dalle comiche dell'arte alle grandi interpreti ottocentesche, al Novecento e oltre) e che collega la dimensione della scena alla presa di parola e all'autonomia delle donne.

Le parti più rilevanti, oltre all'infanzia e al rapporto con De Sabata, riguardano l'esperienza americana e il periodo al Piccolo Teatro di Milano [figg. 3-5].

Un oculato processo di selezione dei ricordi è all'origine delle omissioni nel testo. Cortese decide ciò che vuole ricordare, ciò che deve rimanere. Così, un velo di oblio cala sulle esperienze in televisione, mezzo con cui ha avuto «una relazione distante e distaccata» (Valentini 2019, p. 82), e sugli allora B movie, oggi diventati cult, liquidati come pellicole fatte «per paura di uscire dal giro» (Cortese 2012, p. 100) o per i soldi: a nostro avviso, invece, la presenza di Cortese nei film di genere, per i quali mette a disposizione tutto il suo talento 'plurilinguistico' e l'ampiezza della sua gamma, getta un ponte tra lo spettacolo popolare e la scena del teatro colto e del cinema d'autore sue abituali, generando positive influenze e 'travasi' reciproci.

Se l'Incipit del libro è modellato sulla fiaba, l'Epilogo invece s'ispira al cinema. Si apre con una confessione consuntiva sullo spettacolo e sulla sua vita, e accelera nel finale in un'ideale carrellata in cui far sfilare in velocità i 'fotogrammi' dei momenti salienti della sua esistenza introdotti dal verbo «vedo...» («[...] vedo il teatrino costruito da papà Giuseppe, vedo l'aeroplano di cartapesta sul cavalcavia di Milano» ecc., cfr. ivi, pp 188-189).



È un finale da film appunto, che usa con perizia lo stereotipo ‘tutta la vita che scorre davanti agli occhi’ di chi si trova *in limine mortis*. Il movimento non è più alto/basso come nell’incipit, ma sinistra/destra, dal passato verso un futuro che non può essere che la morte. L’accelerazione serve a uscire dal libro con una corsa che rimanga nella memoria. Le ultime righe, da cui è stato ricavato il titolo, creano un cortocircuito temporale:

Ho cominciato che ero una bambina, gli anni sono passati e ancora adesso mi sento una bambina, una bambina a cui piace sfidare il domani. Dio, ma quanti sono i domani passati? (ivi, p. 189).

Cortese cita il suo più grande personaggio teatrale, Liuba di *Il giardino dei ciliegi* di Cechov (una donna non più giovane che continua a sentirsi ‘una bambina’) [fig. 6], ma soprattutto, grazie al paradosso circolare passato/futuro, permette al lettore di alleggerire la malinconia della fine.

Scrivere le proprie memorie in così tarda età significa, di solito, presentare gli eventi secondo un ‘display a-problematico’, che in realtà fa nascere tante domande: c’è un tempo giusto per il racconto di sé? Un tempo biologico per l’autobiografia, come c’è un tempo per mettere al mondo dei figli? Goliarda Sapienza si narra a ridosso degli eventi, quasi autopedinandosi nell’accadere della vita (cfr. Rizzarelli 2018). Valentina Cortese ha guardato indietro da persona anziana, da quella distanza gentile in cui gli eventi appaiono in una luce stabile e pacificata. Ne consegue che il libro, senz’altro utile e ricco di dettagli, smussa gli spigoli, fa ordine nel caos dell’esistenza, ma non cattura il movimento della vita. Parimenti, la scelta per uno stile piano e scorrevole, senza particolari invenzioni e sorprese, crea un netto contrasto rispetto a quello che è stato il suo linguaggio performativo, basato proprio sulla costruzione di disequilibrio, instabilità ed eccesso.

4. *Played by Cortese*

Quando, nel 2012, l’autobiografia di Cortese esce in libreria, l’attrice è lontana dalle scene da una decina d’anni. Come si è detto, l’altezza cronologica della stesura del testo è quasi certamente la causa principale di questa assenza di frizioni, di questa tensione a lasciare dietro di sé un’immagine lineare e finalmente compatta, senza troppe zone d’ombra: Cortese tende a narrarsi magnificando le parti più celebri e alte del proprio percorso artistico, tralasciando invece le apparizioni in film in serie B, la televisione (che evidentemente lei, attrice nata nel 1923, riteneva un ambito meno nobile culturalmente del teatro o del cinema d’autore). Se la verità autobiografica è una materia in evoluzione, perché deve fare i conti con l’«intricate process of self-discovery and self-creation» (Eakin 1985, p. 3), nel caso di Cortese la creazione di un’immagine levigata, smussata, tende ad avere il sopravvento su un possibile processo di svelamento e di autorivelazione. Non dubitiamo che ciò che racconta sia vero, ma intuiamo che molti filtri si frappongono tra noi e Valentina Cortese, che è stata e resterà una ‘creazione’, una geniale invenzione dell’attrice.

Oltre alle varie implicazioni che abbiamo tentato di sinteticamente illustrare, il testo ha poi avuto un singolare destino. Se Cortese infatti lo chiamava «il copione», copione effettivamente lo è diventato. Proprio in occasione dell’uscita del libro nell’aprile del 2012 l’attrice viene ospitata nella vetrina televisiva per eccellenza della nostra televisione, *Che tempo che fa* [fig. 7]. È ancora sul piccolo schermo per una lunga intervista nel 2014, condotta da Pino Strabioli, realizzata nella casa milanese dell’attrice. In entrambi i casi è



evidente come l'autobiografia funga ormai da copione unico di riferimento per l'anziana attrice che finalmente ricompare pubblicamente per narrare di sé e del proprio passato. Molti dei ricordi sono rievocati seguendo lo schema narrativo del testo, usando talvolta le stesse parole, come per esempio quando da Fazio, toccandosi il foulard, afferma: «È come se fosse una carezza» (cfr. Cortese 2012, p. 12). [fig. 8] Le parole e i ricordi che l'attrice ha consegnato a Rotelli, e che lui ha rielaborato, sono dunque ritornati nelle sue mani, nella sua bocca. In queste occasioni la natura performativa della scrittura autobiografica dell'attrice si rivela in modo nitido: la diva ri-recita la propria vita, tenta di rimpossessarsi di quegli inconfondibili segni performativi che la trasposizione sulla pagina aveva necessariamente eroso. Per l'occasione ammette di indossare abiti ricercati e gioielli, alla stregua di costumi di scena («mi sono vestita così per voi», dice a Fabio Fazio).

In queste ultime performance (serate d'onore?) Cortese è certo appannata, talvolta esitante ed evidentemente fragile: ma i toni fiabeschi, quell'insistenza su aspetti poetici – «poesia» è il termine che ricorre più volte in relazione agli anni strehleriani, e lo stesso Strehler viene definito «poesia, canto, dolcezza, follia. [...] Un genio alato» (ivi, p. 112) –, su un lessico da cui trapela una sorta di impeto infantile, un po' trasognato, nel momento in cui passano attraverso la sua voce, la sua presenza, perdono quell'enfasi generica, talvolta stucchevole che promana dalle pagine del libro. La vita di Cortese si riempie nuovamente della 'sua' enfasi, di quella particolare vocalità sospirata, flautata, talvolta esclamativa, dai ritmi sincopati, che si muove agile sulle sillabe, sempre sopra le righe, accompagnata da gesti rapidi delle mani. Pur nelle sue ibridazioni e manipolazioni, l'autobiografia di Cortese trova dunque il suo senso quando viene 'detta', proprio perché si tratta di una scrittura d'attrice, di una 'diva-grafia'. E l'ultima avventura di questo testo, ovvero il documentario *DIVA!* di Francesco Patierno del 2017, ne è la controprova. Un film omaggio all'attrice in cui, oltre un interessante e ben orchestrato uso delle immagini di repertorio e di spezzoni di molti film della sua carriera, alcune note attrici italiane recitano frammenti di *Quanti sono i domani passati*. Ecco, nuovamente, «il copione». Passato di mano, però, ad attrici più giovani che hanno il difficile compito di ri-recitare la parte che l'anziana Cortese aveva scritto per sé. L'effetto è stridente, non soltanto per la messa in scena, per le cadenze romanesche che mal si accordano con la voce cristallina della diva, e per lo stile visivo delle parti girate in studio. È stridente perché nessuna delle interpreti sembra avere colto la natura di quelle parole, il tono che esse contengono, la voce di cui sono il riflesso. Recitano Cortese con un sussurrato che mai fu suo, con una tensione psicologizzata e seria che è quanto di più distante si possa immaginare dal quel movimento interno della sua recitazione sempre in bilico, trasognata e tragica, grottesca e lirica insieme. E se la scrittura autobiografica delle attrici viene concepita come un copione che deve essere recitato, è evidente che nel caso di Cortese – ma forse non solo nel suo – a farlo non può che esser chi quel copione l'ha scritto. *A part written and played by Cortese.*

*Il saggio, concepito congiuntamente dalle due autrici, è stato scritto da Mariapaola Pierini nei paragrafi 1 e 4, e da Federica Mazzocchi nei paragrafi 2 e 3.

I dettagli sulla preparazione dell'autobiografia sono ricavati da un'intervista, realizzata dalle autrici il 25 settembre 2019, con il curatore Enrico Rotelli, che cogliamo l'occasione per ringraziare. Giornalista, traduttore, curatore di diverse altre autobiografie oltre che dei *Diari* di Fernanda Pivano, Rotelli ha precisato che la richiesta di lavorare con Cortese gli è arrivata dalla casa editrice Mondadori. Conosceva l'attrice di fama, ma non esisteva un precedente legame d'amicizia tra loro.

**Bibliografia**

- A. BALDI, *Le nove vite di Valentina Cortese*, Pisa, ETS, 2013.
- O. BERTI, *la vita secondo Orietta*, a cura di T. Labranca, Milano, Sperling & Kupfer, 1997.
- COLETTE, *La vagabonde* [1910], trad. it. di Carola Prosperi, Milano, Mondadori, 1933.
- M.J. CORBETT, 'Performing Identities: Actresses and Autobiography', *Biography*, 24. 1, Winter 2001.
- V. CORTESE, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, a cura di E. Rotelli, Milano Mondadori, 2012.
- F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.
- P.J. EAKIN, *Fiction in autobiography. Studies in The Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, il Mulino, 1986.
- F. MAZZOCCHI, 'Tra Brecht e il «camp». Valentina Cortese recita Harold Pinter', in C. FORMENTI (a cura di), *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*, Milano, Mimesis, 2019, pp. 171-206.
- P. McDONALD, *The Star System. Hollywood Production of Popular Identities*, London, Wallflower, 2000.
- D. ORECCHIA, *La giovane Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma, 2017.
- M. PIERINI, 'L'ultima attrice. In ricordo di Valentina Cortese', *Fata Morgana web*, 15 luglio 2019, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/07/15/lultima-attrice/> [accessed 11.09.2019].
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, Arabeschi, 10, luglio-dicembre 2017, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 11.09.2019].
- M. RIZZARELLI, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018.
- G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.
- P. VALENTINI, '«Je suis comme je suis». Una grande divina e il piccolo schermo televisivo', in C. FORMENTI (a cura di), *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*, pp. 81-100.
- O. VANONI, G. DOTTO, *Una bellissima ragazza. La mia vita*, Milano, Mondadori, 2011.



2.4. Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob di Franca Valeri

di Giulia Simi

Sono sbarcata a Roma, ancora sulla ventina, con un paio di valigie da signorina di buona famiglia, accolta come se ci conoscessimo da sempre da una cugina di mio padre (mai vista prima). Era una casa di donne spiritose, la vecchia zia, la cugina e la giovane figlia della cugina. Tre complici, l'ho capito subito (Valeri 2010, p. 69).

Così Franca Valeri racconta nella sua autobiografia per frammenti, *Bugiarda no, reticente*, l'inizio della sua carriera. Come nei più classici romanzi di formazione, la sua prende avvio con un fallimento. È vicenda nota, infatti, che Valeri non verrà ammessa all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, come avrebbe voluto, restando tuttavia nella capitale sotto la protezione benevola di tre donne – «le tre complici hanno protetto la mia menzogna. “Tutto bene, promossa”» (Valeri 2010, p. 70) – che le permetterà di sperimentare la libertà, l'indipendenza e ancor più l'intraprendenza. Otterrà presto i primi successi teatrali assieme ad Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli con cui dà vita, nel 1951, al Teatro dei Gobbi, compagnia che rivoluziona la satira di costume in chiave minimalista. Il gruppo trova immediata fortuna tra le macerie della guerra e una società agli esordi del boom economico, che i tre comici tratteggiano in un susseguirsi di *sketch* caricaturali fondati su un raffinato equilibrio tra scrittura e gesto scenico. D'altra parte Valeri aveva già affinato le sue doti di osservatrice e cantora della nuova borghesia del dopoguerra nei suoi anni di attività in radio, dove nel 1949 aveva dato vita al personaggio, ben presto mitico, della Signorina Snob [fig. 1]. Personaggia, in realtà, e quanto mai autobiografica, che Valeri ci ricorda essere scaturita dalle attente e divertite esplorazioni adolescenziali, «quando con la mia amatissima amica Billa abbiamo cominciato a trovarci in testa e in bocca il linguaggio delle signore “bene” di Milano» (Valeri 2010, p. 26). «Tipo umano ben definito», la Signorina Snob entra in scena «vestita di parole scritte», con un eloquio «per metà inventato e per metà letterario» (Valeri 2010, pp. 26-27), prima e più evidente testimonianza di una predilezione dell'attrice per la scrittura, vista come pratica inscindibile da quella attoriale. Così ricorda ancora l'attrice-autrice:

visto che la maggior parte me li sono scritti io [gli spettacoli, N.d.R], dovrei peccare di modestia oppure di presunzione considerando che hanno avuto tutti un buon esito perché prima di farli ci ho pensato non so io quanto (Valeri 2010, p. 38).

Della biografia della Signorina Snob sappiamo poco, se non che appartiene saldamente alla borghesia milanese, che il padre è chiamato «il commendatore», la madre «l'augusta genitrice» e che è circondata da una serie di bizzarri e ovviamente borghesissimi amici, come «il Lele», «l'Ildefonsa» e l'impacciato e un po' sfortunato Pierone. Valeri crea la sua personaggia nel difficile interstizio tra sottrazione ed eccesso, contrapponendo a una scrittura sintetica, frammentata e per singole immagini giustapposte una scelta linguistica in cui, come nota Laura Peja «le esagerazioni abbondano» (Peja 2009, p. 41): dai numerosi accrescitivi «Il Pierone», «il marchesone», «la seratona», all'uso costante di superlativi che, senza alcun rispetto delle regole grammaticali, si formano spesso su

sostantivi o su avverbi che non ammetterebbero gradazioni. Compagno dunque gli «sposatissima», «fidanzatissima» ma anche «suissimo» («una serata suissimo») fino a «l'orgia di ospiti esterissimi con spolveratura generale di tutte le lingue imparate in tenera infanzia tranne l'ottentotto» (Valeri 2003 [1951], p. 32).

È così che Valeri scolpisce l'iperbole di una borghesia immersa nella nuova civiltà di massa, classe a cui appartiene per nascita nonché per vocazione, e della quale sceglie di prendersi gioco con lo sguardo affettuoso e allo stesso tempo impietoso dell'autoetnografa. Non è un caso che quando, sull'onda del successo, le verrà proposto di declinare la personaggio in forma letteraria con la collaborazione dell'illustratrice Colette Rosselli in una strenna natalizia del 1951 [fig. 2] – dando così luogo a quello che Maria Rizzarelli classifica come «memorie di personaggio» (Rizzarelli 2017) – la scelta cadrà sulla forma diaristica. Genere intimista per eccellenza, il diario, come ci ricorda Simonetta Piccone Stella, ha tra le caratteristiche fondamentali quella della sincerità. Caratteristica che Valeri non tradisce, e che tuttavia trasforma da strumento «di disvelamento dell'essenza ultima dell'identità» (Piccone Stella 2008, p. 62), a lente capace di svelare non le profondità invisibili dell'io, ma la sua totalizzante superficie. Nella sua scrittura ironico-parodistica, l'attrice milanese tesse la confessione involontaria di una classe che incarna, negli anni dell'incipiente boom economico, l'essenza stessa della modernità. Oltre alle già citate coloriture linguistiche, l'effetto comico della Signorina Snob risiede tutto nella completa mancanza di inibizione con cui mette a nudo la vacuità sfacciata dei suoi desideri (nel guardaroba non può mancare un abito «nero con particolari giocondi per funerali chic, necessario onde non affliggere troppo il morto», Valeri 2003, p. 44); il Natale non può celebrarsi senza albero ma

l'abete no! È un vegetale così qualunque, così montagnetta di quart'ordine, basta, e poi il birth (nascita) è avvenuto in Oriente, ovvio mi sono fatta arrivare una palma enorme da Maiorca e ci ho appeso tranquilla tutto il regalame!) (Valeri 2003, pp. 54-55).

La Signorina Snob ha la stoffa del dandy, di cui condivide l'amore per la *dépense* – «per strada mi venne un'idea talmente divertente che rido per un'ora da sola, cioè: andare a San Remo al casinò e tornare a casa sban-



Fig. 1 Franca Valeri come Signorina Snob nella copertina de *L'illustrazione del popolo*, supplemento settimanale de *La gazzetta del popolo*, 2 aprile 1950



Fig. 2 *Il diario della Signorina Snob*, copertina dell'edizione del 1951

cati a uso rovina, col Pierone in galera, io che mi sparo e quelle cose lì» (Valeri 2003, p. 45) [fig. 3], e un'indiscussa noia della banalità del vivere, ma da cui si distacca per assenza di sentimenti e di passione – «se se la trovasse tra le mani, se le laverebbe», chiosa Valeri. «Infelice senza saperlo» (Valeri 2010, pp. 27-28), commenta ancora la scrittrice-attrice, il suo *spleen* non trova sbocco, restando inceppato negli ingranaggi della moda. Tutt'altro che sciocca, la Signorina Snob è pienamente capace di sentire il gorgo del vuoto esistenziale creato dalle correnti della modernità, quella noia che Moravia descriverà di lì a pochi anni nell'omonimo romanzo per bocca del suo protagonista:

Per molti la noia è il contrario del divertimento, [...] io invece potrei dire che la noia per certi aspetti è simile al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà (Moravia 2017 [1960], p. 5).

E non è forse un'insufficienza di realtà quella che la Signorina Snob tenta continuamente di colmare nell'iperbole del gesto e della parola che è grido, pur grottesco, di disperazione? La ricerca incessante di distrazione e divertimento è la forma irriverente che la noia assume nello sguardo comico di Valeri. Nelle assurdità che balenano nella mente della Signorina Snob si avverte il pungolo del desiderio, di uno slancio vitale che non sa trovare parole e gesti se non quelli di una vuota stravaganza. La Signorina Snob è un'antieroina che rovescia, nell'autodeterminazione del riso, tutte le caratteristiche attribuite alle donne in secoli di letteratura al maschile. Non solo infatti la nostra è incurante dell'amore e del relativo rito borghese del matrimonio – «in fondo anche sposarsi è un'idea. Almeno è un divertimento per gli amici» (Valeri 2003, p. 52) –, ma trasforma l'empatia in dissacratorio sarcasmo – «Fatta! Ho comprato un'isola vendendo alcuni fronzoli sparsi qua e là per la casa. [...] Ho deciso che la inaugurerò con un ramadan benefico a favore degli amici disgraziati che devono andare nelle stazioni balneari» (Valeri 2003, p. 39) – e soprattutto è spinta da un egoismo e da un'impertinenza che riscattano in salsa comica quell'auto-abnegazione a cui per secoli le donne sono state condannate:



Fig. 3 Il diario della Signorina Snob, illustrazione di Colette Rosselli



Fig. 4 Copertina della prima edizione illustrata di *Pride and Prejudice*, 1853



Il Pierone, pora stella, sta risalendo a vapore dalla Sicilia ch  gli ho telegrafato che pu  gemere in cinese, in turco, in lituano, ma deve essere qui a giro di quadrante perch  ho bisogno di lui. Ho pensato che caso mai mi saltasse la follia di traspormi in qualche loco in macchina, chi me la guida? (Valeri 2003, p. 56).

In questo Valeri ha avuto lontane e raffinate ‘genitrici’: che cosa fa, infatti, la penna di Jane Austen, quando crea la coraggiosa Elizabeth Bennet capace di rifiutare con fermezza proposte di matrimonio, se non disegnare la possibilit  da parte delle donne di perseguire la loro felicit ? Come dichiara il personaggio di Elizabeth: «I am only resolved to act in that manner which will, in my own opinion, constitute my happiness» (Austen 2010 [1813], p. 358). La protagonista di *Pride and Prejudice* [fig. 4], capolavoro di quella poetica dell’ironia di cui la scrittrice britannica   indiscussa maestra, persegue la sua felicit , come nota l’anglista Beatrice Battaglia,

con quella “liveness of mind” e “playfulness of manner”, quello spirito satirico talvolta consapevolmente perverso, che le donne non devono avere e, se hanno la disgrazia di avere, devono tenere ben nascosto, poich  esso   manifestazione di quel desiderio di “self-assertation” che   l’opposto del tanto raccomandato “self-denial” (Battaglia 1985, p. 112).

A un secolo e mezzo di distanza, Valeri sceglie ancora una volta la strada del satirico per dar corpo e indipendenza alle sue donne. Certo, ben pi  complesso   diventato ora il perseguimento di una personale felicit , sepolta com’  dalla superficie della modernit , ma le personagge di Valeri continuano ad abitare il mondo con quella dose di coraggio, sfrontatezza e intelligenza con cui vestono l’abito della loro libert . Un tubino nero rigorosamente Capucci.

Bibliografia

- J. AUSTEN, P. A. MEYER SPACKS (eds.), *Pride and Prejudice, an annotated edition*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010 [prima edizione London, T. Egerton, 1813].
- B. BATTAGLIA, *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, Ravenna, Longo Editore, 1983.
- L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), ‘Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano’, *Quaderni del CSCI*, 11, 2015.
- A. EMI, *Franca Valeri l’opera e il mito*, prefazione di M. Fusillo, introduzione di F. Valeri, Canerao (RM), Aracne, 2007.
- E. MARINAI, ‘Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un’antidiva anni Cinquanta’, in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, pp. 435-438, <<http://www.arabeschi.it/54-franca-valeri-io-e-le-altre-visioni-metanarrative-intermediali-protocamp-di-uantidiva-anni-cinquanta/>> [accessed 10.10.2019].
- E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS, 2006.
- E. MARTINI (a cura di), *Franca Valeri. Una Signora molto Snob*, Torino, Lindau, 2000.
- A. MORAVIA, *La noia* [1960], Milano, Bompiani, 2017.
- L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- S. PICCONE STELLA, *In prima persona. Scrivere un diario*, Bologna, il Mulino, 2008.



M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle*, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10. 2019].

G. SIMI, 'Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob di Franca Valeri', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle*, <<http://www.arabeschi.it/101-appunti-sul-dandismo-al-femminile-la-contessa-clara-alle-radici-della-signorina-snob-di-franca-valeri/>> [accessed 10.10. 2019].

F. VALERI, *Bugiarda no, reticente*, Torino, Einaudi, 2010.

F. VALERI, *Il diario della Signorina Snob* [1951], illustrato da Colette Rosselli, Torino, Lindau, 2003.



2.5. *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine** di Federica Piana

Là la donna adulta ritrova se stessa bambina e scopre di essere ancora la medesima persona. Tale è il significato del titolo proustiano [...]. Lo ricavai da un passo del Tempo ritrovato.

«Ci appartiene veramente soltanto ciò che noi stessi portiamo alla luce estraendolo dall'oscurità che abbiamo dentro di noi... Intorno alle verità che siamo riusciti a trovare in noi stessi spira un'aura poetica, una dolcezza e un mistero, i quali non sono altro se non la penombra che abbiamo attraversato». Così mi appropriai della frase; anzi, della sua parte migliore.

Lalla Romano

Avevo molte storie da raccontare, molti aneddoti. Ma della storia che abitava dentro di me, la Cosa, questa colonna del mio essere, ermeticamente chiusa, piena di buio in movimento, come facevo a parlarne?

Marie Cardinal

1. *Autobiografia come formazione e cura di sé*

Oggi scrivere è come guardarmi nello specchio [...] Vi scopro una me stessa che mi fa paura e che mi affascina. Una persona che potrei essere, che avrei potuto essere o che potrà esserci. Nello scrivere si riflette la mia misteriosissima immagine (Spaak 1993, p. 14) [fig. 1].

Nel 1993 Catherine Spaak pubblica *Da me*, autobiografia basata sull'idea di raccontare senza un ordine preciso frammenti di vita, ricordi, pensieri, con lo scopo di selezionare tutto quello che l'attrice desidera tenere con sé (il 'da me' del titolo) e quello che, al contrario, vuole allontanare. Nel testo si susseguono quindi, apparentemente senza coerenza (Spaak 1993, p. 7), avvenimenti e fantasie, persone reali e personaggi inventati, considerazioni sulla letteratura, sull'arte e sul cinema.

In realtà, nonostante la struttura frammentaria e ricca di incisi, Spaak segue un filo preciso, nettamente distinguibile: raccontare le storie della sua solitudine (Spaak 1993, p. 15), ovvero quelle legate all'infanzia e all'ambiente familiare, e ragionare su come queste abbiano influenzato la sua vita e la sua identità, per arrivare infine a elaborarle. Questo processo di interpretazione, ovvero una ri-lettura di sé che mira alla costruzione di un senso, secondo Cambi sta alla base del racconto autobiografico (Cambi 2002), ed è proprio questa accezione dell'autobiografia come metodo formativo che ci pare riesca a inquadrare alla perfezione l'esperienza di scrittura del sé di Spaak.

Il narrarsi, infatti, si configura come un processo di formazione (o autoformazione) in quanto restituisce identità al soggetto: «l'autobiografia si afferma e si chiarisce come "specchio" e "guida" del soggetto, come ritratto di sé necessario a sapere-se-stesso, a ritrovarsi, a riconoscersi, a farsi carico della propria identità» (Cambi 2002, p. 47).

Alla fine di questo processo narrativo il soggetto arriverà a un'identità nuova, meditata, voluta, finalmente propria. In quest'ottica, la cernita che Spaak compie tra ciò che vuole portare con sé e quello che non è più disposta ad accogliere rientra in quelle operazioni di de-costruzione, selezione e interpretazione che il soggetto autobiografico attua per ridefinirsi.

Sotto molti aspetti quest'esperienza formativa si avvicina alla pratica analitica: «nel narrarsi, il soggetto si fa carico di se stesso, si “prende cura” della propria costruzione/maturazione, assume la “cura di sé” come proprio compito» (Cambi 2002, p. 85).

In *Da me* la dimensione della cura ha una posizione di rilievo: il racconto della propria esperienza in terapia occupa significativamente le ultime pagine dell'autobiografia. Inoltre la psicoterapia lega spiritualmente Spaak a un personaggio che viene richiamato continuamente nel testo: Marie Cardinal. Nel suo *Le parole per dirlo* (Cardinal 1975), Cardinal racconta i suoi terribili sintomi psicosomatici e la sua guarigione attraverso la terapia. Leggendo questo testo Spaak si sente talmente vicina alla scrittrice che arriva a considerarla una sorella: «Io non ho più un padre, non ho mai avuto una madre, ho perso mia sorella per strada. Mia sorella è Marie; mi lega a lei il sangue sofferto condiviso, e non quello genetico» (Spaak 1993, p. 48). Sono infatti i legami familiari e i maltrattamenti subiti nell'infanzia a causare a Catherine Spaak un esaurimento nervoso all'età di ventitré anni; episodio che la spingerà a cominciare la terapia [fig. 2].

2. Un dialogo impossibile

Nel 1963 Catherine Spaak è all'apice del successo e al centro dell'attenzione della stampa a causa della sua conversione al cattolicesimo (la famiglia Spaak è tradizionalmente atea), della sua gravidanza e del suo matrimonio con l'attore Fabrizio Capucci. In questo periodo sulle riviste è rappresentata come ragazza ribelle e precoce che non presta ascolto ai consigli dei genitori, e l'intervista condotta da Oriana Fallaci (Fallaci 1963, pp. 149-171) nell'aprile di quell'anno non fa eccezione. Essa, infatti, non solo appare emblematica di un atteggiamento condiviso dall'opinione pubblica, ma risulta anche estremamente interessante per le dinamiche che vengono a crearsi. Più che un dialogo, l'intervista appa-



Fig. 1 Catherine Spaak, 1995, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma

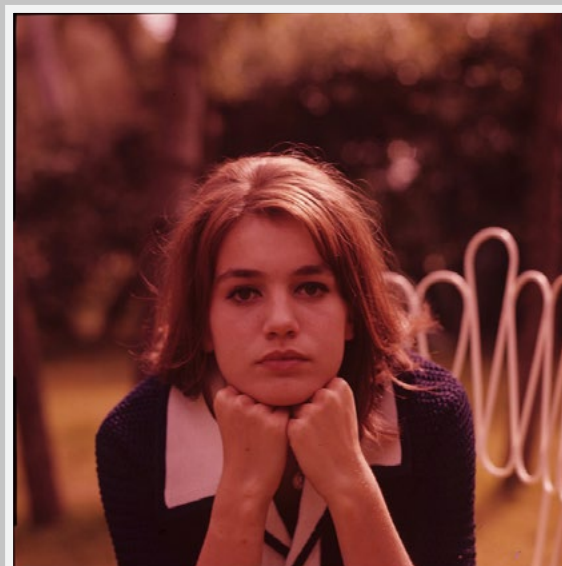


Fig. 2 Catherine Spaak, 1960, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma

re una 'disputa' tra due generazioni diverse e tra due modi opposti di concepire l'autorità genitoriale. Fallaci accusa duramente Spaak di provare disamore verso i propri genitori: «mi sforzavo di dirle che ai genitori bisogna voler bene comunque, [...] anche se non ci capiscono» (Fallaci 1963, p. 153); o ancora:

Vanno amati perché ci hanno messo al mondo, perché ci hanno tirato su anche se ci hanno tirato su in un modo che non ci piaceva; del resto anche loro sono stati tirati su dai loro genitori in un modo che non gli piaceva, non per questo si proibivano di amarli (Fallaci 1963, p. 159).

L'intransigenza dei giudizi verso la giovane attrice sembra impedire alla giornalista di scorgere, negli «anatemi contro l'uomo e la donna che le hanno dato la vita» (Fallaci 1963, p. 153), una sofferenza profonda causata dall'essere cresciuta in un ambiente completamente anaffettivo. Eppure, tra le righe delle risposte di Catherine Spaak, si riesce a cogliere un dolore già consapevole e pienamente riconosciuto.

Le affermazioni di Fallaci appaiono coerenti con le teorie sull'infanzia della psicoanalisi del periodo, e in particolare con l'idea del bambino colpevole: viene incolpato il bambino per disculpare i genitori. Solo a partire dagli anni Ottanta questa concezione tradizionale viene smantellata grazie agli studi pionieristici di Alice Miller, volti a indagare la realtà infantile. Per Miller, infatti, l'unico amore realmente incondizionato è quello che i bambini provano verso i propri genitori, già dalle prime settimane di vita, e non il contrario (Miller 1996). A nostro parere, il racconto drammatico dell'infanzia di Spaak può essere letto adottando la prospettiva di Miller; in questo modo si potrebbero comprendere meglio le dinamiche del difficile rapporto dell'attrice con i suoi genitori.

3. Il dramma dell'infanzia

A distanza di trent'anni dall'intervista di Fallaci, con *Da me* Catherine Spaak dà a se stessa l'occasione di rispondere, idealmente e in maniera retrospettiva, alle accuse ricevute, descrivendo senza filtri il doloroso rapporto con la sua famiglia [figg. 3-5].

Dai racconti emerge come, durante tutta l'infanzia, l'attrice abbia lottato inutilmente, come sua sorella



Fig. 3 Catherine insieme al padre Charles, alla madre Claudie e alla sorella Agnès, 1960, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma



Fig. 4 Catherine insieme al padre Charles, alla madre Claudie e alla sorella Agnès, 1960, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma



Fig. 5 Catherine con la madre Claudie e la sorella Agnès, 1960, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma

Agnès, per essere presa in considerazione dai propri genitori [figg. 6-7].

Il padre Charles, uno degli sceneggiatori più importanti del cinema francese del periodo, è totalmente preso dal suo lavoro e quasi sempre assente, mentre la madre è concentrata solo su se stessa. Charles, descritto come misogino e «arido» (Spaak 1993, p. 20), si diverte a fare scherzi cinici a tutta la famiglia (Spaak 1993, pp. 13-14; 16-17) e ha l'abitudine di portare a casa le proprie amanti (Spaak 1993, pp. 28-29). Il trasferimento dell'attrice in Italia coincide con il divorzio dei genitori, cosicché essa si ritrova a lavorare gratuitamente perché, essendo minorenne, è il padre a firmare i suoi contratti e a gestire i suoi guadagni quando la 'vende' a registi e produttori (Spaak 1993, p. 19).

Spaak tratteggia sua madre come una donna profondamente insicura e infelice che vive solo per mantenere intatta la propria bellezza (Spaak 1993, p. 27), e alla costante ricerca di amore, al punto da arrivare a sedurre i fidanzati delle figlie (Spaak 1993, pp. 74-75).

Tutto ciò si spiega, secondo Miller, se si considera che il disprezzo che un genitore riversa su un figlio è la migliore protezione contro l'emergere dei propri sentimenti di impotenza, gelosia e senso di abbandono. Spesso l'adulto che non ha avuto la possibilità di vivere questi sentimenti in modo consapevole da bambino ne fa esperienza solo attraverso il proprio figlio (Miller 1996, pp. 79-80).

Spaak fa della madre un ritratto lucido e spiega perché, infine, ha deciso di abbandonarla:

Si è sempre comportata come fosse ferita, scorticata. [...] Si è portata dentro il dolore e la rabbia di chi pensa di meritare molto di più dalla vita e non si rassegna, incapace di gioire mai di nulla né di lottare. Ha aspettato tutta la vita e aspetta ancora che siano gli altri a venirle incontro per risolvere i suoi problemi, prendersi cura di lei. [...] con gli anni si è scoperta immatura e troppo fragile per mettersi alla prova: uscire allo scoperto, guardarsi finalmente dentro e riuscire a cambiare. "Da me" purtroppo non c'è posto per lei; è troppo tardi. Mi sarebbe piaciuto; l'ho desiderato intensamente. Peccato (Spaak 1993, p. 37-38).

Raccontare il dramma della propria infanzia ha avvicinato Catherine Spaak a una versione più fedele di se stessa. Infatti, qualora un individuo riesca «a fare esperienza del fatto che da bambino non è stato amato per il bambino che era, ma che è stato usato per le sue prestazioni, successi e qualità, e che ha sacrificato la sua infanzia per ottenere quello che credeva fosse amore» proverà «un profondo sconvolgimento interiore» ma sentirà anche «il desiderio di farla finita con tale corteggiamento. Allora scoprirà [...] il bisogno di vivere il suo vero Sé e di non doversi più guadagnare l'amore, un amore che in fin dei conti lo lascia a mani vuote, perché si rivolge al suo falso Sé, di cui ha cominciato a disfarsi» (Miller 1996, p. 65). Il



Fig. 6 Catherine e la sorella Agnès, 1960, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma



Fig. 7 Catherine e la sorella Agnès, 1960, © Museo nazionale del cinema-Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Cineteca nazionale - Roma



processo di liberazione dal falso Sé può avvenire non solo con la terapia ma anche attraverso la scrittura. È anche grazie a essa che Spaak, interpretando il suo vissuto, riafferma la propria identità. Non si tratta di un processo concluso ma la formazione di un'identità sempre in fieri, mai finita. Anche la psicoterapia non viene conclusa: l'attrice decide di terminarla dopo tre anni, pur avendo la consapevolezza di non aver risolto tutto.

È cambiata l'idea che ho della solitudine [...] quando ho scelto di essere sola non è successo niente di tutto ciò che temevo. Eppure rimane ancora in me questo timore che associo a un grande salto nel buio. Come se non fossi io il mio punto fermo; come se fossi ancora quell'altra [...]. Andrò nell'ombra e non ci sarà bisogno di dire niente; sarà evidente che quel giorno avrò vinto anche questo. Da me (Spaak 1993, pp. 216-217).

L'immagine di attraversare la penombra e di superarla sancisce l'ultima pagina della sua autobiografia, assegnandole così il valore di una promessa.

*Tutte le immagini sono state reperite su www.internetculturale.it.

Bibliografia

F. CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

M. CARDINAL, *Le parole per dirlo* [1975], trad. it. di N. Banas, Milano, Bompiani, 2018.

O. FALLACI, *Gli antipatici*, Milano, Rizzoli, 1963, ora in edizione digitale, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 149-171.

A. MILLER, *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé. Riscrittura e continuazione* [1996], trad. it. di M. A. Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

L. ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1964.

C. SPAAK, *Da me*, Milano, Bompiani, 1993.



2.6. *Le confessioni di CC*

di Cristina Jandelli

Nel 1995 Claudia Cardinale dà alle stampe un'autobiografia (*Io Claudia, tu Claudia*), firmata con la giornalista Anna Maria Mori, frutto di un anno di incontri, che solleva un velo su alcuni misteri legati alla sua vita privata e alla sua immagine pubblica. In questo 'romanzo di una vita' la diva di origini tunisine si mette a nudo, mentre la coautrice garantisce la sincerità delle confessioni raccolte e trascritte. In assenza del principale imputato, Franco Cristaldi, morto nel 1992, i racconti di Cardinale restano l'unica fonte possibile per ricostruire in profondità lo scandalo che la travolse nel 1967 ma soprattutto per conoscere più approfonditamente i modi di produzione dello star system italiano nell'epoca d'oro del nostro cinema. Dieci anni dopo la prima autobiografia, in Francia esce un nuovo libro, ancora redatto a quattro mani (con Danièle Georget) ma firmato da sola, *Mes étoiles*, in cui la biografia viene ripercorsa da capo, ma la finalità appare sostanzialmente diversa: far pace con il mestiere di attrice, da lei non progettato ma scelto, giovanissima, per fuggire le conseguenze di una violenza sessuale raccontata solo quarant'anni dopo, nel libro precedente. Ne *Le stelle della mia vita* (titolo dell'edizione italiana, uscita un anno dopo *Mes étoiles*) il cinema appare un luogo di rivelazioni, il mezzo che ha offerto alla star la possibilità di incontrare alcune grandi personalità cui intende rendere omaggio, ma anche interpretare tanti tipi di donna. Cambia il tono, il racconto assume una pacatezza assente nel primo libro e Cardinale pare rappacificarsi con la sua vita professionale. Bilancio esistenziale articolato in due tempi, attraverso centinaia di pagine a stampa, questa particolare tipologia di scrittura del sé rappresenta il luogo ideale dove l'attrice può riflettere sulla propria vita e sul proprio lavoro, ma anche il mezzo con cui ha potuto ridefinire in pubblico la propria identità di donna e di artista.

1. *Divismo cinematografico e scritture del sé*

È noto che l'autobiografia, in Occidente, trova un modello insuperato ne *Le confessioni* di Sant'Agostino. Nei tredici volumi del padre della Chiesa l'interlocutore è un Dio invocato, con cui il soggetto intesse una sorta di colloquio informale che ha, alla base del patto narrativo, la sincerità e la ricerca della verità. L'incedere drammatico, diseguale, libero della prosa agostiniana resta ancora esemplare nel maggiore contributo primonovecentesco, la *Recherche* proustiana, e perfino, in Italia, nei romanzi autobiografici di scrittori come Croce, Slataper e Papini. Omesso l'interlocutore divino, l'autobiografia novecentesca si contamina con il romanzo e l'esperienza del soggetto si dissolve nella fiction, pur mantenendo solida, nel patto implicito con il lettore, la tensione verso la sincerità. Nel secondo Novecento l'autobiografia diventa uno strumento di affermazione, ricerca e cura dell'identità ma soprattutto esce dai confini letterari: non sono più i soli scrittori a dedicarsi, le celebrità assai presto si misurano con questo 'genere' mentre la letteratura, avviandosi verso il XXI secolo, procede a una perfetta ibridazione tra le vicende personali e la riflessione sul loro racconto.

Qui ci occuperemo non di scritture letterarie ma di autobiografie come ritratto d'artista, come le ha denominate Antonio Costa in un suo pionieristico contributo che indaga

questa sorta di 'genere nel genere' appuntando l'attenzione al solo ambito cinematografico e alla nozione di autore. Mi pare si possano tracciare, all'interno di questo particolare segmento della produzione editoriale contemporanea, delle coordinate di ordine generale: l'autobiografia divistica, anzitutto, cioè le autobiografie delle star del cinema, costituiscono un particolare tipo di scrittura del sé che, pur conservando l'anelito alla verità raccontata in prima persona dal suo depositario, non rinuncia a falsificare e demistificare l'immagine costruita dai media: la precisa, la smentisce, dialoga con essa. Perciò è arduo assumere l'autobiografia della celebrità cinematografica come fonte: la star riferisce il proprio discorso a un più ampio discorso pubblico circolare - del sé e dei media - che nella contemporaneità deflagra in mille altre direzioni e viene costantemente rilocata. Claudia Cardinale, ad esempio, ha attiva una pagina Facebook (*Claudia Josephine Rose Cardinale - CC*) dove i suoi ammiratori postano immagini del passato e brani dei film da lei interpretati all'apice della gioventù e del successo internazionale, ma anche colleghi e amici pubblicano foto che la mostrano dal vivo in eventi pubblici com'è adesso, a ottantun anni spavalidamente portati. La pagina ospita anche alcuni post che sembrano provenire direttamente da lei.

Questo per dire che Claudia Cardinale, in arte CC (in riferimento alle iniziali con cui era stata lanciata Brigitte Bardot, BB), oggi è una star internazionale a suo agio con la propria immagine divistica e ancora amata dai fan, anche se i tempi sono molto cambiati da quando Longanesi ne pubblicava le lettere, a cura di Giovanni Grazzini, in un libro autocelebrativo e promozionale del culto divistico cardinaliano nel lontano 1966.

In *Cara Claudia. Lettere dei fans*, l'attrice firmava una prefazione di tre pagine, molto interessanti ai fini di comprendere meglio a chi sarà idealmente dedicata l'opera autobiografica a venire. Gli ammiratori sono il suo pubblico, scrive.

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

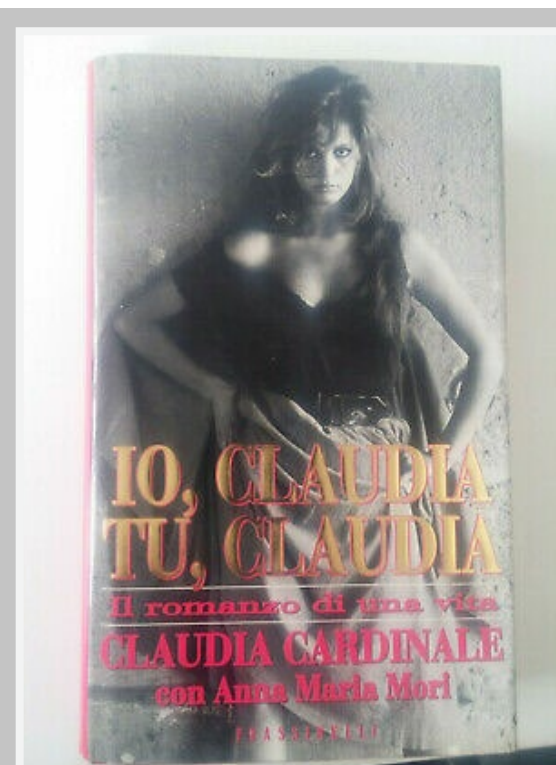


Fig. 1 Copertina del libro di C. Cardinale, A. M. Mori, *Io, Claudia, tu, Claudia*, Milano, Frassinelli, 1995



Fig. 2 Copertina del libro di Claudia Cardinale, *Le stelle della mia vita*, Milano, Frassinelli, 2006

gnata la risposta con la data (...). Quelle che si limitano a chiedere la fotografia [...] vengono smaltite a parte [...]. Tutte le altre, tutte, nessuna esclusa, le leggo io.

E conclude con un *détournement*: «Ecco qualcosa che nessuno, né lei né altri, caro Grazzini, avrà mai. Le lettere di Claudia Cardinale ai suoi ammiratori». Sono senza dubbio questi fan, che per Cardinale coincidono con il pubblico tout-court, i destinatari di *Io Claudia, tu Claudia* e del successivo *Le stelle della mia vita*: ciò non toglie che i due volumi risultino di diversa concezione. Dal 1995 al 2006 il 'romanzo di una vita' è in movimento e continua a scriversi. Nella forma editoriale, l'autobiografia consta dunque di due parti che si possono considerare un dittico, o una riscrittura. Perché vi si racconta, ma con diversi accenti e diverso uso e omissione dei particolari, la stessa storia.

Prima che Cardinale scrivesse il primo libro, nel 1995, si registrano molte interviste, ma poche confessioni. Neanche quella rilasciata ad Alberto Moravia, per la sua natura paradossale, può essere ascritta al registro della sincerità, cioè alla rivelazione della verità su di sé. Al contrario, la modalità dell'intervista, non all'attrice ma al suo corpo, le permette di mascherarsi perfettamente. Ma nel 1976, in un breve articolo pubblicato su *Playboy* a firma Costanzo Costantini intitolato *Un caffè da Freud...*, si legge riguardo alla sua adolescenza: «Per liberarmi delle mie frustrazioni scrivo, scrivevo. Io ho sempre scritto tanto». Il giornalista la incalza: «Claudia Cardinale, perché non hai fatto la scrittrice?». «Perché? Vorrebbe dire che come attrice sono una cagna? (...) Ho sempre strappato tutto quello che scrivevo». All'improvviso Costantini le chiede se fu per vendicarsi dei suoi genitori che «si lasciò sedurre da un uomo più grande di lei e divenne ragazza-madre».

Più che una seduzione fu una violenza. Fui praticamente violentata. Ma è certo che volevo vendicarmi dei miei genitori. Infatti mi rifiutai di abortire. Con il bambino in grembo piantai tutto e tutti e me ne venni in Italia, con l'intenzione di stabilirmi, poi, in Francia. Volevo affermare la mia indipendenza, dimostrare che potevo affrontare la vita da sola.

Sarà anzitutto questa la verità dolorosa sottratta agli occhi del pubblico che l'attrice, ormai matura, deciderà di rivelare in *Io Claudia, tu Claudia* attraverso una confessione in prima persona lunga centinaia di pagine. Nel 1976 ne anticipa alcuni temi, ad esempio che lo

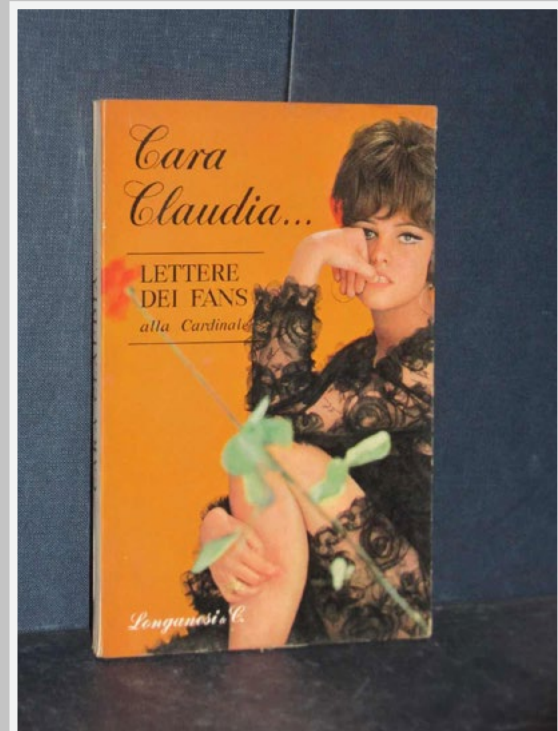


Fig. 3 Copertina del libro *Cara Claudia... Lettere dei fans alla Cardinale*, a cura di G. Grazzini, Milano, Longanesi, 1966



Fig. 4 Poster del Festival di Cannes 2017

stupro le ha lasciato una forte diffidenza nei confronti degli uomini che si è manifestata, come gesto di autodifesa, anche nella scelta di vivere da sola, fin dai tempi in cui era divenuta moglie del suo pigmalione, il produttore della Vides Franco Cristaldi.

L'immagine divistica di Claudia Cardinale, vista dalla nostra altezza cronologica, risulta coerente, ed è quella di una donna forte e risolta, di un'attrice che affronta la vecchiaia con spirito autenticamente battagliero misurandosi con i palcoscenici teatrali (regie di Scaparro, Squitieri, Liberovici e Philippe Adrien), continuando a girare film - in Italia ma soprattutto in Francia - e ottenendo in cambio, nel 2017, la celebrazione della propria icona vitalistica nel manifesto di Cannes 70. Ma in realtà è piena di fratture: il costrutto della fidanzata d'Italia, cucito su di lei dalla Vides, frana nel 1967 quando, a causa di violente incursioni giornalistiche nella sua vita privata, è costretta a rivelare di aver tenuto segreto un figlio nato da una relazione clandestina. Franco Cristaldi ripara e ne fa sua moglie dando il proprio nome al figlio illegittimo dell'attrice, Patrick. La seconda svolta, nel 1975, segna la fine del lungo rapporto professionale di Cardinale con la casa di produzione Vides. A causa della sua relazione con il regista Pasquale Squitieri, Cristaldi fa terra bruciata intorno a lei e al regista, che non trova più produttori disposti a finanziare i suoi film. A quarant'anni arriva la seconda maternità, stavolta desiderata. Ma la gravidanza è funestata dal gossip, che culmina nelle minacce armate di Squitieri ai fotografi che assediano la loro villa fuori Roma (secondo *Io Claudia, tu Claudia* si trattò di un equivoco generato da un periodo di tensione). Altra frattura, la trasferta stabile a Parigi dal 1989. Nel 1992 muore Cristaldi e nel 1995 esce la prima autobiografia. Nel 2000 Cardinale, già attiva per i diritti delle donne e madrina di un'associazione per la lotta contro l'AIDS, diventa ambasciatrice UNESCO. Nel 2003 si separa da Squitieri. Nel 2005 esce la sua seconda autobiografia.

Senza questa cronologia non si può comprendere a fondo la natura dei due volumi presi in esame. Un dittico, si è detto. I volumi autobiografici si collocano il primo dopo la morte di Cristaldi, il secondo dopo la separazione da Squitieri. Pur raccontando (quasi) gli stessi eventi biografici, sono figli di due diverse stagioni di bilanci esistenziali. Ma in entrambi la scrittura si fa confessione.



Fig. 5 Claudia Cardinale in una scena de *La ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini



Fig. 6 Claudia Cardinale in una scena di *8 e 1/2* (1963) di Federico Fellini



Fig. 7 Le prime mamme single degli anni '60: Mina e Claudia Cardinale, articolo pubblicato su *Oggi*



Fig. 8 Claudia Cardinale in un servizio fotografico su *Oggi*



2. Io, Claudia, tu, Claudia

Per più versi il *romanzo di una vita* si può ricondurre al modello agostiniano dell'interlocuzione: Anna Maria Mori non si limita infatti a trascrivere la lunga intervista. Firma l'introduzione (in forma di lettera), chiosa il sesto capitolo aggiungendo un 6 bis di suo pugno per raccontare come ha raccolto le dichiarazioni sulla relazione di Cardinale con Squitieri. Dopo aver raccontato il primo incontro professionale con l'attrice, nel 1962, la giornalista precisa: «Non mi sono assolutamente meravigliata quando hai cominciato, molti anni dopo, a parlare, e a parlare forte: a prendere posizione, in maniera anche scomoda per te, nelle battaglie per il divorzio, l'aborto, la libertà delle donne». E più avanti: «Nonostante questo libro, tu sei riuscita ai miei occhi a conservare intatto il tuo mistero [...]. Claudia e il suo doppio, insomma: Claudia ribelle e Claudia obbediente, Claudia donna quotidiana e quasi qualunque, e Claudia con il guizzo della star [...]. L'unica cosa della quale, oggi, sono proprio sicura, è la tua sincerità: questo che abbiamo scritto insieme è un libro assolutamente sincero». Assolto l'obbligo di autenticità, che abbiamo visto far parte del patto narrativo della confessione, il racconto in prima persona procede in ordine cronologico da Tunisi verso l'Italia, fino all'approdo in Francia, ma smentisce ordinatamente il discorso pubblico che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta veniva intessuto su di lei dai media. Quell'io/tu racconta lo stupro subito in Tunisia minorenni e la scelta precipitosa di trasferirsi in Italia per non abortire. Firmò il contratto con la Vides (per *I soliti ignoti* di Monicelli, 1958) senza informare Cristaldi della gravidanza, fu lui a trasferirla temporaneamente in Gran Bretagna dove Patrick, il figlio, nacque. Poi crescerà con lei e la sua famiglia di origine a Roma, ma credendola sua sorella. Per tutti Cardinale è nubile, senza figli. Nel 1967, si è detto, un primo scandalo rivela l'esistenza del figlio tenuto nascosto e illegittimo, ma solo in *Io Claudia, tu Claudia* l'attrice riferisce in dettaglio lo stupro subito. Le pagine dedicate a questa rivelazione costituiscono una sorta di resoconto neutro ma non sono meno drammatiche di quelle in cui racconta come trascorreva la sua vita privata nei giorni in cui girava i grandi film della sua carriera e di come si sia sempre sentita un'intrusa sul set.

Alla Vides non volevano che si sapesse che Patrick era figlio mio, lui stava lì con noi, e noi, diciamo che abbiamo fatto credere che fosse l'ultimo nato di mia madre, suo figlio, e mio fratello. La cosa tremenda è che gliel'abbiamo fatto credere anche a lui: al bambino [...]. Ed ero ancora più sola, sul set, dopo la nascita di Patrick: lavoravo, sorridevo ai fotografi, e coltivavo il dolore segreto di questa cosa grandissima e segreta... Un figlio da nascondere: da amare, ma di cui vergognarsi.

Le confessioni del terzo capitolo gettano una luce straniante sul resto del racconto, e soprattutto su una delle sequenze più toccanti della sua produzione giovanile, quella de *La ragazza con la valigia* (Zurlini 1961) in cui la protagonista, Aida, confessa di tenere un figlio nascosto: «Non riesco a recitare quel pezzo di copione [...] sullo schermo dura sette minuti: sette minuti in cui io racconto e, insieme, mangio, rido, piango». Attrice per caso e per forza, legata alla casa di produzione da un contratto rinnovato dal 1958 fino al 1975. Cristaldi emerge dal racconto complice, benefattore e padrone, poi amante geloso che le mette al fianco il press agent Fabio Rinaudo perché la sorvegli. È così, con l'addetto stampa al fianco, che Cardinale compare a Guido in *8 e 1/2* (Fellini 1963) nelle vesti di Claudia, l'attrice che all'improvviso subentra al personaggio fantasma nella fantasticherie del regista. Di rivelazione in rivelazione la galleria delle donne incarnate da Cardinale come



star, in almeno tre decenni di cinema italiano e internazionale, si ricompono in un ritratto più intimo di giovane donna realmente, come scrive Anna Maria Mori, divisa in due. Anche la copertina del volume asseconda tale dualismo: giovane, inferocita e selvaggia davanti, donna matura, elegante e sorridente, dietro.

Ha ragione Claudia Ugolini che, nel celebrare l'ottantesimo compleanno dell'attrice ripercorrendo le pagine di *Io, Claudia, tu, Claudia*, nota: «Sembra il manifesto di #MeToo». Il libro, si è detto, spostando l'accento sulla confessione della vita privata, viene citato e menzionato come 'fonte', sia dalla stampa che dagli studi su di lei, soprattutto in relazione ai modi di produzione del cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta. Evidentemente è molto altro, soprattutto il racconto di come un'attrice priva di formazione sia diventata una delle dive italiane più acclamate e significative della generazione successiva a quella di Loren, Lollobrigida, Mangano. E una corsa a perdifiato dentro una carriera complessivamente sbalorditiva.

3. Le stelle della mia vita

Il pieno compimento della scrittura del sé si ha con *Mes étoiles*. L'edizione italiana, che porta in copertina il suo luminoso sorriso di ragazza e sulla quarta il suo famoso sguardo fuori campo (in entrambi i casi giovane e con le chiome lunghe, arruffate), presenta il volume così: «Sono stata una principessa, una puttana, una santa: ho avuto centocinquanta vite in una. Ero una selvaggia e il cinema mi ha salvato». Questa volta Cardinale firma il racconto e lo dedica a Squitieri e ai due figli, Patrick e Claudia. Conclude la prefazione: «Ho avuto molta fortuna. È giunto il momento di ringraziare chi si è trovato sul mio cammino». Stavolta dunque non è più il 'romanzo di una vita' il piatto forte del racconto ma il cinema visto e vissuto da Claudia Cardinale: il destinatario ideale sono le persone che ha incontrato, esibite al pubblico degli ammiratori. Adesso parla l'attrice. Per quanto casuale e sempre convinta di non essere all'altezza, Cardinale è lì, sul set, al centro delle magie di Visconti e di Fellini. Formata, creata, plasmata passo per passo da queste straordinarie esperienze. Come scrive Jane Gaines nel suo ultimo saggio, la chiave per comprendere la presenza nel cinema delle donne, molto prima che essa venisse acclarata, certificata e studiata, risiede in quell'«esserci», nel calcare il set. Cardinale c'era, nella stagione d'oro del cinema italiano, e nel 2005 lo racconta a partire dalla parola tunisina *mektoub*, corrispondente al latino *fatum*. Così sia. Se Dio lo vuole. Fatalità. «La nostra volontà conta poco, tutto è scritto», premette. Il libro, senza trascurare il piano della confessione, rivela l'attrice, la sua recitazione, la sua scrittura gestuale, la sua concentrazione maniacale: sempre, al fianco, la paura di essere inadeguata e di aver usurpato un ruolo, non quello di star ma l'altro, quello di attrice. Nel secondo capitolo, «Non si sfugge al destino», precisa come la violenza sessuale si sia trasformata in una relazione con rapporti frettolosi e sgraditi che la lasceranno incinta. In «Fatti bella e taci», titolo del terzo capitolo, racconta la sua obbedienza alla Vides, la mancanza di preparazione e la necessità di imparare a «recitare a intermittenza», la borsa di studio vinta per la categoria «temperamento», Gassman e Mastroianni che le facevano la corte, il consiglio sarcastico di Monicelli: «“Sai, Claudia”, mi ha detto con dolcezza, “al cinema si fa sempre finta”». Poi scorre la galleria dei «professori», mentori in quello che definisce il suo «cinema a catena». Germi, Bolognini, Zurlini, Fellini.



Svetta Visconti, ritenuto, su tutti, il maestro. È lei che racconta ma che anche definisce e giudica, in base alla propria esperienza, l'operato dei grandi. E, così facendo, permette di cogliere l'autorevolezza della sua carriera artistica. Tanti incontri di così alto profilo permettono alla star di mantenere inalterata nel tempo la sua fama, anche quando vengono a mancare i successi professionali. Mentre riordina, Cardinale oltrepassa le fratture – l'autobiografia come autoterapia – e procede verso una ricomposizione identitaria. La musa del cinema d'autore italiano, mentre racconta, si fa autrice.

Il secondo segmento del dittico pare dunque a pieno titolo ascrivibile alla categoria dell'autobiografia come scrittura d'artista. Nella prima grande stagione del cinema italiano, il periodo muto di cui si occupa Costa, l'autobiografia serve a rivendicare l'autorialità di chi scrive, sia un regista come Méliès o una diva come Francesca Bertini. Ma a partire dagli anni Sessanta la concezione dell'autore, titolo riservato in esclusiva ai soli grandi registi, impedisce, frena una diversa accezione ed estensione di tale inamovibile e sacralizzato concetto. Quando Cardinale scrive la seconda autobiografia, invece, lo fa per riconsiderare, in relazione agli autori-'professori' che non ci sono più, la sua professione di star.

Ero una ragazza moderna alquanto bizzarra. Apparentemente molto libera, ma costantemente sorvegliata dallo sciame di impiegati che la Vides mi faceva ronzare attorno. Una piccola principessa della seconda metà del ventesimo secolo che incarnava l'incredibile prosperità di quegli anni di euforia, eroina di un'epoca in piena crescita dove il miglioramento dei destini collettivi e individuali era possibile.

4. Fratture e ricomposizioni

Ristabilire la verità, attraverso due confessioni, permette a Claudia Cardinale di rivigorire il proprio mito, quello di una bellezza solare e notturna, limpida, misteriosa e inquietante, come l'ha definita Gian Piero Brunetta. Come altre attrici della sua generazione (Monica Vitti, Stefania Sandrelli, Catherine Spaak, Carla Gravina, Rosanna Schiaffino, Virna Lisi, Sylva Koscina e Sandra Milo), sia nella vita pubblica che in quella privata ha incarnato un nuovo modello femminile di donna volitiva e battagliera, desiderosa di essere libera e indipendente, per quanto ostacolata dalla storia. Scrive Brunetta: «Nonostante i non pochi sforzi la domanda di autonomia, parità e piena emancipazione dal dominio e dalla tutela maschile urta contro ostacoli pressoché insormontabili».

Il dittico propone il racconto della vita privata come scrittura della vita pubblica, con le battaglie civili anticipate dallo status di Cardinale donna abusata e ragazza madre prima, poi celebrità e attivista dei diritti delle donne. Però non è solo questo. È un'artista che afferma la proprietà di sé ed aspira ad un ruolo paritario nelle relazioni affettive e professionali. Lo dimostra l'identità oggi autocertificata dal nome cui è intitolata la pagina Facebook, *Claudia Josephine Rose Cardinale (CC)*. Una nuova storia di sé, dove il rapporto con il pubblico appare finalmente biunivoco e, per così dire, diretto. Non sono più i fan che chiedono foto, ma il suo profilo che le ospita: i suoi splendidi ritratti, i magnifici saggi di cinema della durata di pochi minuti, una quotidiana rilocazione digitale della sua immagine orchestrata da ammiratori e amici sotto l'identità digitale da lei scelta per sé.

*Bibliografia*

- G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- R. BUCKLEY, 'The Emergence of Film and Fandom in Postwar Italy: Reading Claudia Cardinale's Fan Mail', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XXIX, 4, dicembre 2009, pp. 523-559.
- C. CARDINALE, A. M. MORI, *Io, Claudia, tu, Claudia*, Milano, Frassinelli, 1995.
- C. CARDINALE, *Mes étoiles*, Neuilly-sur-Sein, Michel Lafon, 2005.
- C. CARDINALE, *Le stelle della mia vita*, Milano, Frassinelli, 2006.
- G. GRAZZINI (a cura di), *Cara Claudia... Lettere dei fans alla Cardinale*, a cura di G. Grazzini, Milano, Longanesi, 1966.
- A. COSTA, *Autobiografia come ritratto d' artista*, in A. FRANCESCHETTI, L. QUARESIMA (a cura di), *Prima dell'autore*, Udine, Forum, 1997, pp. 161-172.
- C. COSTANTINI, 'Un caffè da Freud...', *Playboy*, V, 2, 1976, p. 11.
- J. GAINES, *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?*, Urbana, Chicago, Springfield, University of Illinois Press, 2018.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- A. MORAVIA, *Claudia Cardinale*, Milano, Lerici, 1962.
- S. PREVITI, *Claudia Cardinale*, Palermo, L'Epos, 2011.
- C. UGOLINI, 'Claudia Cardinale, gli ottant'anni della ragazza "che non voleva fare cinema"', *La Repubblica*, 13 aprile 2018.



2.7. «Sono un'improvvisatrice della lingua». La scrittura dell'io di Laura Betti di Stefania Rimini

Carissima introvabile realfantomatica,
dove sei?

Ho ricevuto il tuo libro che è un libro vero, cioè di quelli che nascono da una non-volontà di definirsi per qualsiasi aspetto, o genere o categoria letteraria. Vorrei parlarne con te, e a lungo (Zanzotto 2005, pp. 71-72).

Non sappiamo se Andrea Zanzotto e Laura Betti abbiano mai avuto occasione di conversare «a lungo» intorno a *Teta Veleta* ma è indubbio che in queste poche righe si concentri il nucleo di senso di un romanzo che a distanza di quarant'anni resta una sorta di rompicapo tanto per gli studiosi di letteratura quanto per gli storici del cinema e del teatro, perché tutte le etichette franano di fronte a una materia incendiaria, 'de-scritta' in una lingua prodigiosamente azzardata. Il tono con cui Zanzotto apostrofa Betti è il primo indizio della profonda consonanza fra i due, della reciprocità di un rapporto coltivato all'ombra di Pasolini ma proseguito poi oltre il fatidico muro del 2 novembre 1975 attraverso formule di stima e tenerezza reciproca, che i frammenti epistolari consentono di mettere in chiaro. L'appellativo «realfantomatica» fonde con arguzia il tratto naturalistico, terragno, della «pupattola bionda» (Pasolini 1971) con la strenua propensione al mascheramento di sé, al gioco indiavolato di pose e stili, forse la dote più interessante del suo profilo di attrice, stretto fra immedesimazione e disincanto. L'essere 'realfantomatica' di Betti rimanda infatti a quel paradosso («Non ho mai capito la reale differenza tra recitare ed esistere», Betti 2002) con cui ha attraversato l'industria culturale del nostro Paese, mostrando una spiccata vocazione internazionale e giungendo a scandire il proprio idioletto fino alle estreme conseguenze: «fare l'attrice significa cambiar pelle, ma anche dimenticare, rimuovere ciò che si è e non piace essere» (Del Bo Boffino 1979). Al netto delle contraddizioni e degli infingimenti, Betti approda alla 'scrittura romanzesca' per sperimentare un esercizio di «autoanalisi» (Betti 2006, p. 38), che celebra un ingombrante cortocircuito fra autrice e personaggio.

1. Soglie

Tornare a fare i conti con questo insolito corpo di parole significa allora innanzitutto interrogarsi sul suo statuto letterario e culturale, inquadrarne il dispositivo diegetico, lasciarsi prendere dal *giro a vuoto* del linguaggio. Il primo passo in tale direzione prevede una preliminare indagine sul titolo, che certamente rappresenta la chiave d'accesso alla fantasmagoria di Madama, protagonista (suo malgrado?) di una girandola di avventure e peregrinazioni. *Teta veleta* è insieme un omaggio e una provocazione, ovvero la paradossale assunzione di uno stigma e al tempo stesso l'esibizione di una vorace tensione emotiva. L'omaggio è rivolto al fantasma perduto di Pasolini, compagno di una vita a cui Betti dedica ogni energia nel tentativo di mantenerne viva la lezione e la memoria. Il libro nasce durante una delle tante villeggiature al Circeo nell'estate del '73, riceve grazie alla

sua intercessione un contratto di edizione per i tipi Garzanti e poi si arena: «Mi ha incoraggiata a continuare, ma io non l'ho fatto. Soltanto dopo la sua scomparsa, ho sentito che *dovevo* scrivere. I miei rapporti con Pier Paolo erano cambiati: cominciavo ad obbedirgli» (Betti 2002, p. 38). L'opera è quindi un «atto di obbedienza» (Betti 1979b) e una «prova d'amore» (Betti in Del Bo Boffino 1979), che serve a distillare il peso di un'assenza incolmabile; Pasolini è contemporaneamente fuori e dentro la cornice della storia, destinatario complice (sebbene non più presente) e personaggio evocato, figura cerniera di uno sfrenato carosello di incontri e proiezione immaginarie.

Anche la provocazione lo riguarda perché ha a che fare con la peculiarità che l'espressione «Teta veleta» assume nel suo orizzonte pubblico-privato. La musicalità segreta di queste parole richiama infatti il manifestarsi del suo primo desiderio omoerotico, la cui urgenza riceve subito l'impronta del segno:

Sento con esattezza dentro le viscere l'intenerimento, l'accoratezza e la violenza del desiderio. Era il senso dell'irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è stato ancora inventato un nome –. Io lo inventai allora e fu “teta veleta”. Già nel vedere quelle gambe piegate nella furia del gioco mi dissi che provavo “teta veleta”, qualcosa come un solletico, una seduzione, un'umiliazione (Pasolini 1986, p. 16).

Il libro di Betti accoglie l'ambiguità e la potenza di questo desiderio e ne ribalta l'asse semantico, spingendo la pulsione del «solletico» oltre il comune senso del pudore pur di attestare una moralità in controtendenza, distante da luoghi comuni e stereotipi di genere. Quella della protagonista sarà infatti una sessualità disinibita e procace, eccedente e ossessiva, ma declinata sempre con una radicale *joie de vivre*. Nel solco di tale provocazione si insinua anche una nota di tenerezza 'velata' che chiama in causa il dolore muto di Susanna Pasolini, alla quale Betti dedica il romanzo: tra le pieghe di una lingua amata, perché legata proprio al mito della madre, il poeta attribuisce il sintagma «teta veleta» anche all'evocazione del seno materno e questo dettaglio offre all'autrice l'occasione per aggiungere alla sua personaggio anche il tratto di una sensualità familiare, pacata, oltreché la possibilità di incorporare il ricordo della donna con la quale ha condiviso l'amore per PPP.

Se il titolo rappresenta la porta del romanzo, grazie

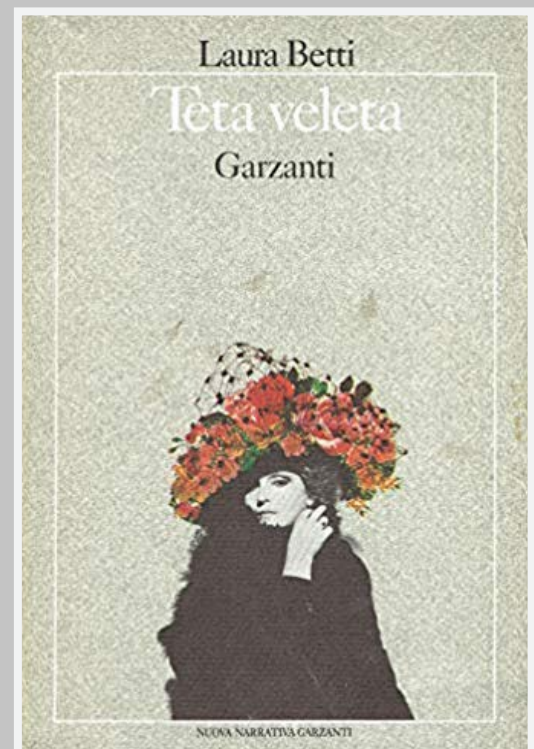


Fig. 1 Copertina del romanzo *Teta veleta* di Laura Betti (Garzanti 1979)



Fig. 2 Laura Betti in *Il rosso segno della follia* di Mario Bava (1970)

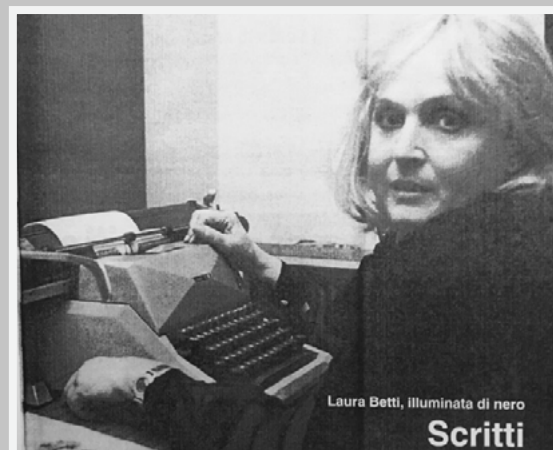


Fig. 3 Laura Betti con la macchina da scrivere nell'inserito del volume *Laura Betti, illuminata di nero*

anche alle risonanze pasoliniane, non meno decisivo per un primo inquadramento dell'opera appare l'impianto della copertina, in cui campeggia una foto in bianco e nero di Betti su fondo grigio [fig. 1]. Laura si concede in una posa d'attrice, con il capo leggermente di profilo, la mano destra che sfiora il viso ed esibisce un candore statuario, lo sguardo estatico e un mantello scuro a coprire il volume del corpo. Il *punctum* pare essere il cappello di rose rosso fuoco che contorna la figura e introduce un tocco estravagante e mondanò, quasi un graffio rispetto alla *texture* della fotografia. La gravidanza e l'inclinazione di questa «immagine felliniana» (Del Bo Boffino 1979) può essere scovata tra le pagine del romanzo, e segnatamente nella seconda parte intitolata perentoriamente *Madame*; è qui che fa la sua prima apparizione l'ombra della protagonista, maschera di voluttà e sarcasmo, diva e donna in fuga, inquieta e irraggiungibile ma improvvisamente incastonata in un ritratto implacabile: «Sul volto di Madame è dipinta un'antica, ineffabile ambiguità: una misteriosa Medea concepita in Piccadilly Circus e approdata in Campo de' Fiori. Primaria, innocente, eroica, sola» (Betti 1979a, p. 117). Tale icastica (auto)rappresentazione sembra davvero coincidere con la postura e l'espressione della foto-manifesto e questo effetto di rifrazione conferma il carattere eterodosso di una scrittura vissuta come gesto di anarchica insubordinazione e – contemporaneamente – di obbediente devozione alla musa del sé e alla guida dell'amico-Pigmalione. Si tratta di un compromesso per certi versi improbabile che dà luogo a un'opera capace di incrinare ogni giudizio, ogni discorso critico perché concepita da una volontà di deragliamento davvero senza pari.

L'intenzione di destabilizzare la canonica forma-romanzo emerge subito: dopo il frontespizio compare – a mo' di prefazione – un testo di Pasolini che produce un potente effetto di inarcamento, poiché consente di incorporare nel dettato della scrittura l'ombra già evocata nel titolo, e allo stesso tempo annuncia la catena di finzioni su cui si salderà il progetto letterario di Betti. Si tratta infatti di un cocodrillo 'simulato', affidato a un fantomatico testimone del 2001, attraverso il quale lo scrittore tributa il suo personalissimo omaggio alla amica-attrice, certificandone le qualità metamorfiche («eccola contraddire tutto questo recitando la parte di una molteplicità di personaggi diversi fra loro, la cui caratteristica è sempre stata quella di essere uno opposto all'altro», Pasolini 1971) e divertendosi a mescolare i toni. Oltre a mettere in luce la versatile spregiudicatezza di Betti, questo ritratto giunge a tematizzare alcuni motivi pregnanti della personaggio, indispensabili per comprenderne la lunga fedeltà al cinema nonché l'intima disposizione sentimentale. Il primo elemento a imporsi all'attenzione di chi legge è quello della maschera: «si è messa sul volto una maschera inalterabile di pupattola bionda; (ma: "attenti, dietro la pupattola che ammetto di essere con la mia maschera, c'è una tragica Marlene, una vera Garbo")». Tale mascheramento parrebbe implicare il sospetto di un'autenticità contraffatta e invece l'orizzonte performativo della 'giaguara' poggia saldamente su una contraddizione per certi aspetti insanabile – e dunque estremamente vitale: «il suo bisogno di essere contemporaneamente "una" e "un'altra", "una" che adora, e "un'altra" che sputa sull'oggetto adorato». Il senso della provocazione è un motivo solo apparentemente secondario nella scacchiera di pose esibita da Betti; la sua attorialità non può prescindere da una sor-



Fig. 4 Laura Betti e Pier Paolo Pasolini



ta di furia sadica, matrice di un puro piacere di profanazione che non si pone mai come azione ricattatoria ma, al contrario, rivendica un principio di mimetismo anarchico. È nel segno del paradosso che agisce «quel pupazzo che nel “pieno degli anni cinquanta e dei primi anni sessanta” si è trovato a essere *vivo*» e pertanto la testimonianza di Pasolini non fa che sottolineare l'ossimorica declinazione di una personalità mutante, capace però di giocare a carte scoperte, dichiarando la propria recita e suscitando infine un moto di pietà senza dubbio non banale.

Il sistema di soglie che protegge la scrittura incendiaria di Betti trova nel risvolto di copertina il culmine di una vertigine declaratoria, che impone un attento ripensamento di certe tassonomie e rilancia l'idea che questo testo sia un angolo cieco nella galassia del postmodernismo italiano.

Romanzo realistico o macchina mitologica, diario schizofrenico o romanza di una picara insolente, questo libro è innanzitutto una scorribanda sfacciata e porcellona dalla guerra, attraverso i ruggenti anni sessanta, a oggi. Ma è anche una crudele affabulazione del proprio “io”, sfilacciato colorito dalle paillettes di attrice... o forse una requisitoria in forma di parodia per nascondere un'accusa violenta quanto appassionata? Un libro-spettacolo con le regolari entrate e uscite di scena? Un libro-film? Un ambiguo, torvo disegno per “non dire”? Un romanzo giallo? (Betti 1979a).

L'accumulazione iperbolica di definizioni, solo apparentemente stravaganti, produce un eccesso di saturazione ma allo stesso tempo costringe a una verifica attenta che si faccia carico della tenuta ‘critica’ di tali categorie, alcune certamente inusuali ma di sicuro impatto. Basterebbe richiamare la tipologia «libro-film» per individuare una puntuale deriva bettiana, ovvero l'inclusione di parti in forma di sceneggiatura che alterano la coerenza del tessuto romanzesco ma liberano una energia creativa insolita, con chiare implicazioni metalinguistiche ed evidenti calchi pasoliniani. L'insistenza verso la retorica dell'interrogazione, lungi dal togliere peso alle singole voci, conferma la vocazione paradossale dell'autrice e lascia spazio infine a qualche punto fermo:

Una cosa è certa. Si tratta di una “romanza di Laura Betti”: la sua figura si strizza e dilata in un farandolico cangiare di ruoli, maschera e volto appaiono e scompaiono in un indiatolato nascondino. Forse-però-chissà la Laura tiene saldi in mano i suoi fili anche la penna svaga e lo sguardo insegue palloncini di sogno, ondeggianti sopra al suo cappello di rose (*ibidem*).

Spingendo la propria immaginazione oltre i confini dei generi letterari, Betti inaugura una nuova forma, composita, originale, potentemente ‘schizofrenica’, che attende di essere interpretata attraverso uno sguardo periferico, capace di tenere insieme registri, codici, pratiche diverse nel solco di una recente formulazione – ancora tutta da indagare – che risponde al nome «divagrafia» (Rizzarelli 2017).

2. *Palinsesti d'attrice*

Basta scorrere le dichiarazioni rilasciate da Betti intorno al romanzo per accorgersi di un minimo comun denominatore, utile a indirizzare la lettura verso quel che può dirsi il genere delle «memorie delle personagge», cioè l'insieme ancora disomogeneo dei testi che «mettono in racconto frammenti di vita di una figura creata dall'attrice» (Rizzarelli



2017). Più che aderire al modello dell'autobiografia, infatti, *Teta veleta* si spinge fra gli impervi territori dell'autofinzione riconfigurando, grazie al filtro della recitazione, la prassi dell'invenzione dell'altro da sé. Al di là di qualche vezzo, e di un tono spesso mordace, Betti è in grado di riconoscere l'impurità della disposizione biografica del suo racconto e offre una importante indicazione:

Madame è una pura autobiografia?

È autobiografico a sbalzi. Ma il punto di partenza è fantastico, surreale. *Madame* è un libro ironico, un modo di farmi beffa di me stessa; ma io so anche presentarmi nella luce migliore. *Madame* è un personaggio di romanzo che compie il suo viaggio, a tratti drammatico (Betti 1989).

L'oscillazione fra dato concreto e immaginazione letteraria viene solo apparentemente risolta attraverso l'adozione della forma-romanzo; in realtà la frizione tra modelli diversi introduce un tasso di eversione notevole:

Il mio libro è divertente, anche se molto duro; è scostante, ermetico, politico, di denuncia: per chi vuol capire. È disperato, al di fuori, spero, della letteratura. [...] La mia è una scrittura molto parlata, vissuta, diversa. È una rivisitazione, è un romanzo in terza persona; per lo meno è stato messo nella collana dei romanzi. C'è un personaggio che fa delle storie (Betti 1979b).

Queste storie si muovono secondo traiettorie sghembe, che mimano dinamiche brechtiane (per il continuo straniamento fra autrice e personaggio) e giungono a edificare una 'grande recita burlesca', nella quale trovano spazio frammenti discorsivi misti, legati a moduli da cinema, pezzi di dialogo, pagine di un diario simulato. Nel dar corpo a figure reali e ombre fittizie (ma forse altrettanto concrete) Betti assume una precisa postura narrativa, inventa un lessico a tratti urticante e riesce a recuperare le tre istanze che per Lejeune sono il fondamento dello studio psicologico di un'autobiografia (Lejeune 1986): la memoria (si pensi al lungo inserto iniziale dedicato alla ricostruzione dell'infanzia della protagonista); la costruzione della personalità (è quel che accade quando Betti richiama la parentesi divistica romana); l'autoanalisi (come dimostra la sezione più sfuggente, *La clinica*, in cui l'autrice dà corpo a un'«insalata di parole, neologismi, fuga dalle idee, incoerenza, fatuità» – Betti, 1979a, p. 130).

L'anomalia di *Teta veleta* si coglie però non solo nell'audacia di una struttura centrifuga ma anche nella ambigua relazione che lega 'colei che dice io' alla figura cardine dell'opera, Madame. Ancora una volta è Betti a descrivere la peculiarità del dispositivo e a offrire una via d'accesso privilegiata:

è un libro che si compone di queste parti: c'è un io che nasce e cresce. Questo io ha contatti con un certo tipo di mondo, si rifugia dentro questo mondo e viene inghiottito. Dunque non è più io, ma diventa "madame". È la prima perdita di identità. In questa perdita di identità questo personaggio subisce anche una amputazione di quello che è un proprio mondo preciso e qui uno può leggere quello che vuole (Betti 1979).

Le ferite dell'io sono al centro dell'immaginario metamorfico di questo testo e in effetti inducono a interpretazioni di ogni tipo, tanto è ampio lo spettro delle identificazioni e degli sdoppiamenti [figg. 2-3]. Chi intenda decrittare in modo schematico le insegne di Madame, e dei suoi tanti *alter ego*, rimarrà deluso dall'impossibilità di venire a capo di una



scacchiera di ruoli e azioni che non si piega a letture ideologiche precostituite. A rendere vano ogni sforzo, poi, è ancora e sempre Betti, maestra di depistaggi e controdeduzioni:

Non è una biografia. È vedere infinite parti di me che interessano anche gli altri. Sono degli sdoppiamenti, delle proiezioni. In realtà non c'è nulla di me. Anche la parte riguardante l'infanzia è inventata. Poi c'è il filo delle proiezioni che si spezza e inizia l'avventura di Madama, alla ricerca di un faticoso smascheramento di quello che non c'è, di un nodo che non si riesce nemmeno a colorire, ed è neutro. In mezzo a queste cose si muove Madama; che può essere tante altre cose ma non sono io (Betti 1979c).

La provocatoria, e per certi aspetti ironica, negazione di sé come matrice del racconto sembra confermare il giudizio di Zanzotto che coglie nella «non-volontà di definirsi» la verità dell'opera. È nella piega fra due modi della soggettività (io (non) sono io/io sono un'altra) che si consuma la parabola di *Teta veleta*, ovvero l'avventura *en travesti* di un'attrice che gioca con le sue maschere nel tentativo di ricucire la vertigine di una perdita. In tale prospettiva Madame appare come personaggio compensatorio, figura di compromesso che vive sul filo di felici inganni: «la mia dimensione è bizzarra, in technicolor e paillettes, mentre i ricordi stanno nella gamma del "pastello"» (Betti 1979a, p. 145). Se le paillettes alludono alla natura semantica del costume, origine di ogni interpretazione teatrale, è facile ipotizzare che esista una piena coincidenza fra corpo e lingua dal momento che «scrivere 180 pagine [...] corrisponde esattamente a quello che sono io in teatro, sugli schermi e quello che sono in privato» (Betti 1979c). L'analogia fra performance e (auto) biografia viene confermata da Betti a dieci anni di distanza dalla pubblicazione di *Teta veleta*, in coincidenza dell'edizione francese del romanzo, a ribadire come l'artificio della letteratura si saldi al progetto complessivo della sua vita d'artista:

Ho cominciato un nuovo romanzo. Ma non mi sento una scrittrice; io non scrivo che sotto la spinta dell'urgenza, della necessità [...]. La scrittura completa la recitazione dell'attrice. Non rischio di diventare schizofrenica perché sono entrambe in armonia; io sono un'improvvisatrice della lingua. Immagino dei linguaggi esattamente come se recitassi (Betti 1989a).

L'invenzione dell'io passa dunque dalla rivendicazione di un'agency che tocca diversi ambiti espressivi e confina con l'utopia di una libertà folle, «inarrestabile perché inventata, ricostruita» (Betti 1979a, p. 117). Per indagare il nucleo di verità che anima il progetto di questa scrittura occorre una concreta pratica intertestuale nonché un'attenta analisi degli scarti di Pasolini perché Betti è ancora legata al suo sguardo mentre ricomponi il carosello della propria vita. Basti pensare all'«effetto-filigrana» di questo frammento della sceneggiatura dell'*Ultimo poeta espressionista* per capire quanto la 'pupattola bionda' sia una creatura pasoliniana:

A trionfare è una ragazza bionda, con un parrucchino biondo, infante, asessuale e provocante; che è evidentemente fuori dal gioco letterario e politico (è un'attrice, mettiamo), e quindi interviene in quel gioco con la più sfrenata libertà, una libertà addirittura blasfema, scatologica, offensiva, ma intelligente (Pasolini 2000, p. 2651).

L'atto di obbedienza di Betti al suo Pigmalione consiste nell'aver cercato di incarnare l'immagine di sé che lui aveva sognato e così l'unica possibilità per trovare quella «sfrenata libertà» è continuare a inseguire la sua ombra ri-velata [fig. 4].

*Bibliografia*

- L. BETTI, *Teta veleta*, Milano, Garzanti, 1979a.
- L. BETTI, 'Che noia essere una divina', *Contro*, I, 12, 9 giugno 1979b.
- L. BETTI, 'Le proiezioni di una donna', *Centofiori*, giugno 1979c.
- L. BETTI, 'Madame Betti à Paris', *Ex libris*, 4 ottobre 1989.
- L. BETTI, 'Il poeta e la giaguara. Intervista a cura di Claudio Licoccia', *Pezzi da 90*, Rai Radio2, 2002, <<http://www.raisplayradio.it/audio/2015/11/Pezzi-da-90-EXTRA---Il-poeta-e-la-giaguara-e9e5db74-11c9-40b2-bc8f-91b82bdf6f76.html>> [accessed 10.10.2019].
- A. DEL BO BOFFINO, '«Sono stata femminile soltanto con Pasolini». Intervista a Laura Betti', *Amica*, XIII, 25, 19 giugno 1979.
- P. LÉJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, il Mulino, 1986.
- P.P. PASOLINI, 'L'ultimo poeta espressionista', in ID., *Per il cinema*, II, Milano, Mondadori, 2000, pp. 2643-2654.
- P.P. PASOLINI, 'Necrologio di P.P. Pasolini per una certa Laura Betti', *Vogue*, 11 aprile 1971.
- P.P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. XVI.
- P.P. PASOLINI, 'L'ultimo poeta espressionista', in ID., *Per il cinema*, II, Milano, Mondadori, 2001.
- S. RIMINI, 'Potentissima signora dei rotocalchi. Le maschere di Laura Betti', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, *Arabeschi*, V, 10, luglio-dicembre 2017, <<http://www.arabeschi.it/57-potentissima-signora-dei-rotocalchi-le-maschere-di-laura-betti-/>> [accessed 10.10.2019]
- S. RIMINI, '«Recitare o esistere». Il paradosso di attrice di Laura Betti', *Avventura*, 4, 1, 2018, pp. 109-124.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa delle 'divagrafie'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle*, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].



GALLERIA | DIVAGRAFIE

OVVERO DELLE ATTRICI CHE SCRIVONO

3. A tu per tu con la diva, dai periodici al web



3.1. *Diventare sguardo. Intimità e desiderio di onniscienza nel diario di Anna Magnani a New York*

di Marga Carnicé Mur

Mi piace affacciarmi a questa finestra un poco prima dell'alba: fra le quattro e le cinque del mattino, New York è deserta. È l'unica ora in cui sembra che la città si conceda un breve riposo, le strade sono silenziose, le luci dei grattacieli spente, una leggera foschia comincia a formarsi sui laghetti del parco: è uno degli spettacoli più belli del mondo. E quando da quelle colline là di fronte spuntano le prime luci, si vede soltanto la cima delle torri appoggiate sulla nebbia, è un paesaggio magico, sospeso nell'aria, tinto di azzurro e di viola [...].

Anna Magnani, *New York*, 1955

Nascosta tra la piccola finestra di un maestoso grattacielo affacciato su Central Park, un'insonne Anna Magnani contempla l'alba nascente, di colore viola, sulla città di New York. Questa è forse la più bella immagine della cronaca del suo primo viaggio negli Stati Uniti, non soltanto per la plasticità del bel controcampo che ci offre, ma per quella del piacere e del desiderio di un'attrice che per una volta sparisce come corpo per diventare sguardo.

La mia avventura americana, pubblicata da *Tempo* nel 1953, è l'unico pezzo autobiografico rimasto di Anna Magnani, che non lasciò memorie scritte né autorizzate. Si tratta di un'insolita 'finestra' sull'intimità, che tanti suoi contemporanei invano cercarono di penetrare, di un raro paesaggio interiore di un'attrice che è stata celebre sia per la sua generosità sulle scene, sia per l'estrema determinazione con la quale ha chiuso allo sguardo pubblico, come fece davanti alla camera di Fellini in *Roma* (1972), i limiti della sua privatezza.

Nei primi anni Cinquanta, di straordinaria espansione della società dello spettacolo, Anna Magnani è forse una delle attrici più ammirate del mondo. Basta ricorrere, riandare alle immagini di archivio del suo atterraggio a New York l'11 aprile 1953 per capire le dimensioni dell'esperienza contenuta in queste pagine. «I miei terrori ricominciarono. "Anna sii serena e brava", mi dissi. [...] E così cominciai. "Anna, sorridere!" e giù un lampo, tre, quattro, cinque, non ricordo più. "Anna, saluta New York!" e ancora un lampo. "Anna... Anna...Anna..."». Davanti alla folla di fotografi che l'attendono sul porto, un giornalista le chiede di scoprirsi le gambe «"No" feci io» (Magnani 1953, p. 4). La paura di essere esposta oltre determinati limiti la terrorizza. E non a caso. Dopo il clamoroso episodio della 'guerra dei vulcani', il decennio comincia per lei con l'amara esperienza della perdita di controllo sulla tenuta della sua immagine divistica (Jandelli 2007). Per viaggiare negli Stati Uniti ha interrotto le riprese del suo film *Siamo donne*, autoriflessiva parodia biografica che la ritrae come legittima artefice della sua identità scenica. Nel momento dell'arrivo in America, quindi, Magnani è divisa fra ambizione e paura, è felice ma diffidente. New York le offre dei nuovi orizzonti che la affasciano, risvegliandole però anche dei timori profondi.

La sua scrittura testimonia questo paradossale doppio spettacolo: quello di sé stessa davanti al pubblico americano – che la diverte ma che a volte detesta – e quello del pae-

saggio urbano che si dispiega davanti al suo sguardo. Quest'ultimo spesso è spinto da un poderoso piacere visuale che transita dallo stupore della turista di provincia: «Mi sentivo un po' la cugina scema, che si porta a visitare la città», alla voracità della *flâneuse*: «Mi ammazzai di stanchezza in giro per i negozi. Ero incantata. Se avessi potuto avrei comprato tutta New York» (Magnani 1953, p. 7). Altre volte prende quasi la forma di una violenta 'digestione poetica' dell'artista che, nell'intento di nutrire il suo universo sensoriale, assapora la bellezza della città in lunghi e solitari processi di osservazione:

E la sera, sola nel mio appartamento al quattordicesimo piano, dietro ai vetri della mia finestra, finalmente mi gustavo New York. Bella, bella, che spettacolo! Tutti quei grattacieli neri con tutte quelle finestre accese, duecento, ventimila, duecentomila occhi spalancati nella notte, con un fondale di cielo blu scuro, e ancora luci, luci, occhi, occhi insonni, occhi senza palpebre (Magnani 1953, p. 8).

In queste battute, che sembrano risuonare dei versi newyorkesi di García Lorca (1940), Anna Magnani ci narra sé stessa attraverso un desiderio molto preciso e onnipresente nel suo diario: quello dell'invisibilità, dell'anonimato offerto dall'osservare in solitudine. Indro Montanelli ha catturato in un'immagine di quei giorni il paradosso di questo desiderio impossibile: «Si fermava a guardare una vetrina e la gente si fermava a guardare lei» (Montanelli 1953, p. 24). Non è soltanto il diritto di guardare ciò che ispira la scrittura di Magnani in America, ma anche quello di farlo senza essere vista. Cioè, il potere dell'onniscienza.

Dalle alture dell'Empire State Building, il suo sguardo ridefinisce la presenza feroce dei grattacieli, ed anche la dimensione della sua esperienza interiore del viaggio, dove si mescolano ancora il timore e il fascino: «Lassù tutto cambiò. Questa città così violenta [...]. Sembrava un grande giocattolo costruito da bambini grandi. Ti veniva voglia di allungare una mano e toccarla (Magnani 1953, p. 9)». Dal privilegio delle alture, Magnani diventa la figura dell'osservatore anonimo che, dal quadro di Gustave Caillebotte, ha ispirato nella poesia di Baudelaire i tratti del *flâneur* (Iglesia 2019). Quello che, dalla situazione di potere che gli offre l'altezza del suo balcone aperto sul paesaggio della città,



Fig. 1 Anna Magnani nel suo albergo a New York. Fotografata da Tony Vaccaro, 1953



Fig. 2 L'Hotel Sherry Netherland sulla Fifth Avenue a Manhattan dove è stata ospitata Anna Magnani nel suo primo viaggio a New York



Fig. 3 Copertina di *Tempo*, con la testimonianza di Anna Magnani (Luglio 1953)



gode dell'invisibilità e della possibilità di osservare la piccola figura di una donna che cammina per strada senza essere visto da lei. Anche René Caillebotte avrebbe potuto allungare una mano per soddisfare il desiderio di toccare l'anonima e vulnerabile passante che, magari, dalla sua prospettiva, davanti a una vetrina al livello della strada, ignora di essere l'oggetto del piacere visuale dell'uomo che la osserva dall'alto e sente di essere lei stessa una *flâneuse*, un soggetto contemplativo libero e invisibile che, nell'osservare, si costruisce come sguardo.

La scrittura non è il suo campo, e ci rivela quello che l'attrice forse non sa nemmeno di provare. Ma lo spettacolo è il suo habitat.

Il privilegio della scrittura intima, come genere letterario, è quello di contenere i dettagli destinati a diventare memorie private, le intensità diverse dell'esperienza quotidiana capaci di restituire i riflessi del soggetto davanti a sé stesso (Catelli 2007). Nel diario di Magnani, l'automatismo e la svogliatezza con cui narra la vita mondana e gli atti pubblici della sua visita a New York contrastano con la passione riversata nel racconto dei momenti in cui, finalmente sola nella sua stanza d'hotel, l'attrice può godersi la solitudine e il riposo davanti alla bellezza dello skyline della città. Nel *leitmotiv* dell'osservatrice chiusa nella sua stanza si cristallizzano tutte le immagini sparse lungo la sua scrittura che suggeriscono il desiderio continuo, e sicuramente inconscio, di sparire come corpo: la paura di essere 'spogliata' dai fotografi, il simbolico cartello *do not disturb* attaccato al suo pigiama nelle interviste in albergo (Montanelli 1953), lo scoraggiamento che riconosce di provare ogni mattina davanti a un'agenda di appuntamenti che «avrebbe spaventato un capo di governo in visita ufficiale», e l'inusitata confessione prima di presentare il film *Bellissima* al MOMA, obiettivo principale del viaggio: «Ci sono due cose che mi mettono in serio imbarazzo: posare per i fotografi e fare discorsi al pubblico» (Magnani 1953, p. 4). Le paure spariscono sulle alture dei grattacieli: «mi sembrava di volare» (Monti 1959). Ma in fondo Magnani sa che New York non è raggiungibile, che non la può afferrare: ciò che prova è soltanto una fantasia, quella di tramutarsi in sguardo invisibile e onnisciente, ma, suo malgrado, lo spettacolo da divorare è lei.

L'osservatrice dietro la finestra diventa dunque il *topos* itachiano di una deriva interiore agitata da profonde insicurezze, chissà se legate a un'atavica paura del rifiuto. Significativamente, la sua scrittura sottolinea emozioni legate alla vulnerabilità umana che incrociano il suo percorso attraverso dei dettagli che la colpiscono e che, lontani da un legame col suo successo personale in America – che peraltro è stato leggendario – parlano di una più intima e complessa emozione: la freschezza della bambina



Fig. 4 Ritratto di Anna Magnani sul paesaggio urbano di Roma. Carlo Levi, anni '50



Fig. 5 Autografo di Anna Magnani (anni '50)



che le offre un mazzo di fiori, l'innocenza dei lavoratori italoamericani che aspettano in fila per baciarle le mani, o l'attrice italiana anonima che, emigrata da anni negli Stati Uniti e ormai dimenticata da tutti, le telefona in piena notte risvegliandole strane sensazioni:

Stetti al telefono con lei a lungo, come fosse stata una vecchia conoscenza. Sentii una profonda tenerezza per questa signora che, sola, era finita quaggiù. "Non mi vuol vedere?" le chiesi. "Non importa, non voglio disturbarla, mi basta aver sentito la sua voce" (Magnani 1953, p. 7).

Oltre quello con Bette Davis e l'interessante 'scrutinio' fisico con Marlon Brando, questo è l'incontro interpersonale più rilevante narrato nel diario. Accaduto nell'intimità della notte, privo della dimensione presenziale e fisica dalla quale Magnani vuole evadere, questo episodio casuale sembra riflettere un'immagine speculare dei timori legati al desiderio di anonimato che impregnano l'esperienza dell'attrice a New York: al di là del volontario esilio del corpo, c'è anche la paura della solitudine, quella di essere dimenticata, di sparire. Bisogna ricordare che il momento principale raccontato nel diario americano è connesso non soltanto alla perdita di controllo sull'immagine divistica, ma anche agli orizzonti artistici e personali ingenerati dalla separazione da Roberto Rossellini. Probabilmente la Anna Magnani che viaggia alla conquista di Hollywood è una donna che attraversa le fragili emozioni legate al ricominciare dopo un lutto vitale, e che cerca nell'intimità di un anonimato impossibile il ricongiungimento con le sue radici, un simbolico ritorno a casa:

E Roma mi ritornava alla mente, Roma così dolce, così maestosamente bella. "La prima cosa che voglio fare quando torno, è vede' il Campidoglio de notte, e la terrazza del Pincio; io e Micia" [...]. E con questa visione nella mente andavo a dormire. Piano piano, man mano che il sonno arrivava, tutti quegli occhi (senza palpebre dei grattaceli) si spegnevano dolcemente, e come per una dissolvenza cinematografica vedevo, prima confusi e poi sempre più chiari, i tetti di Roma, come la sera li vedo da casa mia. Un mare di tetti, alti, bassi, abbracciati fra loro, stretti fra loro, e in mezzo a questo mare ecco sedute come tante matrone le cupole della Sapienza, di Sant'Andrea della Valle, Castel Sant'Angelo, e più lontano ancora, il Gianicolo. E con Roma negli occhi mi addormentavo (Magnani 1953, pp. 3-8).

«Non credi che anche noi donne possiamo essere libere dentro l'arte, cioè dentro il sogno?» (Roig 1980, p. 17), si chiedeva la scrittrice catalana Montserrat Roig nel suo romanzo *L'hora violeta*, anche questo pieno di tramonti viola visti da donne che desiderano rendersi invisibili agli altri per rivelarsi nello spazio prezioso della loro intimità, del loro sguardo interiore. Ed è così che la fantasia poetica di Anna Magnani chiude il suo diario. Quando New York non le offre più albe viola, la familiare morbidezza dei tetti di Roma appare sul feroce *skyline* della città americana, e così la sua poesia onnisciente la fa tornare a casa, alla solitudine che ha scelto. Anna Magnani sapeva che, anche se un'attrice non può desiderare l'anonimato, un artista non può vivere senza la sua ispirazione, né una donna può farlo senza la 'stanza' privata della sua intimità. Forse soltanto un'attrice poteva comporre una simile fantasia sul ritorno alle radici della sua solitudine, diventando allo stesso tempo Ulisse e Omero, corpo divorato dal mare e sguardo onnisciente.



Bibliografia

- I. BRIN, 'L'autunno provvisorio di Anna Magnani', *Corriere dell'Informazione*, 10 settembre 1949.
- L. CANTATORE, G. FALZONE, *La signora Magnani*, Roma, Edilazio, 2001.
- N. CATELLI, *En la era de la intimidad*, Córdoba, Beatriz Viterbo, 2007.
- C. CEDERNA, 'Anna Magnani non sono io', in L. CANTATORE, G. FALZONE (a cura di), *La signora Magnani*, Roma, Edilazio, 2001, pp. 19-21.
- E. DE GIORGI, *I coetanei*, Roma, Einaudi, 1955.
- E. DELLA GIOVANNA, 'Nannarella studentessa d'inglese', *Epoca*, 20 novembre 1954.
- M. HOCHKOFLENER, *Anna Magnani. La biografia*, Roma, Bulzoni, 2013.
- A. M. IGLESIA, *La revolución de las flâneuses*, Girona, Wunderkammer, 2019.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Roma, Marsilio, 2007.
- A. MAGNANI, 'La mia avventura in America', *Tempo*, 9-16 luglio 1953.
- A. MAGNANI, 'Lettera a Bette Davis', in C. VACCARELLA (a cura di), *Anna Magnani. La mia corrispondenza americana*, Roma, Edizioni Interculturali, 2005, p. 1.
- F. GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York* [1940], trad. it. di C. Bo, in ID. *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1975.
- I. MONTANELLI, 'Nannarella a Nuova York', *Corriere della Sera*, 6 maggio 1953.
- E. MONTI, 'Nel silenzio del Circeo', *Tempo*, 15 settembre 1955.
- E. MONTI, 'Marlon Brando è un temporal enero', *Tempo*, 13 ottobre 1959.
- P. PISTAGNESI (a cura di), *Anna Magnani*, Roma, Fabbri, 1988.
- M. ROIG, *L'ora violeta*, Barcelona, Edicions 62, 1980.



3.2. *Risponde Giulietta Masina*

di Elisa Bianchi

È con «Un saluto ai lettori» che il 26 novembre del 1976 Giulietta Masina prende commiato dalle colonne de *La Stampa*. Per otto anni, dal 1968, le pagine del quotidiano hanno accolto le parole attraverso le quali l'attrice si è rivolta agli italiani – ma soprattutto alle italiane – per dar loro conforto nei momenti difficili, offrire consigli, e approfittare dei racconti personali dei lettori per aprire una riflessione verso i problemi sociali dell'epoca. Sono questi gli anni che vedono Masina indossare le vesti di Gabrielle de *La pazza di Chaillot* (Bruce Forbes 1969), quelle di *Eleonora* (Silverio Blasi 1973) e di *Camilla* (Sandro Bolchi 1976); nello stesso arco di tempo compare con regolarità su rotocalchi e quotidiani, sia in qualità di compagna di Federico Fellini, sia come attrice capace di coniugare l'impegno alla popolarità.

L'immagine di Giulietta Masina appare legata al marito attraverso un doppio filo. Da un lato ci sono i personaggi che il regista le cuce addosso e che, come lui stesso ben descriverà a distanza di anni nel *mémoire Fare un film*, sono scelti per mettere in luce le sue grandi doti attoriali; essi prendono forma all'interno di una dimensione di meraviglia e di sogno, contraddistinti da una gioia frenetica e infantile ma al contempo capaci di conservare la tristezza di un clown. Dall'altra c'è invece l'immagine di una moglie che, nonostante i ripetuti tradimenti del marito, decide comunque di restare al suo fianco. Stando alla stampa popolare, infatti, Fellini crea attorno a sé un vero e proprio *harem*: oltre ai numerosi *flirt* che gli vengono attribuiti, da più di dieci anni accanto al regista (sembra dal 1957) per alberghi e ristoranti c'è Anna Giovannini, la procace farmacista da lui stesso ribattezzata «La Paciocca» che negli anni Novanta rivenderà una storia d'amore trentennale; ma anche Sandra Milo, che, presentatagli nel '62 da Ennio Flaiano, sarà sua amante per ben diciassette anni. Nonostante ciò, il loro matrimonio durerà per cinquant'anni, fino alla morte del regista.

Riconoscendo nella rubrica un mezzo attraverso il quale Masina costruisce la sua 'persona pubblica', con questo breve intervento si tenterà quindi di ricostruire l'immagine – o più propriamente l'interpretazione di se stessa – che l'attrice ci consegna attraverso la sua penna, provando a verificare la possibilità, e nel caso le modalità, con cui il suo pubblico mette in atto un processo di identificazione della personalità dell'attrice che si intreccia con quella dei personaggi da lei interpretati.

La rubrica rappresenta in realtà il prosieguo della trasmissione radiofonica *Lettere aperte a Giulietta Masina*, che, prevista per soli dodici giorni, riscuoterà un successo tale da essere mantenuta in palinsesto per ben tre anni: dal 1966 al 1969. Il dialogo tra Masina e i propri ascoltatori e ascoltatrici si sposta così sulla carta stampata attraverso la rubrica settimanale *Risponde Giulietta Masina*, che si propone come un «dialogo in contraddittorio sulle piccole e grandi disperazioni del quotidiano vivere».

Ad anticipare però di quasi un anno il commiato dalle colonne del quotidiano torinese, nel marzo del 1975 per la Società Editrice Internazionale di Torino è la stessa Masina a curare una raccolta dei suoi contributi con il titolo *Il diario degli altri* [fig. 1]. La realizzazione della raccolta e pertanto la selezione dei contributi – anche se quest'ultima forse non fu svolta direttamente dall'attrice, ma riportandone la firma è attribuibile a una sua approvazione – diviene allora un ulteriore momento di definizione della sua immagine

pubblica. Il *corpus* di testi non solo è il risultato di un vaglio, ma anche di un'attenta tessitura, che restituisce i vari contributi in modo indifferente rispetto all'ordine cronologico, riorganizzati in sette filoni tematici: 'La fatica di vivere' (Masina 1975, pp. 9-29), 'Adolescenti precoci' (ivi, pp. 31-66) 'Padri e figli tutto da rifare' (ivi, pp. 67-103), 'Gli amori' (ivi, pp. 105-132), 'La condizione femminile' (ivi, pp. 133-169), 'I mariti e le mogli' (ivi, pp. 171-210), 'Le scelte e i giorni della vita' (ivi, pp. 211-275). Così facendo, l'attrice lascia che all'interno della raccolta le lettere si susseguano, talvolta dando l'impressione che queste si rispondano tra loro, altre volte facendo sì che il rimando avvenga in modo esplicito grazie al recupero di contenuti già espressi precedentemente che, nella successione delle risposte, si arricchiscono di ulteriori argomentazioni tese ad avvalorare la tesi iniziale.

Alla richiesta di un lettore su quali siano i suoi desideri per il 1973, l'attrice risponde di averne ma di non volersi pronunciare in merito, in quanto si tratterebbe «di poche cose, e tanto mie da non parlarne in pubblico» (ivi, p. 11). Così, in questa come in altre occorrenze, Masina imposta la propria immagine *in primis* come quella di una donna che sa offrire un dialogo sincero e diretto, pur mantenendo riserbo sulle vicende più personali, in un patto con lettori e lettrici tipico di questo genere di rubrica.

Altro tratto ricorrente della figura di Masina nelle vesti di consigliera è un'attitudine equilibrata e saggia – anche qui nel solco del genere di scrittura tipico della 'posta del cuore' –. Così, quando è chiamata a mediare tra i conflitti intergenerazionali, familiari, di coppia o interiori, raramente sembra voler prendere le parti di qualcuno, preferendo invece indossare le vesti di arbitra imparziale. Ad esempio, nell'aprile del '68 una signora lamenta una separazione irreparabile con l'ultimo dei suoi tre figli il quale, divenuto ormai uomo ed essendosi creata una famiglia propria, restituisce al mittente i regali da lei inviati per Natale e addirittura cambia marciapiede per non incontrarla. Masina allora fa presente alla donna che la vicenda riferita nella lettera non può che restituire la sua versione, e che per capire le reali ragioni di questo distacco sarebbe necessario interpellare il figlio, se non addirittura la nuora.

Nella maggior parte delle risposte l'attrice sembra cucirsi addosso tanti abiti quanti sono i ruoli sociali che è chiamata ad assolvere, il tutto attraverso le sezioni nelle quali organizza la sua raccolta. Se ne 'La fatica di



Fig. 1 Copertina del libro di Giulietta Masina, *Il diario degli altri*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1975



Fig. 2 Giulietta Masina in *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada



Fig. 3 Giulietta Masina in *Lo sceicco bianco* (1952) di Federico Fellini

vivere', che raccoglie riflessioni legate ai dubbi esistenziali e religiosi, decide di dar mostra delle proprie convinzioni di credente, nel capitolo successivo, 'Adolescenti precoci', Masina assume i toni dell'amica e della sorella maggiore, rivolgendosi a giovani donne smaniose di rivendicare la fine di un tabù che riconosca loro il diritto ad una libertà sessuale o, più ancora, alla propria individualità esistenziale.

Una, tante Giuliette: Giulietta credente ma anche Giulietta ruffiana quando, interpellata da una propria lettrice, «carina, giovane, abbastanza agiata, bene educata e triste», a fare da tramite per la ricerca di un uomo da sposare, preferibilmente medico, «volentieri [si presta] alla bisogna» (ivi, p. 76). Ed anche Giulietta amica, Giulietta sorella, Giulietta figlia, Giulietta moglie ma, soprattutto, Giulietta donna chiamata ad esprimersi sul diritto femminile di voto, sulla pillola e sul divorzio, o sulla «grave colpa» di essere nubile» (ivi, p. 166). Ci sono però due ruoli che Masina rilegge a suo modo, attraverso i quali, ed intorno ai quali, sembra riconfiguri la sua immagine divistica: quello di amante e quello di madre. L'invito ad una simpatia – e qui il termine va inteso proprio nel senso del sentire comune, *sym-patheia* – che le interlocutrici chiedono nei confronti di entrambi i ruoli fa sì che questi appaiano strettamente connessi. Prima però di riportare le fila del ragionamento alle modalità con cui Masina attua una riconfigurazione degli 'abiti' che le vengono assegnati, appare opportuno ricordare come Dyer nel suo studio sullo *star system* hollywoodiano intenda i ruoli interpretati dalla diva come «rivelatori» per il pubblico della sua personalità (Dyer 1998). I personaggi, quindi, non solo rappresenterebbero un elemento attraverso il quale la diva configura la sua immagine, ma nel contempo stimolerebbero nel pubblico la sensazione di poter vedere attraverso la loro personalità quella della diva stessa.

Sono forse, allora, il generoso scollo di Marcella [fig. 2] in *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1948), o le pellicette spelacchiate delle due Cabiria [figg. 3-4] di Fellini (*Lo sceicco bianco*, 1952 e *Le notti di Cabiria*, 1957), o ancora gli abiti succinti indossati da Rosa in *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1953) a giustificare la ricorrente richiesta di opinioni su donne che, per necessità o scelta, hanno intrapreso il più antico mestiere del mondo, o su coloro che hanno deciso di fare della propria persona una merce di scambio? O, ancora, è per questa ragione che numerose lettrici le si rivolgono quando provano un amore che non ha nel marito il suo destinatario?

Forse esiste una parte del suo pubblico femminile che, identificandola nei ruoli di prostituta da lei interpretati, ha di Masina l'idea di una donna di costumi moderni, spregiudicata, dunque in grado di dare consigli in tema di tradimento? Un pubblico che le attribuisce un'esperienza nelle questioni d'amore come e più di una moglie? Masi-



Fig. 4 Giulietta Masina in *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini



Fig. 5 Giulietta Masina nella copertina di *Novella 2000* del 1976



na, dal canto suo, non sembra voler stare a questo gioco di ruoli e, esprimendo fermezza nella condanna dei *ménage à trois*, si mostra in qualche modo tradizionalista; del resto l'ipotesi di un'identificazione della diva come donna libera nei costumi sessuali sembra non reggere. I ruoli da lei interpretati, infatti, conservano e quindi restituiscono al pubblico un'immagine preminente di ingenuità, dove un corpo minuto, non troppo avvenente né apertamente desiderabile, ben si presta all'interpretazione di personaggi trasognati e buffi. Allora perché traditrici e tradite le si rivolgono in cerca di comprensione o conforto? La risposta è forse da cercare in Melina Amur (*Luci del varietà*, Alberto Lattuada, Federico Fellini, 1950), la minuta attrice di una compagnia di guitti del varietà sempre pronta a perdonare i tradimenti del fidanzato Checco. È in questo personaggio che, alla luce della stampa scandalistica, molte lettrici riconoscono Giulietta Masina. Su una copertina di *Novella 2000* del '76 [fig. 5] campeggia l'immagine di Federico Fellini in giacca grigio chiaro e cravatta rossa. L'espressione è quasi seccata; sopra la sua testa il presunto gossip «Il regista di Casanova lascia la moglie». A sinistra «Fellini ha perso la testa per questa donna», scritta seguita da una freccia che prontamente indica nel riquadro sottostante la nuova 'fiamma'. Ancora, più in basso, una Masina 'disperata' che dal suo riquadro risponde: «Dopo trent'anni non me l'aspettavo!». Se quindi i presunti e i veri tradimenti del marito sbattuti in prima pagina sembrano fare di lei – così come accade al personaggio di Melina – un esempio di moglie remissiva, sempre pronta al perdono, sembra però che attraverso la sua rubrica Masina cerchi di veicolare un'immagine diversa di sé: quella di una donna più risoluta e disillusa, che come un'altra sua Giulietta (*Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini, 1965) potrebbe essere capace addirittura di lasciare il marito, ma che non lo fa per sua scelta.

È il febbraio del 1974 e Masina risponde alla lettera di un uomo che chiede se sia possibile continuare a vivere, per amore del figlio, a fianco di quella donna, moglie e madre, verso la quale non nutre più quel sentimento.

La risposta non è facile come sembra perché, a mio giudizio, è un equivoco essere certi che l'amore si manifesti in tutti nello stesso modo e maniera, in ognuno presenti un'eguale sintomatologia, affronti i problemi sociali e morali che sorgono con il medesimo impegno. Gli amori (la qualità) sono tantissimi, diversi nella responsabilità e nell'intensità, nel dolore e nel piacere. Quindi la domanda è improponibile. (ivi, p. 114).

In questo incitare il suo interlocutore a comprendere le varie forme assunte dal sentimento amoroso, appare allora possibile cogliere l'occasione di rispondere a tutte quelle donne che si chiedono perché lei resti a fianco del marito. Così facendo sembra che Masina cerchi di modificare la sua immagine da quella di buona moglie, cattolica e remissiva, a quella di donna capace di comprendere in modo più maturo – e forse anche più moderno – cosa voglia dire amare. Non quindi spettatrice degli amori (o, nel suo caso, dei tradimenti) altrui, ma cosciente e consapevole attrice del proprio sentimento.

È allora in relazione a questa capacità che Masina incentra la sua immagine di dispensatrice di consigli sulle diverse forme di amore (non solo quindi quello tra due compagni, ma anche quello filiale o genitoriale), rivolgendosi a molte delle sue lettrici come 'da madre a madre', lei che lo era stata per appena undici giorni. All'attribuzione di questa caratteristica 'materna' concorre il racconto della sua tragica maternità veicolato dalla stampa. Poco dopo il matrimonio con Fellini, infatti, il 12 marzo 1945 Giulietta Masina aveva dato alla luce Pier Federico, il quale a causa di una broncopolmonite segnerà entrambi di

un profondo lutto. L'attrice a distanza di anni dichiarerà: «Non aver avuto figli ci ha fatto diventare figlio e figlia dell'altro, così ha voluto il destino».*

Masina, inoltre, incarna una sorta di figura-ponte tra le due generazioni che hanno come spartiacque il passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta. Difatti riesce a dare di sé sia l'immagine rassicurante di moglie fedele sia, allo stesso tempo, quella di donna moderna e smagata, ben consapevole del mondo che la circonda. Per esempio, pur non approvando il fatto in sé e per sé, Masina rivendica il diritto di una ragazza di poter crescere da sola un figlio nato dall'incontro di una notte con un uomo, da lei cercato proprio per tale scopo. La risposta è rivolta all'uomo in questione:

Dalla lettera chiaramente trapela il disappunto del maschio italiano avvezzo, da secoli, a rinnegare, mai a essere, nella fattispecie, rinnegato. Già pronto, il giovanotto, a digrignare sotto l'accusa di essere padre, a testimoniare che il figlio chissà di chi era; ma preso in contropiede, allorché l'altra parte in causa gli anticipa la mossa cambiando sotto gli occhi il copione scritto da milioni di personaggi a lui simili. Pertanto, s'infuria, piange e si dispera (Masina 1975, pp. 50-51).

I personaggi interpretati sullo schermo riemergono tra le sue parole, confondendosi tra loro e lasciando riaffiorare i molteplici animi che Masina intende mettere in mostra. Con un colpo di scena, però, l'attrice stravolge il copione: nel febbraio del '68 risponde alla lettera di Franca, futura maestra che, in cerca della propria libertà, si figura un destino uguale a quello di Gelsomina (*La strada*, Federico Fellini, 1954), «sotto le pareti di una casa rotta, mentre nevicava o piove, ad aspettare di andarmene in cielo».

È ancora inverno. Parliamone, dunque, accanto al fuoco che, ahimè, nessuno accende più. E per prima cosa, conveniamo di lasciar perdere Gelsomina, una poesia più che un personaggio, una vocazione d'amore più che una indicazione d'innocenza, un contrario di disperazione piuttosto che una affermazione vitale. Ringrazio del buon ricordo, ma sottolinearlo mi sembra polemica pura. Infatti Gelsomina muore. Io vorrei, invece, che Franca visse. È una differenza essenziale (ivi, p. 58).

Con queste parole Giulietta Masina esce dal suo personaggio più celebre e afferma la propria autonomia di giudizio e di pensiero, rivendicando un'esistenza indipendente dal ruolo che Fellini le ha disegnato addosso.

*La frase è riportata in moltissimi siti e blog, senza che ne sia data la fonte diretta. La utilizzo comunque poiché la sua diffusione ne testimonia l'importanza nella costruzione dell'immagine divistica di Giulietta Masina.

Bibliografia

G. ANGELUCCI, *Giulietta Masina, attrice e sposa di Federico Fellini*, Roma, Edizioni Sabinae, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2014.

E. BURNS, *Theatricality*, London, Longman, 1972.

C. COLET, 'Anna Magnani e Giulietta Masina, la vecchia e la nuova generazione sul set', in L. CARDONE, G. MAINA, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano, Arabeschi*, 8, luglio-dicembre 2016, pp. 252-255, <<http://www.arabeschi.it/23-annamagnani-e-giulietta-masina-la-vecchia-nuova-generazione-sul-set/>> [accessed 10.10.2019].



- C. COSTANTINI, *Gelsomina, Giulietta Masina racconta*, Roma, Il Calamo, 2001.
R. DYER, *Star* [1998], Torino, Kaplan, 2003.
F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
T. KEZICH, *Giulietta Masina*, Bologna, Cappelli, 1991.
G. MASINA, *Il diario degli altri*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1975.



3.3. *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette* di Chiara Tognolotti

1. *L'insalata di Pantagruel*

In una delle immagini che accompagnano il primo libro di ricette pubblicato da Sophia Loren, *In cucina con amore* (1971, riedito poi nel 2014 sempre da Rizzoli), Tazio Secchiari ritrae la diva in una posa bizzarra: il volto incorniciato da due enormi posate da insalata di legno con il manico scolpito con figure di animali, come fossero una sorta di padiglioni auricolari grandi quanto il volto della donna [fig. 1]. Tornerò su quest'immagine in chiusura; per il momento ricordo solo la didascalia che la accompagna, «Sophia sta pensando a un'insalata degna di Pantagruel?», a richiamare, accanto all'ovvio rimando al cibo, i motivi della sovrabbondanza e dell'eccedere, in una dimensione domestica della cucina che si tinge al contempo di toni meno rassicuranti. Emerge da subito un movimento tensivo che allontana il testo dalle immagini, a segnalare una distanza tra lo spazio letterario, dove la diva parla in prima persona, e il territorio del visivo, dove è osservata da uno sguardo altro; ed è questo disequilibrio che vorrei esplorare qui.

2. «Con le mani sporche di farina»

Il campanello continua a suonare, mentre finisco di impastare gli ultimi struffoli. Corro ad aprire la porta con le mani sporche di farina, pulendole come posso sul grembiule. Il fioraio, dietro una gigantesca stella di Natale, abbozza un sorriso. «È per lei, signora Loren. Mi fa un autografo?» (p. 7).

Le prime parole del racconto di sé di Sophia Loren, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, edito nel 2014, mescolano con sapienza – come in un impasto ben amalgamato – gli ingredienti di un'immagine divistica composita nel desiderio di dare corpo a una figura familiare e impalpabile insieme, ovvero la stella del cinema, splendente di bellezza, che sa altresì indossare il grembiule e governare padelle fumanti; e certo il ricorrere nella narrazione autobiografica dello spazio della cucina rappresenta l'«unica traccia dell'impronta della soggettività dell'autrice», come rileva Maria Rizzarelli (Rizzarelli 2017). Ma già nel 1971 il gesto del cucinare rappresentava uno dei luoghi centrali nella cartografia divistica di Loren: in quell'anno, difatti, appare *In cucina con amore*, libro di ricette che vede la diva rimboccarsi le maniche, tirare la pasta e sporcarsi le mani di farina [fig. 2], con le memorie che lievitano in una cucina reale e immaginaria insieme, a dar forma a un'immagine divistica giocata sui canoni di italianità più appetitosi, la bellezza e il buon cibo.

Del resto, il cibo partecipa al disegno dell'immagine divistica di Loren fino dal primo ruolo importante, la pizzaiola seducente e fedifraga di *L'oro di Napoli*; poi gli anni Cinquanta ne modellano un'immagine che intesse la napoletanità esuberante disegnata dai ruoli interpretati nei film italiani (oltre a *L'oro di Napoli*, *Peccato che sia una canaglia*, *La fortuna di essere donna*, *Pane, amore e...*, e così via) con la figura di «indigena sensuale»

evocata dai film hollywoodiani girati in quel torno d'anni (*Il ragazzo sul delfino*, *Timbuctù*, *Orchidea nera*, e altri) che ne configurano l'allure di star internazionale, icona del procedere del Paese verso la modernità. E proprio a Hollywood, nel 1960, si affaccia una prima declinazione dell'intrecciarsi del motivo canonico dell'italianità, la buona cucina, con l'appartenere di Loren allo stardom hollywoodiano: appare già nel 1960, quando nell'album *Pete and Sophia* l'attrice e Peter Sellers interpretano la canzone *Bangers and Mash*, tutta giocata sugli stereotipi delle differenze tra cucina anglosassone – il puré e le salsicce del titolo – e i macaroni di gusto italiano.

Si delinea allora una 'star persona' giocata sul bilanciarsi dei motivi tradizionali – i tratti regionali, il cibo e la bellezza italiani – con temi meno rassicuranti come l'eroticismo sfolgorante e poco rispettoso dei canoni morali e familiari, sia nelle figure incarnate per lo schermo che nell'apparire pubblico – la relazione con Carlo Ponti, più anziano di lei e già unito in un altro matrimonio; a incombere poi su quell'immagine, la minaccia del corrompersi di un'identità nazionale, che si voleva «naturale» e «spontanea», a contatto con la modernità aggressiva dei set internazionali.

Il premio Oscar per l'interpretazione di Cesira in *La ciociara*, nel 1962, avvicina Loren all'ombra protettiva del neorealismo (con De Sica, Moravia, Zavattini a modellare il film) autorizzandone in qualche modo il talento e la statura divistica nel nome dei padri fondatori del cinema italiano; mentre le movenze disinvolte del celebre spogliarello di *Ieri, oggi, domani* (1963) ripropongono al pubblico il piglio provocante dell'attrice, accanto ad altri ruoli notevoli (l'episodio *La ruffa* di *Boccaccio '70*, *Matrimonio all'italiana*, *C'era una volta*, la chapliniana *Contessa di Hong Kong*, e così via) che ne dipanano lo stardom lungo il filo sottile dell'appartenere a un'italianità confortevole e però venata di un erotismo che appare sfuggire a ogni controllo, riproponendo un'immagine divistica divisa tra affabilità familiare e postura seduttiva.

Poi, in quello stesso giro di anni le ricadute del legame con il produttore – il matrimonio per procura in Messico, l'accusa di bigamia per lui, la cittadinanza francese per ottenere il divorzio – screziano quell'immagine sbilanciando un equilibrio già instabile tra eros e domesticità, e facendo di Loren una figura osteggiata dalla Chiesa e dalla parte più tradizionale della società giacché segno di corruzione morale legata a una mo-



Fig. 1 Sophia Loren in una foto di Tazio Secchiarioli pubblicata in *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 2014



Fig. 2 Copertina del libro di Sophia Loren *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 2014

derinità sentita come pericolosa e trasgressiva, in una campagna denigratoria che culmina nella minaccia di scomunica (Masi e Lancia 1985). È in questo momento, dunque, che l'attrice e il *press agent* Enrico Lucherini immaginano una campagna di stampa dedicata a ridisegnare l'immagine di Loren per riaccostarla al sentire di molta parte del pubblico, giocando sul motivo visivo e narrativo della maternità fino a progettare una copertura battente da parte dei media della effettiva e difficile gravidanza dell'attrice nell'inverno tra il 1968 e il '69, in una costellazione di figure disposte in modo da intiepidire l'immagine divistica di Loren e addomesticarne l'eroticismo riportandola a posture più familiari e meno minacciose (Lucherini 1984).

3. «Mio marito è un involtino»

I testi di *In cucina con amore* sono intesi dunque ad ammorbidire i toni più spigolosi dello *stardom* dell'attrice, riportandola nei confini conosciuti e ben controllati delle mura della cucina. Il libro è costruito secondo i canoni dell'editoria del settore culinario negli anni Settanta, con il prevalere netto della scrittura sull'immagine. Alle ricette si alternano pagine che commentano temi legati comunque alla tavola (l'apparecchiatura, la scelta del vino) o che – e sono i luoghi che più interessano – intessono alle ricette ricordi e aneddoti personali.

La scelta delle ricette amalgama piatti dai nomi esotici e dagli ingredienti più sofisticati (aragosta al porto; *chateaubriand* marinata; insalata di granchi con le mele, e così via) a ricette della tradizione italiana (pizza fritta, fagioli con le cotiche, supplì, zeppole...), nel tentativo di conservare il *glamour* internazionale dell'attrice e insieme di depotenziarlo per via di una retorica antidivistica – la diva è prima di tutto una donna che cucina le ricette della tradizione –, che qui affiora nelle scelte narrative e nel tornare costante del motivo della maternità.

Così Sophia incarna la fiaba del successo a Hollywood – e ne incarna anche gli stereotipi, che siano apparsi sugli schermi o nelle pagine dei rotocalchi – quando Cary Grant le offre l'aragosta a un cocktail, quando assaggia l'avocado nella villa di Charles Vidor a Beverly Hills o gusta il *méchoui* marocchino tra le dune del deserto «sotto una luna che pareva a portata di mano,



Fig. 3 Sophia Loren in una foto di Tazio Secchiaroli pubblicata in *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 2014



Fig. 3 Sophia Loren in una foto di Tazio Secchiaroli pubblicata in *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 2014

seduti sotto le tende, su tappeti meravigliosi» (Loren 1971, p. 179) in compagnia di uno sceicco e di John Wayne, oppure suggerisce piatti per «amichevoli party in piscina o cocktail raffinati» (p. 24); ma è felicemente tradizionalista nel rifiutare i *fast food* e i cibi surgelati e – soprattutto – quando impasta le preparazioni tradizionali alla maternità e ai ricordi d'infanzia.

Il libro, confessa l'attrice, ha preso forma nei mesi della gravidanza, «giorni di ansia dopo i quali è nato Carlo junior, la più grande felicità della mia vita» (p. 13), in una retorica accogliente quanto abusata che accosta la cura per gli alimenti alla maternità, funzionale al disegno di una diva che si vuole donna di casa e madre prima di ogni altra cosa. Allora Loren apprezza il «cibo genuino» perché porta a «creare con le nostre mani piccoli capolavori» che nascono «dall'amore che ci si mette, dalla simpatia, dal senso familiare di queste cose» (p. 60), e giacché «una donna che sa fare la pasta a regola d'arte ha un prestigio che resiste anche oggi a qualsiasi altro richiamo dei tempi» (p. 63).

E le preparazioni sono quelle dell'infanzia, che riportano la diva ai giorni di bambina: così, continua Loren, «quando sono in giro per il mondo e mi prende nostalgia di casa faccio le frittatine farcite, le napoletanine» (p. 29); dalla pasta affiorano i ricordi d'infanzia («quand'ero bambina, il gesto di versare il latte nel guscio e poi nella farina mi affascinava, sembrava il compimento di un rito propiziatorio» (p. 64); e una lunga pagina rincorre il ricordo del latte di capra bevuto appena munto, nei giorni oscuri della guerra:

In un certo posto bivaccava un capraio, fra le grotte, e mia madre si dirigeva furtivamente là, spiandosi intorno, perché nessuno le rubasse la sua scoperta. Là il capraio, che mi guardava con pietà come guardasse un povero agnello rinsecchito, mungeva un bicchierone di latte e me lo porgeva caldo caldo. Quel sapore è certo che non lo dimenticherò più. Rimane unico nella mia vita. Vivido, ristoratore, vitale. La buona tavola mi piace, e qua e là per il mondo, alle tavole più sontuose e fiabesche, ho mangiato cose squisite, con tanti sapori immediati o lontani, sapientemente elaborati da secoli di arte gastronomica e da ore e giorni di lavoro. Ma nessun sapore mi riporterà mai più quella certezza di benessere che ogni mattina mi dava quella ciotola di latte appena munto (p. 145).



Fig. 5 Sophia Loren in una foto di Tazio Secchiaroli pubblicata in *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 2014



Fig. 5 Sophia Loren in una foto di Tazio Secchiaroli pubblicata in *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 2014



In questo intrecciarsi di ricordi di povertà e fame con un presente di abbondanza e pietanze raffinate credo si intraveda una parte non piccola dell'immagine divistica di Sophia Loren come figura di una storia d'Italia mitizzata nel segno della rinascita e della rigenerazione del dopoguerra – e non a caso il paesaggio di questa pagina rammenta gli spazi aridi e minacciosi di *La ciociara*, in un immaginario cinematografico che si sovrappone all'esistenza (narrata) della diva, fino a ricalcarla, nello snodo fondante del divismo. Ma il passaggio che dà il segno a tutto il libro è un altro:

Nel corso di alcune conversazioni con scrittori o giornalisti occupati a raccontare la mia vita, più volte mi sono trovata a parlare di una mia vecchia quanto innocua mania: quella di dare alle persone cui voglio bene, o che m'interessano, il soprannome di un cibo. Da tanto tempo, per esempio, chiamo Carlo Ponti, mio marito, «involtino» (e nelle pagine di questo libro troverete quanto questo piatto mi piaccia!) (p. 262).

E così Carlo Ponti è un «involtino»: quel soprannome casalingo è quanto di più lontano ci sia dalla passione trasgressiva narrata dai rotocalchi e messa all'indice dai più conservatori, giacché rimanda piuttosto agli aromi di soffritto di un pranzo della domenica in famiglia, seduti intorno al tavolo di cucina. La trasgressione appare definitivamente addomesticata.

4. Dismisura

Allora il testo di *In cucina con amore* parrebbe riuscire ad annacquare il richiamo erotico e di ribellione che Loren aveva incarnato in molti ruoli: dalla pizzaiola di *Loro di Napoli*, che perde l'anello regalato dal marito a casa dell'amante e finge di averlo fatto cadere nell'impasto della pizza, a Filumena Marturano che riesce a sposare il suo amante con un sotterfugio e – nella sequenza centrale di *Matrimonio all'italiana* – lascia esplodere il desiderio di rivalsa e la ribellione all'autorità di lui mangiando e bevendo con foga, come a riaffermare il diritto a una dismisura che rifugge dal controllo maschile (Reich 2004).

Ma, a ben guardare, le immagini a corredo delle ricette disegnano un tema figurativo che, a dispetto dei testi, riporta l'immagine di Loren, con sottile testardaggine, verso territori meno confortevoli, e che si snoda per l'appunto intorno al motivo della dismisura.

In effetti gli scatti di Secchiaroli, a partire dall'immagine vista in apertura, giocano sovente sul motivo dell'eccesso. Loren appare circondata da cumuli di verdure colorate, forme di parmigiano enormi e rotonde, distese di tortellini [figg. 3-6]. Il corpo dell'attrice diviene un corpo dell'abbondanza, segno di una femminilità esuberante 'squadernata' allo sguardo e pronta per essere gustata. L'attrice appare come una forma della natura tra le altre, frutto carnoso e seducente offerto al gusto di chi guarda; essenza di femminilità assoluta viva solo nella dimensione erotica. Non è difficile riconoscere qui i tratti della formazione culturale dell'esotismo, intesa a raffigurare le figure femminili come parte di un paesaggio 'primitivo', vergine e privo di storia, affascinante quanto inerte, da conquistare e colonizzare.

C'è però una differenza, ovvero il fatto che qui l'immagine della diva – seppur disegnata come essenza del femminile – possiede comunque una storia e una memoria che le derivano da una *star persona* innervata per l'appunto dai caratteri dell'eros e della dismisura. Dunque l'immagine che vorrei chiamare 'africana' di Loren – giacché il legno intagliato dei manici delle grandi posate allude ai manufatti in legno che colorano l'immaginario



legato all'arte di quel continente – e le altre che la accompagnano nel segno della naturalezza e della dismisura 'esotiche' appaiono restituire un colore sensuale all'immagine della diva, poiché il tratto 'primitivo' allude a un erotismo spontaneo e irregolare che finisce poi per recuperare la tensione sensuale insubordinata di molte sue figure sullo schermo. Così il richiamo aperto alla sensualità che sgorgava dalle immagini delle passeggiate, le sequenze dove Loren era ripresa camminare in strada, fiera della sua bellezza e ammirata da mille occhi dentro e di conseguenza fuori lo schermo, riaffiora prepotente nelle illustrazioni delle ricette nel motivo visivo dell'eccedere, di una sovrabbondanza di merci che si fa dismisura e licenziosità, fino a rimandare al motivo della *unruly woman* (Rawe 1995), la donna irregolare e sregolata che fa dell'appetito incontenibile un gesto di ribellione, apparso nella sequenza di *Matrimonio all'italiana* ricordata sopra. Torna allora l'immagine rabelaisiana evocata dalla didascalia: l'insalata di Pantagruel indica con decisione un mondo grottesco, carnevalesco, dove il rovesciamento della scala delle proporzioni diviene sovvertimento di ogni norma.

Mi pare allora che l'intento di imbrigliare Loren in un'immagine divistica annacquata dei sapori più decisi che corre lungo i testi di *In cucina con amore* sia in qualche modo resa meno efficace dalle immagini, che sfuggono ai codici socialmente ammessi della domesticità e della maternità per assumere una postura più indisciplinata, a far riaffiorare un umore irrispettoso delle regole, insofferente alle mura della cucina e ai vapori delle pentole e desideroso di alludere ad altri piaceri, altrettanto intensi ma decisamente meno accettabili dalle convenzioni familiari borghesi.

Bibliografia

- S. LOREN, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Milano, Rizzoli, 2014.
- S. LOREN, *In cucina con amore*, Milano, Rizzoli, 1971.
- S. GUNDLE, 'Sophia Loren, Italian Icon', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 3, 15, 1995, pp. 367-385.
- E. LUCHERINI, M. SPINOLA, *C'era questo, c'era quello*, Milano, Mondadori, 1984.
- S. MASI, *Sophia Loren*, Roma, Gremese, 1985.
- K. RAWE, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- J. REICH, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 105-139.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13/>> [accessed 10.10.2019].
- P. SMALL, *Sophia Loren. Moulding the Star*, Bristol-Chicago, Intellect, 2009.



3.4. *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*

di Angela Bianca Saponari

Dopo aver vissuto da protagonista la stagione cinematografica degli anni Sessanta, Sandra Milo torna sulla scena mediatica alla fine degli anni Settanta, in un contesto politico-culturale profondamente mutato. Il suo riposizionamento continuo attraverso televisione, pubblicità e rotocalchi sembra determinare il passaggio da star a celebrità pubblica sul modello contemporaneo, in cui il corpo eccentrico dell'attrice si carica di un elemento 'agencico' che, tuttavia, tenta di liberare e di affermare una femminilità non più attuale. Questo tentativo di costruzione di uno spazio di manovra esterno al cinema che le consenta di tornare in auge, trova la sua affermazione nella scrittura di due autobiografie, dedicate rispettivamente alla scandalosa relazione professionale e sentimentale con Federico Fellini, *Caro Federico* (Rizzoli 1982), e ai suoi controversi rapporti con leader politici, cortigiani e portaborse di un'Italia di corrotti e corruttori, *Amanti* (Pironti 1993).

Mentre la progressività femminista dagli anni Settanta in poi si va consolidando attraverso la rappresentazione di nuovi modelli identitari, la Milo – apparentemente esclusa dalle forme del progresso – nel racconto di sé trova invece un mezzo per condurre la sua personale 'rivoluzione del femminile', proponendosi come eccentrica eroina di un pensiero genuinamente anticonvenzionale e contro-egemonico, a suo modo capace di mettere in discussione ogni pretesa razionalistica del patriarcato e del conformismo socio-culturale. Nel panorama mediatico italiano, l'esuberante figura di Sandra Milo si è consolidata come una presenza costante, che ha sempre finito per eccedere il luogo della sua rappresentazione.

Gli anni Sessanta sono stati determinanti per la sua affermazione entro quell'universo cinematografico che l'ha resa icona sexy, soprattutto per merito di film che hanno consacrato il suo corpo burroso e gli atteggiamenti svampiti, simbolo di una femminilità prorompente e disinibita.

La sua vicenda professionale, così poco regolare e assai singolare, è stata caratterizzata dall'abbandono del cinema alla fine di quel decennio, per un ritorno sulle scene al termine degli anni Settanta, in un contesto politico-culturale profondamente mutato. Prima in radio poi in televisione, è riuscita a riaffermarsi come icona trash, e a radicalizzare la sua presenza in maniera se non eccelsa comunque efficace e permanente (pensiamo che nella scorsa estate, all'età di 85 anni, ha conquistato tutti nel ruolo della consigliera d'amore nella trasmissione *Io e te*, andata in onda nella fascia pomeridiana di Rai 1) [fig. 1].

Il suo caso appare interessante perché, per ragioni diverse e straordinarie contingenze, ha dovuto costruire, accanto al suo profilo professionale, il racconto della sua vicenda privata come qualcosa di inevitabilmente connesso ai successi e ai fallimenti della sua carriera altalenante. E l'intreccio tra dimensione pubblica e privata costituisce il paradigma che rende il personaggio diverso dalle altre attrici della sua generazione, e soprattutto comprensibile attraverso i discorsi sociali che le sue storie, professionali e non, hanno continuamente e diffusamente prodotto.

Milo ha opposto resistenza alla marginalizzazione dalle scene attraverso continui tentativi di riappropriazione della sfera pubblica: sui rotocalchi, tramite le relazioni sentimentali con personaggi autorevoli e dalla grande visibilità, alla radio e in televisione. Si è

trattato di cercare continuamente momenti di protagonismo in quello spazio sempre più sfumato, che tra gli anni Settanta e gli Ottanta ha caratterizzato il sistema dei media. Il resoconto di quei tentativi è stato restituito al pubblico attraverso la pratica della scrittura, che ha rappresentato una originale formula di costruzione di un nuovo margine di manovra esterno al cinema, e che le ha consentito di tornare in auge e di trovare una nuova affermazione [figg. 2-3].

Nelle autobiografie *Caro Federico* e *Amanti*, caratterizzate da una forma di scrittura semplice, da uno stile piano e da un linguaggio chiaro e diretto, il corpo eccentrico dell'attrice si carica di un elemento agentico che tenta di liberare e affermare una femminilità sempre meno attuale. L'obiettivo è opporsi a tutte le strategie mediatiche di *disempowerment*, per dirla alla Said, che nel rappresentarla come un personaggio senza complessità e ridurla a una figura quintessenziale la privavano della capacità di compiere azioni consapevoli. La scrittura, invece, sembra una pratica cui affidarsi con precisa intenzionalità, se è vero che già nel 1959, quando era ancora giovanissima e agli inizi della carriera, aveva annunciato l'uscita in Francia di un libro intitolato *Elena degli uomini...* per l'editore Juillard (lo stesso che aveva già pubblicato i libri di Françoise Sagan, scrittrice francese, considerata erede di Colette che, all'indomani del successo di *Bonjour tristesse*, era già diventata un caso letterario per la commistione di cinismo, sensualità e indifferenza propria della gioventù francese del dopoguerra). La Milo, alle soglie degli anni Sessanta, impegnata nella preparazione del film *Il Generale della Rovere* (1959) di Roberto Rossellini, si affacciava al successo con la consapevolezza che scrivere avrebbe dato alla sua immagine maggiore rilievo: «la sola bellezza è indifesa, l'intelligenza è invece un'arma che non teme di spuntarsi» [fig. 4]. Con tale convinzione, benché quel libro non l'abbia mai pubblicato, ha cercato di opporre resistenza a un sistema industriale e a uno relazionale che hanno sempre ingabbiato la sua immagine, costringendola dentro le forme di un'esasperata sensualità. Ed è quello che è accaduto con il successo di *8 ½*, quando è diventata per sempre Carla, l'amante degli italiani [fig. 5], ed è entrata nel 'clan Fellini', guadagnando molti soldi e avviando frequentazioni importanti. Ben presto, però, è entrata in crisi la relazione con Moris Ergas, il noto produttore con cui ha avuto una storia sentimentale lunga undici anni e una figlia, per il cui affidamento



Fig. 1 Sandra Milo nella trasmissione *Io e te* in onda nell'estate 2019, in fascia pomeridiana, su Rai 1

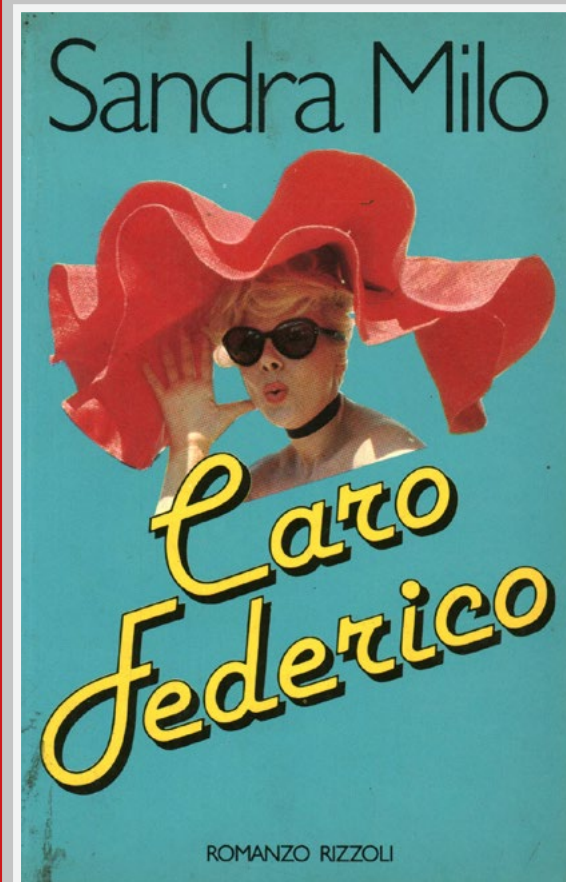


Fig. 2 Copertina del libro di Sandra Milo, *Caro Federico*, Milano, Rizzoli, 1982

i due hanno combattuto una guerra giudiziaria che ha spogliato l'attrice, dopo quarantaquattro processi, sia del successo che di ogni avere. Il caso di aggressione e violenza da parte di Ergas, determinato da un episodio di gelosia per la relazione clandestina tra la Milo e Ottavio De Lollis (quello che diventerà il suo nuovo marito), la battaglia legale che coinvolgerà noti protagonisti del foro e della politica romani (tra cui Giuliano Vassalli e Giacomo Mancini), le implicazioni nella vicenda della Sacra Rota, erano questioni private esibite quotidianamente sui rotocalchi più popolari. Tali vicende costrinsero l'attrice a rinunciare all'agiatezza della sua vita nell'attico romano di via Paisiello, a cercare il sostegno da parte di uomini potenti (specialmente i politici del PSI che in quegli anni andava al governo per la prima volta) e soprattutto ad abbandonare le scene.

Nel 1973 Fellini l'avrebbe voluta in *Amarcord* nel ruolo della Gradisca, ma se avesse accettato De Lollis (come Ergas) le avrebbe tolto l'affidamento dei due figli avuti insieme. La rinuncia a Fellini (con cui l'attrice aveva una relazione che durava già da molti anni) le consentì comunque di tornare a lavorare, prima in radio (*Il mattiniere* nel 1975) e poi, nel 1977 con l'aiuto dell'amico Maurizio Costanzo, in televisione, ove approdò come ospite nel primo talk show italiano *Bontà loro* [fig. 6], in quella che lei stessa dichiara essere stata una delle serate più importanti della sua vita. Arrivarono poi gli anni di *Mixer* con Gianni Minoli, di *Piccoli Fans* sulla rete socialista della televisione pubblica; ma lei voleva fare di più, sentiva di valere di più.

È a questa altezza, agli inizi degli anni Ottanta, che ha scritto la prima delle due autobiografie. Ha da poco ripreso a lavorare e *Caro Federico*, il romanzo Rizzoli, che è stato pubblicato quando la relazione con il regista riminese era già finita e l'attrice aveva bisogno di riposizionarsi nel sistema dei media, recuperando un'autorevolezza che poteva derivarle solo dall'essere stata protagonista di una stagione cinematografica caratterizzata da film di qualità, e dall'aver lavorato al fianco di autori riconosciuti (tra cui i già citati Fellini, Rossellini, ma anche Pietrangeli, Risi, Corbucci e tanti altri). Il libro dunque, nel ricostruire la storia di un amore folle quale è stato quello della Milo per Fellini, ripercorre la carriera dell'attrice sullo sfondo della Cinecittà dei favolosi anni Sessanta, e dei tanti protagonisti di un cinema che era allora il migliore del mondo. Il racconto, articolato tra finzione e realtà, è una favola che utilizza



Fig. 3 Copertina del libro di Sandra Milo, *Amanti*, Tullio Pironti Editore, 1933



Fig. 4 Silvio Bertoldi, 'Sandra Milo. La Venere con la stilografica', *Oggi*, XV, 27, 2 luglio 1959, pp. 22-23



Fig. 5 Sandra Milo interpreta Carla in *8 ½* (1963) di Federico Fellini



una precisa strategia narrativa: prevede l'utilizzo dell'*alter ego* Selana, una ragazza di provincia che per anni ha sognato di essere Sandra Milo e ora scrive una lettera alla sua beniamina offrendole così l'occasione di raccontarsi. La lettera iniziale è un omaggio che la Milo fa a se stessa rappresentandosi come 'star' e, in questo senso, è un artificio retorico che si offre di restituire autorevolezza al suo personaggio.

All'inizio degli anni Ottanta il racconto di un mondo favoloso partecipato da artisti eccezionali come Ennio Flaiano e Nino Rota, e quello di una relazione clandestina di cui si esibiscono momenti privatissimi anche con un linguaggio esplicito ed eroticamente caricato, consentono all'attrice di liberare la sua femminilità e di recuperare, lì dove gli spazi di manovra sembravano limitati, un margine di autonomia che le permetta di tornare in auge. Il libro scandalizza oltremodo, non tanto per le rivelazioni relative ai numerosi rapporti sessuali con un regista autorevolmente sposato, e poi anche con altri uomini più o meno noti, quanto per la scelta di raccontarsi come padrona del suo desiderio sessuale (lei stessa si definisce un uccello da preda per le sue vittime).

Mentre la progressività femminista dagli anni Settanta in poi si andava consolidando con la rappresentazione di nuovi modelli identitari, la Milo – apparentemente esclusa dalle forme del progresso – nel racconto di sé trova invece un mezzo per condurre la sua personale 'rivoluzione del femminile', proponendosi come eccentrica eroina di un pensiero genuinamente anticonvenzionale e contro-egemonico, a suo modo capace di mettere in discussione ogni pretesa razionalistica del patriarcato e del conformismo socio-culturale.

Questo aspetto è ancor più evidente nella strategia narrativa alla base della seconda autobiografia, attraverso cui cerca di dare ordine al flusso di informazioni confuse, erronee e spesso accusatorie che avevano delineato il profilo di una donna fragile. Intanto la sua vita è sempre più intrecciata a quella di noti uomini di potere, al punto che la sua popolarità mediatica si manifesta più attraverso le forme del gossip che per veri meriti artistici. E allora la Milo sceglie di governare in prima persona questo processo di riposizionamento mediale, caricando ancora di più il suo corpo eccentrico di quell'elemento agenziale che sembra determinare definitivamente il passaggio da star a celebrità pubblica, sul modello contemporaneo. Partecipa attivamente alle campagne elettorali dei più potenti leader politici del tempo, con la precisa consapevolezza che le figure dello spettacolo funzionano come specchio per l'elettore 'allodola', e che poi il politico raccoglie i frutti di quell'esposizione; si barcamena tra conduzioni televisive e piccoli ruoli cinematografici (era tornata sul grande schermo con *Grog*, 1982, e *Cenerentola 80*, 1984); ma è nella scrittura che sembra trovare l'arma ideale per reagire e combattere il patriarcato egemonico di una società ancora troppo maschilista e moralista. Subito dopo la pubblicazione di *Caro Federico*, la Milo aveva scritto un libro il cui manoscritto dal titolo *Venere e...* era stato accettato per la pubblicazione da Rizzoli (con un'offerta di settanta milioni di lire). Ne parlò tutta l'Italia, benché nessuno l'avesse letto. Bettino Craxi, il leader socialista di cui Milo è stata amante negli anni Ottanta [fig. 7], le chiese di leggerlo e di eliminare i nomi di personaggi che potessero fare scandalo. Prima che lei potesse accettare la proposta di Craxi, e che il libro riuscisse a vedere le stampe, scoppiò uno scandalo politico-finanziario alla Rizzoli che ne coinvolse i vertici. Il testo, a distanza di anni, prese una forma diversa e venne pubblicato dall'editore napoletano Pironti nel 1993 con un nuovo titolo. *Amanti* racconta in maniera chiara e diretta i retroscena di qualche decennio di vita pubblica italiana, e ricostruisce la mappa dei luoghi e delle situazioni in cui si sono mossi i leader e i cortigiani, i portaborse e i segretari compiacenti, le attricette e i ruffiani protagonisti della prima Repubblica. La Milo ha voluto raccontare quegli anni con una sincerità spietata, e con tutta la passionalità che ha sempre caratterizzato la sua vita. Sostiene di



averlo scritto per le donne, per raccontare di come la figura femminile sia stata vittima del potere politico, ecclesiastico e giudiziario. Nel suo disegno narrativo, l'arma che le è stata concessa per combattere e sopravvivere è quella della seduzione. La Milo mostra di riconoscere tutta l'ambiguità di questo ragionamento: sa che la seduzione è stata per lei un'arma a doppio taglio, perché nell'esprimere la sua forza, di fatto ha finito per metterla sotto accusa. «Ho voluto parlare di un'Italia di corruzione, di corrotti e di corruttori, proprio perché anch'io in qualche misura ho interpretato il doppio ruolo... E credo che oggi, parlandone con sincerità, in qualche modo io riesca a riscattarmi. Mi è sembrato il tempo giusto per dire queste cose assumendomene in pieno ogni responsabilità».

Proprio questa consapevolezza sembra essere la forza di un'impresa letteraria che si compie alle soglie dell'inchiesta Mani pulite: si potrebbe pensare ad una sorta di presa di distanza da quel mondo in disfacimento di cui era stata suo malgrado (o forse no) protagonista. Ma ciò che risulta più interessante è l'aver scelto di denunciare anche se stessa, come corpo colluso che si autorappresenta. In questo senso la lettura delle sue autobiografie ci rivela il profilo di un'eroina anticonformista, di un 'soggetto impreveduto', di una donna tutt'altro che fragile e che ha saputo gestire il suo corpo eccentrico d'attrice in piena coscienza e intelligenza [fig. 8]. Tra alti e bassi la sua carriera è lo specchio di questa pratica rappresentativa che ha percorso i tempi (se pensiamo ai modi dell'esibizione contemporanea) e che le ha consentito di riemergere, ogni volta in modo nuovo, dalla coltre di dimenticanza che spesso tende a minacciare gli artisti a distanza di molto tempo dall'epoca d'oro del loro successo.

Bibliografia

- A. BALDI, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni Bianco & Nero, 2002.
- S. BERTOLDI, 'Sandra Milo. La Venere con la stilografica', *Oggi*, XV, 27, 2 luglio 1959, pp. 22-27.
- M. P. COMAND, *La commedia all'italiana*, Torino, Il Castoro, 2010.
- B. CREED, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1993.
- T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- S. DI MICHELE, *I magnifici anni del riflusso, come eravamo negli anni '80*, Venezia, Marsilio, 2003.
- A. GRASSO, M. SCAGLIONI, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003.
- M. MAFFEI, 'Che cosa non farebbero per farsi pubblicità', *Noi donne*, XXIII, 20, 8 giugno 1968, p. 18.
- M. MAFFEI, 'Deborah di madre ignota', *Noi donne*, XXI, 41, 15 ottobre 1966, p. 24.
- F. MAZZA, 'Matrimonio e applausi. Menage molto difficile', *Famiglia Cristiana*, XXXVII, 29, 16 luglio 1967, p. 28.
- S. MILO, *Amanti*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1933.
- S. MILO, *Caro Federico*, Milano, Rizzoli, 1982.
- A. MINUZ, S. VACIRCA, '69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta', *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 5, marzo 1964.
- L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- M. M. PASQUINO, 'I femminismi dagli anni Ottanta al XXI secolo', in M.S. SAPEGNO (a cura di), *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Roma, Mondadori Edizioni Sapienza, 2011, pp. 179-210.



A. PENSOTTI, 'Sono libera e do il nome a mia figlia', *Oggi*, XXIII, 28, 13 luglio 1967, p. 22.

A. PENSOTTI, 'Per la seconda volta si è sposata di notte', *Oggi*, XXXIV, 26, 27 giugno 1968, p. 20.



3.5. La narrazione del sé tra fandom e transmedialità in Geppi Cucciari

di Myriam Mereu

1. 'Geppigrafie'

I termini attrice e comica non descrivono in maniera esaustiva la figura professionale di Geppi Cucciari: nel suo profilo Twitter si presenta come *soubrette*, termine polisemico che racchiude le sue tante anime artistiche ma che non contempla anche il suo lavoro di scrittrice e sceneggiatrice. Nella sezione 'Informazioni' della sua pagina Facebook si trovano notizie biografiche più dettagliate ma non aggiornate – la biografia si interrompe all'uscita del secondo romanzo nel 2009. L'etichetta di 'personaggio pubblico', presente anche su Instagram, compendia la sua sfaccettata carriera nel mondo dello spettacolo iniziata nel 2000 con l'ingresso nel laboratorio Scaldasole di Milano, dove elabora il suo personalissimo e a tratti irruento stile umoristico; nel 2002 ha lavorato al fianco de La Pina nella conduzione del programma *Pinocchio* su Radio DJ, e dal 2015 è una delle voci del talk show *Un giorno da pecora* su Radio 1. Fin dal suo ingresso nel laboratorio artistico di *Zelig* nel 2002, Geppi Cucciari si muove con disinvoltura negli ambienti dello spettacolo, dal cabaret alla televisione, passando per le prime esperienze a teatro. La sua versatilità l'ha portata ad avventurarsi nel terreno della narrativa: la sua esperienza di donna e attrice sarda – il dato anagrafico non è secondario – si è quindi tradotta nella pubblicazione di due romanzi: *Meglio donna che male accompagnata* (Kowalski, 2006) [fig. 1], scritto a quattro mani con l'amico Lucio Wilson, e *Meglio un uomo oggi* (Mondadori, 2009) [fig. 2]. La struttura dei titoli richiama il monologo teatrale scritto con Wilson nel 2002, *Meglio sardi che mai*, rivisitazione in chiave ironica del noto proverbio; Wilson è anche co-autore del suo secondo spettacolo, *Si vive una volta. Solo* (2006).

Nel titolo del primo romanzo ciò che spicca è il termine 'donna': è qui che risiede la forza comica e l'alta capacità di presa sul pubblico di lettori, ma soprattutto di lettrici, ai quali Geppi Cucciari si rivolge. L'io narrante, che si chiama Geppi come l'autrice, racconta con leggerezza e ironia le avventure di tre amiche single a Milano, tre donne sarde ormai trentenni sull'orlo della maturità coniugale. Geppi, Lucia e Stefania, inseparabili da una vita, vengono invitate al matrimonio di una loro vecchia compagna di classe e sono disposte a tutto pur di trovare un uomo che le accompagni in Sardegna per la cerimonia. Nei tre mesi che precedono l'evento, tutt'altro che lieto, le tre si lanciano in una rocambolesca ricerca dell'anima gemella tra cene luculliane, improbabili chat con sconosciuti e appuntamenti al buio. Riusciranno le intrepide Charlie's Angels di Macomer a trovare l'uomo dei loro sogni?

La donna è al centro della narrazione con i suoi pregi e i suoi difetti, gli alti e soprattutto i bassi della sua vita sentimentale raccontati con uno stile umoristico che a tratti indulge al romantico e al sentimentale. La pagina scritta funge da spazio scenico per un potenziale atto performativo che si manifesta nella diegesi e nei dialoghi caratterizzati da un sapiente equilibrio di umorismo e autoironia: uomini, donne e la stessa Geppi sono il bersaglio di commenti e battute sul corpo («non sono io fissata con la cellulite, è la cellulite che si è fissata su di me», Cucciari 2006, p. 146); sul carattere umano («simpati-

ca come una gastroscopia», p. 130); sull'omosessualità («per ogni giornata di orgoglio gay, noi dovremmo fare una giornata di lutto», p. 138). Alle risate si mescola la riflessione, pungente e divertita, sulla situazione delle donne nubili in Italia. Il cibo, uno dei protagonisti del repertorio comico di Cucciari, è qui esaltato nelle sue proprietà consolatorie e nel suo potere conviviale, tanto da divenire un termine di paragone della felicità. Il riferimento ai piatti della tradizione gastronomica sarda e all'abitudine di consumare pasti pantagruelici è un tratto distintivo della narrazione: ne detta il ritmo e il respiro comico. Attraverso il cibo l'io narrante racconta la sua amicizia con Stefania e Lucia («le cene tra noi sono parentesi di burro in mezzo a settimane ai cinque cereali e tra l'altro solo due delle tre commensali hanno problemi di peso: io e Lucia»; p. 23); il suo rapporto con gli uomini, che si presta a esilaranti parallelismi con i dolci i quali, a differenza degli individui di sesso maschile, «non danno buca, a meno che non siano ciambelle» (p. 131).

Il secondo romanzo, *Meglio un uomo oggi*, è la prosecuzione del primo, di cui riprende la struttura del titolo, per certi versi complementare, e i numerosi elementi narrativi: il matrimonio dell'amica non andato in porto; i flop sentimentali di Lucia e Stefania; il suo «incontro irresistibile» con Michele, «italico maschio peninsulare di trentotto anni» (Cucciari 2009, p. 26). Il tono di questo libro si fa più serio e riflessivo, più maturo, come la protagonista ormai trentacinquenne che si interroga sulla sua vita e sul suo futuro. Il focus è sul desiderio di maternità più che sull'urgenza del matrimonio: «Cosa sarei realmente disposta a fare io per mettere su famiglia e, soprattutto, per tenermela?» (p. 16), si chiede Geppi nel primo capitolo. La protagonista cerca «soltanto un uomo», non un compagno, «troppo partigiano», né un partner, «troppo commerciale», né tantomeno un «adolescenziale boyfriend» (p. 17). Se nel primo romanzo l'obiettivo era trovare un uomo per andare accompagnata al matrimonio dell'amica Monica, nel secondo l'uomo non è (solo) il fine ma il mezzo che lo giustifica: «C'è solo una cosa peggiore di avere trentacinque anni ed essere single: avere trentacinque anni e stare con un uomo che trova l'idea di un figlio attraente quanto quella di seguire un corso serale di uncinetto» (p. 17).

L'amicizia è forse l'unico valore più importante dell'amore; Lucia e Stefania sono «amiche con tutte le lettere



Fig. 1 Copertina del romanzo di Geppi Cucciari, *Meglio donna che male accompagnata*, Kowalski, 2006



Fig. 2 Copertina del romanzo di Geppi Cucciari, *Meglio un uomo oggi*, Milano, Mondadori, 2009

maiuscole» (p. 19): tra loro c'è complicità, solidarietà, rispetto e soprattutto affetto sororale, e senza di loro «Milano [...] sarebbe stata l'unica città di pianura piena di faticosissime salite» (p. 20). La Geppi televisiva fa capolino nelle battute di altri personaggi del romanzo, che mettono l'accento sui tratti che hanno reso famose le sue esibizioni comiche: «Tu sei quella grassa senza un fidanzato della tv, vero?» (p. 24), le domanda un bambino che siede accanto alla protagonista sull'aereo, altro *topos* dei romanzi di Cucciari.

Attraverso l'espedito dell'auto-fiction, l'autrice crea una Geppi letteraria che racconta sé stessa e le sue (dis)avventure quotidiane, in grado di intercettare un pubblico di lettori e lettrici oltre lo schermo e il palcoscenico. Geppi Cucciari, attrice che scrive (Rizzarelli 2017), assume una voce letteraria che trascende le sue performance teatrali e televisive e la colloca nel terreno della transmedialità (Jenkins 2014). Inoltre, il suo ruolo di co-autrice della sceneggiatura del film *L'uomo che comprò la luna* (2019), insieme a Barbara Alberti e al regista Paolo Zucca, le ha dato l'opportunità di cimentarsi con la scrittura cinematografica. È stata la Alberti a proporre al regista di chiamare Geppi Cucciari, già nel cast del primo lungometraggio di Zucca, *L'arbitro* (2013), dove Geppi ha potuto esprimere il suo talento autoriale contribuendo alla creazione del personaggio di Miranda [fig. 3], di cui ha aggiunto e riscritto molte battute, alcune delle quali sono state improvvisate durante le prove sul set.

2. La moltiplicazione degli schermi

Nel panorama mediale contemporaneo i personaggi famosi si affidano abitualmente ai canali social per amplificare la propria visibilità mediatica. Non è una novità che le pratiche di *self-branding* e di auto-presentazione (Hearn 2008) passino attraverso i social network, certamente favoriti dal consenso di un'ampia rete di *followers* e dalle possibilità di incrementare il proprio *fandom*. Le vie del Web 4.0 sono infinite, e le opportunità di ingaggiare un numero sempre maggiore di estimatori e fan sono direttamente proporzionali alla capacità dei personaggi famosi di mantenere un dialogo vivo e dinamico con il proprio pubblico. I social network diventano un'estensione della scena e consentono un'interazione costante con platee di *audience*



Fig. 3 Miranda, il personaggio interpretato da Geppi Cucciari nel film *L'arbitro* (2013) di Paolo Zucca

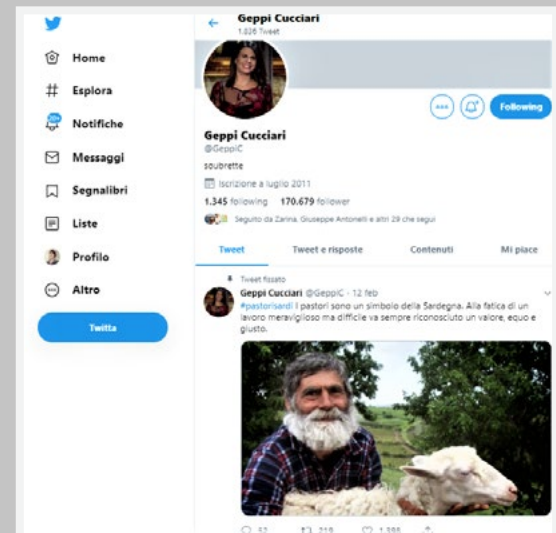


Fig. 4 Il profilo Twitter di Geppi Cucciari con il tweet sui pastori sardi

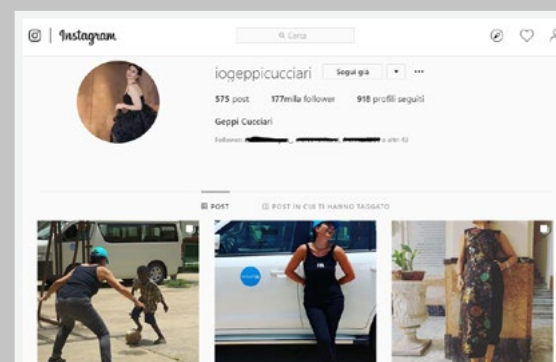


Fig. 5 Il profilo Instagram di Geppi Cucciari

attive e performative (Fanchi 2014); aumentano così le occasioni per i fan di coltivare un rapporto diretto con i personaggi pubblici, attraverso l'uso di dispositivi digitali e in momenti che vanno al di là della performance scenica.

Grazie a un uso ben calibrato dei canali social, l'immagine che Geppi Cucciari riesce a veicolare non è solo quella della comica dall'aria burbera. La Geppi che si mostra sui social assume un volto più umano e più vicino alle persone che la seguono e che commentano, come se fossero amici e parenti, le sue foto al mare e il suo impegno a favore dei diritti umani. Tra lei e il suo pubblico di *followers* si viene così a creare un legame di intimità che, citando Clive Thompson, potremmo definire «digitale» (Thompson 2008); le persone utilizzano i social per sentirsi più vicini al personaggio (Marwick/boyd 2011), per stabilire un contatto che gli altri media, siano essi caldi o freddi, non permettono.

Il profilo Twitter di Geppi Cucciari (@GeppiC) si presenta con la sua foto sorridente scattata durante una diretta televisiva, e un *tweet* fissato in alto che rimanda alla lotta dei pastori sardi che nel febbraio 2019 ha raggiunto un apice di seguito e popolarità presso l'opinione pubblica e la classe politica locale, salvo sgonfiarsi subito dopo le elezioni regionali [fig. 4].

Nei *tweet* di Geppi ci sono i festival letterari di cui è ospite e membro della direzione artistica (ad esempio *Sulla terra leggeri*), le trasmissioni televisive che conduce (*Rai Pipol*, *Per un pugno di libri*), il ricordo di Nadia Toffa e Mattia Torre, entrambi scomparsi prematuramente durante l'estate 2019, e tanti rimandi alla sua vita personale. L'affetto di Cucciari per la Sardegna è espresso, attraverso *tweet* e foto, anche negli inviti ad andare a vedere al cinema *L'uomo che comprò la luna*, film che ha presentato in più di un'occasione.

Nei *tweet* sono frequenti gli *hashtag* e le menzioni della trasmissione *Rai Pipol*, il 'late-night-people-show' che ha condotto su Rai3 tra aprile e giugno 2019 (#rai3; #raipipol; #corradotedeschi; #Alessandraghisleri; #recalquiz). Gli *hashtag* servono ad ancorare il contenuto dei *post* a un argomento o tema, e ne favoriscono la condivisione, la diffusione e il rilancio. Alcuni *hashtag* rientrano tra le azioni del marketing promozionale e appartengono alla sfera del *frontstage* professionale (#perunpugnodilibri; #ondance; #luomochecomprolaluna); altri, pur identificando l'immagine pubblica di Geppi, rimandano al suo backstage personale (#geppigram; #dinosassari; #forzadinamo; #facciaditrudda). Le menzioni di altri utenti (@RaiTre, @dynamo_sassari; @eelst; @lapinella, etc.) e la condivisione dei *tweet* nei quali è menzionata rivelano i suoi forti legami amicali e professionali, nonché la sua capacità di rilanciare i contenuti che la riguardano per amplificare la propria immagine mediatica sui social. La pratica di 'ritwittare' può essere considerata una modalità di conversazione con altri utenti (boyd/Golder/Lotan 2010), utile per mantenere l'attenzione su uno specifico *topic* e favorirne la diffusione in rete.

I contenuti condivisi su Twitter si ritrovano su Facebook e su Instagram (dove è presente con lo username *iogep-*

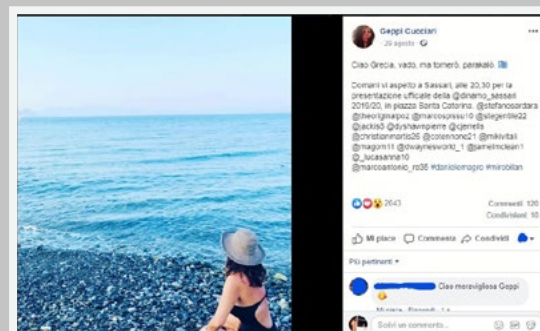


Fig. 6 La foto della fine delle vacanze in Grecia pubblicata su Facebook



Fig. 7 Il mare di Alghero e la Dinamo Sassari: due delle tre «grandi necessità» di Geppi Cucciari



picucciari). Quest'ultimo è il canale social che registra il maggior numero di interazioni per contenuto caricato [fig. 5]: la foto della fine delle vacanze, che la ritrae accovacciata sul bagnasciuga, lo sguardo rivolto verso il mare della Grecia [fig. 6], su Facebook ha registrato circa duemila 'like', mentre su Instagram ne ha ricevuto poco più di seimila. Nelle foto pubblicate sui social la si vede quasi sempre inquadrata a figura intera, mai in primo piano; ci sono poi le immagini promozionali e le foto delle dirette televisive che la mostrano a mezzo busto, sola o in compagnia di altri personaggi del mondo dello sport e dello spettacolo. Il mare è un elemento ricorrente nei suoi *post* fotografici, ma c'è un mare in particolare, quello di Alghero, che lei include tra le sue 'tre grandi necessità', insieme alla Dinamo Sassari e al biliardino [fig. 7].

I *post* spaziano dai contenuti personali ai video delle dirette radiofoniche, dalle clip degli spettacoli che ha presentato (*OnDance*) alle foto dei programmi televisivi che conduce. La partecipazione dei fan è evidente nelle dichiarazioni di stima e supporto ai limiti della 'geppimania': fantastica; super simpatica; bravissima; bellissima; meravigliosa; splendida, sono tra gli aggettivi più usati nei commenti, alcuni dei quali appaiono accompagnati da *emoticon* di baci e cuori. Molti *post* vengono condivisi dai fan, e non mancano i messaggi polemici, di critica o biasimo, specialmente relativi alle presunte cure dimagranti che avrebbero usato Cucciari come testimonial e che lei condanna duramente.

I primi di settembre del 2019 Geppi Cucciari si è recata in Gambia in qualità di ambasciatrice italiana dell'Unicef – #goodwillambassador, come ha sintetizzato in uno degli *hashtag* che accompagnano le foto della missione umanitaria. Le foto la ritraggono sorridente durante una riunione con la delegazione dell'Unicef e intenta a giocare a pallone con i bambini gambiani: immagini che raccontano sia la sua passione per lo sport, sia il suo coinvolgimento nelle campagne a favore dei diritti umani. Nel *tweet* di Unicef The Gambia condiviso sul suo profilo Twitter, Geppi Cucciari è presentata come «an Italian stand-up comedian, actress, TV presenter & @unicefitalia Ambassador. She is passionate about children's rights». Le immagini che ha pubblicato sui social hanno ottenuto un ampio numero di 'like', condivisioni e commenti da parte dei fan, delle vere e proprie manifestazioni di stima per il suo impegno in Africa.

Attraverso la condivisione di *post* e contenuti multimediali sui canali social il confine tra la vita pubblica e quella privata di Geppi Cucciari è molto labile; i ruoli che interpreta e la sua persona sono percepiti come osmotici dal suo pubblico che ricerca l'interazione con la Geppi attrice comica e conduttrice. C'è chi la definisce «la copia sbiadita di Renzo Arbore» (Specchia 2019), chi la inserisce in una «categoria protetta» in quanto «donna, intelligente e portatrice sana di sarcasmo, [...] capace di ritagliarsi un posto privilegiato negli universi a rischio scomparsa, vuoi il mondo dei libri, dei radioascoltatori o del pubblico televisivo della notte» (Dondi 2019). Al di là delle etichette e delle opinioni, Geppi Cucciari è un esempio di attrice e autrice transmediale, capace di raccontare sé stessa e il suo lavoro attraverso media diversi che le permettono di rivolgersi a pubblici eterogenei e di dialogare con loro per mezzo dei social network.

Bibliografia

- A. MARWICK, D. BOYD, 'To See and Be Seen. Celebrity Practice on Twitter', *Convergence, The International Journal of Research into New Media Technologies*, 17 (2), 2011, pp. 139-158.
D. BOYD, S. GOLDBERGER, G. LOTAN, 'Tweet, tweet, retweet: Conversational aspects of retweeting on Twitter', *HICSS-43. IEEE*, Kauai HI, 6 gennaio 2010.



- G. CUCCIARI, *Meglio donna che male accompagnata*, Milano, Kowalski, 2006.
- G. CUCCIARI, *Meglio un uomo oggi*, Milano, Mondadori, 2009.
- B. DONDI, 'La vera colpa di Geppi Cucciari', *L'Espresso*, 3 giugno 2019.
- M. FANCHI, *L'audience. Storia e teorie*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- A. HEARN, "Meat, mask, burden' Probing the contours of the branded 'self'", *Journal of Consumer Culture*, 8(2), 2010, pp. 197-217.
- H. JENKINS, *Cultura convergente*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2014.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, Arabeschi, 10 luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].
- C. THOMPSON, 'Brave New World of Digital Intimacy', *The New York Times*, 5 settembre 2008, <<http://www.nytimes.com/2008/09/07/magazine/07awareness-t.html?r¼1>> [accessed 10.10.2019].
- SPECCHIA, 'Geppy e Rai Pipol, la copia sbiadita di Renzo Arbore', *Libero*, 17 aprile 2019.



3.6. *Le scritture mediali di Cristiana Capotondi*

di Giulia Raciti

La scrittura, per le dive che scelgono di sperimentare il genere autobiografico attraverso i social network, si produce essenzialmente nella forma di un racconto visivo, che di scatto in scatto restituisce l'illusorietà della vita nel suo farsi. Così, la messa in immagine del sé ordita dall'attrice, per esempio tramite le fotografie del proprio profilo Instagram, può rappresentare una forma autobiografica alternativa da 'leggere' attraverso la lente della specificità del medium.

Dunque, al fine di comprendere come una siffatta scrittura mediale si situi nell'iconosfera (Pinotti, Somaini 2016), riteniamo sia utile proporre un ancoraggio alla nozione di fototesto indagata da Cometa, ossia un oggetto che si colloca in un territorio intermedio tra testo e immagine e che, nella relazione fra verbale e visuale, ribalta incessantemente la forma dell'ekphrasis nella forma-illustrazione.

L'ampia genealogia in cui si inseriscono i fototesti va dai *Totentänze* medievali alla diffusa e semplice didascalia, fino alle combinazioni di testo e immagine su un unico supporto mediale (Cometa 2011, p. 65). Quest'ultimo caso ci sembra si attagli perfettamente alla piattaforma Instagram, che consente all'autore di corredare le immagini 'postate' con descrizioni e *hashtag*, e al fruitore di commentarle. Ne deriva che il contatto interlocutorio col destinatario, stilema tipico della scrittura autobiografica (Battistini 2007), può inverare un'effettiva forma dialogica tra autore e lettore, potenziata grazie alla facoltà di rilanciare il *feedback*.

Tra le attrici del cinema italiano che si cimentano con simili forme iconotestuali vi è Cristiana Capotondi, artista fluttuante tra cinema, televisione e nuovi media, nonché autrice di un profilo Instagram che conta a oggi oltre trecentoventimila *followers*; una vasta eco che la ipostatizza nell'empireo delle *celebrities* italiane più seguite nel web. Ci proponiamo, quindi, di esaminare da vicino l'impostazione complessiva della sua pagina, sviscerandone l'enunciazione nel rapporto di reciprocità tra la verbalizzazione dell'immagine e la visualizzazione del testo, per mettere in rilievo le modalità con cui la Capotondi esercita per mezzo del social un controllo consapevole della propria icona divistica.

1. *La scrittura su Instagram e la relazione con le personagge*

Attiva nella piattaforma dal 2012, Cristiana affina progressivamente la scrittura del suo profilo. Per cogliere in maniera compiuta una simile evoluzione ci sembra funzionale analizzare la pagina della Capotondi in due raggruppamenti: 2012/2015 e 2016/2019.

Gli anni della prima compagine coincidono con quelli prescelti da Manovich per effettuare uno studio sul nuovo medium visuale. In particolare, il teorico dei media rileva come nell'arco temporale indagato le persone sperimentino l'*app* per iPhone in maniera spontanea, senza un deliberato intento strategico se non quello di catturare immagini '*on the go*' da modificare, pubblicare in tempo reale e condividere col mondo: un destinatario 'totale' che può interagire tramite *repost*, commenti e 'like' (Manovich 2017). Così, molti degli scatti pubblicati dalla Capotondi nella medesima fascia cronologica rientrano nella categoria indicata dallo studioso come *casual photo*, ossia immagini che raffigurano

attività quotidiane, spesso marcatamente stilizzate da filtri. Non stupisce, allora, che paesaggi, animali, sport, cibo, amici e amore siano i soggetti principali delle fotografie di Cristiana, la quale chiosa le istantanee con didascalie minimali e inizia a usare gli *hashtag* solo a partire dal 2014.

Se in questa prima fase i rinvii della Capotondi alla sua carriera di attrice si limitano a sporadici rimandi atti alla promozione dei testi filmici, e a *repost* di articoli editoriali nei quali viene acclamata come icona di stile ed eleganza, in quella successiva assistiamo invece a una compenetrazione osmotica di arte e vita. All'origine di una tale simbiosi crediamo che vi sia da un lato la piena acquisizione della Capotondi delle potenzialità comunicative del *visual medium*, e dall'altro l'incontro cruciale con una personaggio, la cui eco si riverbera esplicitamente nel suo profilo. Nel 2016, infatti, Cristiana si sottopone quotidianamente a lunghissime applicazioni di trucco-maschera per abitare la pelle erosa dall'acido di Lucia Annibali, autrice del libro autobiografico *Io ci sono. La mia storia di non amore*, da cui è tratto il film diretto da Luciano Mannuzzi di denuncia del femminicidio [fig. 1]. L'intenso legame che sul set Cristiana instaura con l'Annibali trascende le riprese del film e conclama l'attivismo dell'attrice, la quale mostra su Instagram il suo impegno in esperienze di autocoscienza contro la violenza sulle donne e gli stereotipi di genere [fig. 2]. A partire dall'incontro con Lucia, infatti, la pagina Instagram della Capotondi acquisisce una connotazione 'politica', termine che qui riferiamo alla capacità delle donne di valorizzare la propria identità nel rispetto della differenza dell'altro (Chinese, C. Lonzi, M. Lonzi, Jaquinta 1977); e si colora di numerose interferenze con le figure muliebri che incarna per il piccolo e il grande schermo: personaggi che debordano da una femminilità codificata per divenire protagoniste dei cambiamenti culturali e sociali della loro epoca (Setti 2014). È questo il caso, per esempio, di Isabella e della sua lotta per i diritti delle operaie in *7 minuti* (Placido 2016), di Maria Teresa Franza che si ribella al patriarcato nella miniserie televisiva *Di padre in figlia* (2017), di Renata Fonte e della sua opposizione ai soprusi dell'autorità in *Liberi sognatori. Una donna contro tutti* (Mollo 2018), di Nina che sceglie di denunciare una molestia sessuale in *Nome di donna* (Giordana 2018). L'eccezionale resistenza di simili personaggi influenza la vita della Capotondi, che diviene 'corpo politico' anche al di fuori della *fiction* [fig. 3].



Fig. 1 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi



Fig. 2 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi



Fig. 3 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi



Fig. 4 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi

2. Regimi di presenza e strategie divistiche nel social

La presenza di Cristiana nel social, però, non si limita al dialogo con le personagge che interpreta ma investe anche sfere discorsive inerenti alla promozione, alla pubblicità e alla moda, riflettendo per tal via la complessa configurazione di segni visivi e di testi mediatici che concorrono a determinare la star (Dyer 2009). Inoltre, nel suo racconto visivo fonde armonicamente fotografie che la 'eternano' tra *red carpet* e abiti *pret a porter* con quelle di vita quotidiana, in cui appare senza trucco e con vestiti comuni, spesso unisex, immagini che concorrono a destrutturare l'identità di genere [fig. 4]. Una decostruzione degli stereotipi che trova un'ulteriore avallo anche nelle foto che la ritraggono mentre compete in partite di calcio, sua grande passione sportiva [fig. 5].

Così, nel gioco di rispecchiamenti tra l'io finzionale e quello – presupposto – reale, straordinario e ordinario danzano all'unisono nelle scritture mediali della Capotondi, la quale ci sembra abbia piena coscienza che a determinare la trasformazione di un'attrice in diva sia la risonanza empatica dello spettatore (Jandelli 2007). Cristiana, difatti, galvanizza l'investimento affettivo dei suoi *followers* interpellandoli direttamente nelle didascalie delle foto, e non di rado si rappresenta adottando *topoi* figurativi popolari, come gli scatti dall'alto che inquadrano gambe e scarpe in qualità di *pars pro toto* [fig. 6] e i cosiddetti *mirror selfie*, che si distinguono dai *selfie* canonici per l'elemento dello specchio, nel cui riflesso entra in campo anche l'apparecchio di ripresa impugnato dal soggetto (D'Aloia 2017) [fig. 7].

In aggiunta, tra gli *hashtag* ricorsivi nella galleria di Cristiana notiamo che spicca #ioete, usato per indicizzare la decennale storia d'amore con Andrea Pezzi, una relazione che, in linea col *lifestyle* dell'attrice, è avulsa da gossip e derive scandalistiche. Non a caso, l'autobiografia visiva ordita da Cristiana attraverso le tessere del suo profilo Instagram restituisce, nel complesso, l'immagine di una donna che sceglie consapevolmente di rilucere nell'Olimpo delle star italiane come la diva 'della porta accanto', elevando la semplicità a sofisticazione suprema [fig. 8].



Fig. 5 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi



Fig. 6 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi



Fig. 7 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi



Fig. 8 Pagina Instagram di Cristiana Capotondi

**Bibliografia**

- A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007.
- M. CHINESE, C. LONZI, M. LONZI, A. JAQUINTA, *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1977.
- M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto letterario', in I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.
- A. D'ALOIA, *L'arto fotografico. Estensione e incorporazione nella tecnica e nell'estetica del selfie*, in E. MENDUNI, L. MARMO (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, RomaTre-Press, 2018, pp. 479-490, <<http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/fotografia/article/view/1697/1688>> [accessed 10.10.2019].
- R. DYER, *Star* [1998], Torino, kaplan, 2009.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- L. MANOVICH, *Instagram and Contemporary Image*, 2017, ebook: <<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>> [accessed 10.10.2019].
- A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale*, Torino, Einaudi, 2016.
- M. Rizzarelli, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].
- N. SETTI, 'Personaggia, personaggio', *Altra Modernità*, Società Italiana delle Letterate, 12, novembre 2014, pp. 205-227.



3.7. Una biblioteca di webstar. Compendio sull'autobiografia della diva creator di Alessandra Porcu

Sebbene non si muovano all'interno del divismo attoriale, bensì in quello del divismo in sé, le webstar costituiscono un caso particolarmente calzante nella questione delle divografie. L'autobiografia, infatti, è un elemento imprescindibile del bagaglio della perfetta diva del web [fig. 1], indipendentemente dall'età estremamente giovane. Un fenomeno transmediale (Jenkins 2006) dal quale risulta una produzione di opere-gadget, utili soprattutto a contenere un autografo durante gli incontri tra le piccole ammiratrici e la loro beniamina [fig. 2]. A riempire le pagine, oltre le numerose fotografie, sono gli stessi aneddoti già noti all'interno dei social media nei quali queste giovani star operano. Si tratta di vite comuni nelle quali qualsiasi ragazzina può rispecchiarsi, ma dove aleggia il barlume della fama che riesce a farle sognare. Nel divismo cinematografico tale processo di empatia riguarda solo alcuni attori (Jandelli 2007), e tramite la sovrapposizione dei concetti persona-personaggio (Metz 1977); anche sul web avviene qualcosa di simile, con la differenza che chiunque all'interno di una cultura dell'*iperselfie* (Scrivano 2015) costruisce un sé-personaggio mediale; allo stesso tempo qualsiasi elemento pubblicato alimenta un'autobiografia costante: le ragazze in particolare vi partecipano sempre di più attraverso forme molto diverse (Maguire 2018).

Quando i *content creators* raggiungono una fama sufficiente da possedere un valore economico, è molto probabile corredino la propria produzione di almeno un libro stampato. Il contenuto può dipendere dalle tematiche affrontate (il caso dei manuali e i libri di divulgazione), oppure attuarsi nella forma di romanzo e autobiografia. Queste ultime due opzioni rappresentano un 'concime' per la vena critica delle *book-community*. In particolare su YouTube, dove è possibile dilungarsi in argomentazioni, se ne contesta lo scarso valore letterario (ad esempio Matteo Fumagalli dedica una serie alla critica ironica dei 'libri trash', dove compaiono i libri degli youtuber), e la vacuità della retorica del sogno che infesta quasi ogni produzione (si veda il video di Ilenia Zodiaco dal titolo 'Youtuber che scrivono libri e la retorica dei sogni').

Se l'autobiografia ha come target esclusivamente la *fanbase*, ovvero quel pubblico ideale costituito da fruitrici-modello (Fanchi 2014), il manuale e il romanzo tentano di raggiungere un *audience* più ampia (anche se in molti casi il prodotto non va oltre la *community* nativa). È interessante notare che, a differenza del manuale e del libro di divulgazione che riguardano le competenze dichiarate dall'autore nelle piattaforme native, il romanzo rappresenta una forma molto popolare tra i produttori di contenuti delle più svariate tematiche, senza che questi abbiano mai affrontato la questione della propria vocazione letteraria; inoltre, l'impressione che si ricava ricercandone i titoli è di una produzione a maggioranza femminile.

Passando alle 'divografie', un profilo medio della diva creator comprenderà: un'età che può andare dai dodici anni fino alla trentina; un pubblico di pre-adolescenti e appena adolescenti, anche se non sempre la pubblicazione è affiancata da un controllo dei contenuti che lo renda adatto al target; una piattaforma nativa che sia YouTube, Instagram o TikTok (solo per le giovanissime), molto volentieri accostata ad altre piattaforme (alle prime due ci si rivolge con facilità a prescindere da quella d'origine, più difficile sarà il passaggio all'ultima).

Due parole su TikTok, la cui funzione potrebbe risultare oscura: erede del 'fu' Musical.ly, è un'applicazione che permette di creare e condividere brevi video sfruttando spezzoni musicali e montaggi serrati. Le potenzialità del mezzo sono numerose, ma l'applicazione è diventata particolarmente popolare tra adolescenti e preadolescenti che si cimentano in *lip-sync* e danze, spesso palestra di sensualità (e che questo si verifichi in tali condizioni potrebbe destare allarme).

Rifacendosi al concetto di 'doppio talento' (Cometa 2014), ovvero la doppia vocazione di quegli artisti che padroneggiano due media diversi, Maria Rizzarelli ha individuato tre forme di divagrafia: la narrazione autobiografica, le memorie di una personaggio e il romanzo autobiografico (Rizzarelli 2017).

Come avviene per le dive televisive e cinematografiche, anche le dive creators si rivolgono più volentieri alla narrazione autobiografica. Ciò che nelle storiche dive era elaborato a fine carriera, qui invece si realizza durante i suoi albori. Ci troviamo di fronte a una raccolta di aneddoti e di fotografie tratti in buona parte dalle pagine social delle dive, il tutto incastonato all'interno di *layout* sgargianti. Non genericamente la fascia di giovani lettori, e non i fruitori occasionali delle pagine personali delle dive creators, ma solo e soltanto le loro fan saranno in grado di sintonizzarsi al canale empatico del libro. Un canale ristretto non rivolto all'autrice solo in quanto ragazzina, ma rivolto a lei in quanto quella specifica ragazzina ammirata.

Nei libri di Iris Ferrari *Una di voi* (2018) e *Le nostre emozioni* (2019) c'è un continuo sottolineare – come si evince anche dai titoli – la vicinanza dell'autrice al suo pubblico, descritto come parte integrante del proprio percorso [fig. 3]; protagonista del narrato non è un io, bensì un noi. Diverso è ciò che accade in *I piedi per terra, la testa nel cielo* (2017), nel quale Beatrice Vendramin cerca di distanziare il proprio pubblico dalla formazione del sé. *Conosciamoci meglio* (2017) di Virginia De Giglio è una simulazione di un fanciullesco diario personale formato da pagine da compilare. Attraverso questa sorta di diario intimo (Fine 1999) o quaderno dell'amicizia (Blanc) si simula un rapporto amicale tra l'autrice e la lettrice in un'esperienza molto simile al gioco di ruolo. *#NONOSTANTE* (2019) di Marta Losito si struttura alternando frasi motivazionali e consigli ad una serie di scatti in primo piano [fig. 4], mettendo dunque il sé in cima ad una sorta di struttura piramidale. Graficamen-



Fig. 1 Libri delle webstar

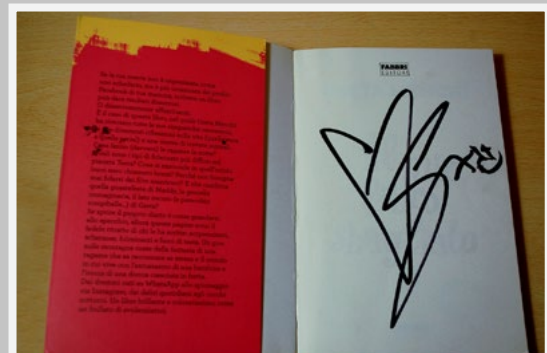
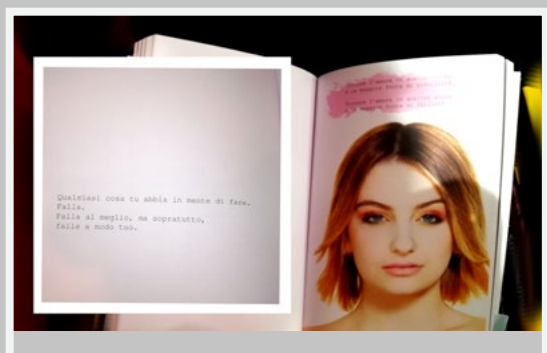


Fig. 2 Autografo di una webstar

Fig. 3 Libro di Iris Ferrari *Una di voi* (2018)Fig. 4 Una pagina di *#NONOSTANTE* (2019) di Marta Losito

te più ricercati risultano *Il mio libro sbagliato* (2016) di Greta Menchi, che contiene immagini molto elaborate [fig. 5], *Un libro meraviglioso* (2017) di Lilly Meraviglia, che raccoglie le originali illustrazioni dell'autrice [fig. 6], *Cavolini* (2018) de LaSabri, che presenta la propria vita sotto forma di fumetto. LaSabri pubblica anche *#Play, la mia vita come un gioco* (2017) che, insieme a *10 cose che non avresti mai pensato di fare* (2016) di Nadia Tempest, risulta tra le poche pubblicazioni di questo genere realizzate da creators più mature. Le due ragazze si presentano attraverso il ruolo di sorelle maggiori, cogliendo l'occasione per dispensare qualche consiglio tra un aneddoto e una foto [fig. 7].

Per quanto riguarda le memorie della 'personaggia' troviamo l'esempio di Martina dell'Ombra (unica Facebook-nativa qui citata), la quale con il suo *Fake: Una storia vera* (2018) si racconta attraverso quell'identità fittizia con cui fino a poco tempo fa usava presentarsi anche agli altri media; solo di recente, infatti, abbiamo conosciuto Federica Cacciola. Un percorso diverso, il suo, che da bistrattato fenomeno web si è affermata come comica professionista in televisione (che il mestiere televisivo sia considerato di maggior valore sarebbe una questione che meriterebbe un'analisi a parte).

Infine, per quanto riguarda il romanzo autobiografico non si trova una Goliarda Sapienza che innesti virtuosamente finzione e realtà, ma una Sofia Viscardi che attraverso storie adolescenziali 'in provetta' [fig. 8] si propone timidamente come *alter ego* dei suoi personaggi. In *Succede* (2016) la protagonista è presentata in sinossi come l'*alter ego* dell'autrice, e in *Abbastanza* (2018) la stessa Sofia definisce i personaggi come delle parti distinte della sua personalità. Non sono romanzi che raccontano qualcosa di realmente accaduto, ma che rievocano le sensazioni del suo vissuto. Lo stesso avviene in *Un ragazzo tra noi* (2018) di Kessy e Melly, dove le gemelle protagoniste sono molto simili alle gemelle autrici. Si potrebbe rimandare – anche se in piccolo – alla riflessione di Virginia Woolf secondo cui solo l'espedito letterario sarebbe in grado di cogliere la narrazione del sé (Catà 2013). Martina Piacardi è sia autrice che protagonista in *#Donna fin da bambina* (2019), in cui attraverso la scrittura cerca di elaborare la perdita della madre avvenuta durante l'infanzia.

Le problematiche relative all'autobiografia sono note: incompiutezza, inafferrabilità, i problemi legati alla memoria, alla verità (Mariani 2011) e all'io (Per-

Fig. 5 *Il mio libro sbagliato* (2016) di Greta MenchiFig. 6 *Un libro meraviglioso* (2017) di Lilly MeravigliaFig. 7 *#Play, la mia vita come un gioco* (2017) di LaSabri

Fig. 8 Libri di Sofia Viscardi



niola 2015). Nelle opere citate si può aggiungere che il materiale di partenza ha già subito numerosi passaggi da medium a medium (memoria, linguaggio-narrazione, montaggio, video, contesto, social network), e poi riceverà ulteriori tagli e rimontaggi in fase di lavoro editoriale. In ogni caso, non si tratta di autobiografie di vite compiute bensì di racconti in divenire, nei quali le personalità e le identità delle autrici sono in formazione. Come queste opere e queste autrici si collocheranno nel tempo, e se tale fenomeno continuerà in questa forma, è tutto da vedere; per ora più che trarre conclusioni si può solo tenere una traccia. Riprendendo, invece, il concetto di 'doppio talento', nelle attrici che scrivono questo è immediatamente riconoscibile, nelle creators scrittrici (di cui spesso si mormora la presenza di *ghostwriters*) i due talenti sono più difficili da identificare. Fatta eccezione per Federica Cacciola, professionista in un settore già noto, tutto ciò che le dive creators esibiscono è un estremo di normalità. I loro interessi sono comuni a quelli delle loro coetanee, dalla quali si differenziano solo per fama. Anche il talento delle Tiktoker più popolari, sebbene la danza e il montaggio necessitino di bravura e destrezza, viene percepito come alla portata di tutti, e molte si sperimentano nelle stesse pratiche per imitazione.

Per quanto si neghi un valore letterario o professionale a queste giovani dive, tuttavia non si può negare che la normalità sia più una rappresentazione dell'ideale che una norma, e che riuscire a farsi ammirare da un ampio pubblico sia un dono di comunicabilità e di simpatia.

Bibliografia

- D. BLANC, 'Correspondances', in D. FABRE (a cura di), *Ecritures ordinaires*, Paris, POL, 1993.
- C. CATÀ, 'Le pagine, le ore, le falene. Dissimulazione e confessioni del Sé nei diari e nei romanzi di Virginia Woolf', *Lo Sguardo*, 11, 2013.
- M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagini nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2014.
- D. FINE, 'Scritture femminili come riti di passaggio', in A. IUSO (a cura di), *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Arezzo-Siena, Protagon Editori Toscani, 1999.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- S. JANDL, 'Negotiating Youth Cultures Intermedially: YouTubers, Vlogging and Teenagers', *Publije*, n. 1, 2018, <<http://doi.org/10.1007/978-3-319-74237-3>> [accessed 10.10.2019].
- H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006.
- E. MAGUIRE, *Girls, Autobiography, Media. Gender and Self-Mediation in Digital Economies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018.
- M. A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012.
- C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977.
- M. PERNIOLA, 'Editoriale. Io non so chi sono io', *Àgalma*, n. 29, aprile 2015.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].
- F. SCRIVANO, 'Ossessione di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione', *Àgalma*, n. 29, aprile 2015.

*Bibliodivagrafia*

- V. DE GIGLIO, *Conosciamoci meglio*, Milano-Roma, Mondadori Electa, 2017.
- M. DELL'OMBRA, *Fake. Una storia vera*, Milano, Mondadori, 2018.
- S. DALLE RIVE, *#help!*, Milano-Roma, Mondadori Electa, 2018.
- I. FERRARI, *Una di voi*, Milano-Roma, Mondadori Electa, 2018.
- I. FERRARI, *Le nostre emozioni*, Milano-Roma, Mondadori Electa, 2019.
- KESSY & MELY, *Un ragazzo tra noi*, Milano, Fabbri, 2018.
- LASABRI, *#Play. La mia vita come un gioco*, Milano, Rizzoli, 2017.
- LASABRI, *Cavolini*, Milano, Rizzoli, 2018.
- M. LOSITO, *#NONOSTANTE*, Milano-Roma, Mondadori Electa, 2019.
- G. MENCHI, *Il mio libro sbagliato*, Milano, Fabbri, 2016.
- L. MERAVIGLIA, *Un libro meraviglioso. Sirene, teste fluttuanti e altre cose molto strane disegnate da me*, Milano, Rizzoli, 2017.
- M. PICARDI, *#Donna fin da bambina. Lacrime e sorrisi della mia vita*, Milano, Rizzoli, 2019.
- N. TEMPEST, *10 cose che non avresti mai pensato di fare*, Milano, Sperling & Kupfer, 2016.
- B. VENDRAMIN, *I piedi per terra, la testa nel cielo. La moda, il cinema e le mie «idee grandi»*, Milano, Fabbri, 2017.
- S. VISCARDI, *Succede*, Milano, Mondadori, 2016.
- S. VISCARDI, *Abbastanza*, Milano, Mondadori, 2018.



GALLERIA | DIVAGRAFIE

OVVERO DELLE ATTRICI CHE SCRIVONO

4. La polvere e l'inchiostro: il teatro, lo schermo, la pagina



4.1. *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*

di Laura Mariani

Nel panorama abbondante, diversificato e discontinuo delle scritture delle attrici teatrali – in attesa di un censimento vero e proprio – intendo mettere a fuoco i seguenti punti.

1. *1887, la prima autobiografia d'attrice in Italia Ricordi e studi artistici di Adelaide Ristori*

Tutti e quattro i protagonisti della generazione del Grande attore – Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Antonio Petito – scrivono le loro memorie ma non per questo è meno forte il gesto di Ristori di riconoscersi soggetto degno di biografia, sia pure novant'anni dopo il pionieristico *Mémoires de Mlle Clairon, actrice du Théâtre Français, écrits par elle-même*. Le memorie sono uno strumento fondamentale di costruzione e diffusione della propria immagine pubblica, dunque fissano immagini artificiali e idealizzate che vanno decodificate. Ristori fornisce di sé un'immagine edificante di moglie e di madre ma nello stesso tempo mette in luce i suoi poteri come primadonna e capocomico e non ne nasconde i lati faticosi. E, soprattutto, oltre alle vicende biografiche, propone sei studi approfonditi dei maggiori personaggi interpretati [fig. 1]. Da questo punto di vista rappresenta un modello avanzato rispetto a produzioni successive anche recenti, pur significative: la stessa Valentina Cortese – indiscutibilmente una diva – è avara di approfondimenti sul suo lavoro specifico di attrice (*Quanti sono i domani passati*) e ancor meno dicono le memorie di Ilaria Occhini (*La bellezza quotidiana*).

2. *Le reticenze di Eleonora Duse e il privilegiamento della scrittura epistolare*

A chi le chiedeva di scrivere le sue memorie la Duse rispondeva che era meglio vederla in scena. Ha lasciato però la brutta copia in trentacinque foglietti di un *Frammento autobiografico* di rara intensità, che mette al centro la figura della madre morta prematuramente, e migliaia di lettere di indubbio valore letterario, come già attestava Papini. Queste costituiscono una sorta di sottotesto delle sue interpretazioni, che vengono così ad assumere l'andamento unitario di un canzoniere (Schino), ma si legano anche a esigenze intime. Per i loro caratteri di frammentarietà, discontinuità e dialogicità le lettere rispondono ai bisogni di una vita nomade in cui pubblico e privato si confondono non sempre in modo indolore [fig. 2]. D'altro canto, se pensiamo a uno degli episodi più drammatici della sua vita – la perdita del figlio naturale avuto da Cafiero – dobbiamo riferirci alla sua interpretazione di *Denise* di Dumas. E se vogliamo conoscere i suoi sentimenti all'inizio della carriera, dobbiamo leggere le sue parole, incastonate nel *Fuoco* di D'Annunzio. Inoltre, le non-memorie di Eleonora Duse sembrano quasi contrapporsi a *Ma double vie* di Sarah Bernhardt, pubblicato nel 1907 e tradotto l'anno dopo in Italia: un libro dove le immagini artificiali abbondano, che interessò Virginia Woolf. La scrittrice scrisse di ammirare la straordinaria capacità di Sarah di costruirsi come personaggio sin dall'infanzia senza

cancellare del tutto le tracce pur lievi dei personaggi interpretati dalla sua 'figura invisibile' di attrice.

3. Scrivere per sé, affidarsi ad altri/altre, andare altrove.

Una storia delle scritture d'attore avrebbe un andamento carsico, con pieni e con vuoti a mio avviso legati più alla fase teatrale che a questioni di genere. Le attrici del teatro di regia nel secondo dopoguerra manifestano reticenze a scrivere e a pubblicare come ad assumere il comando di una compagnia. Sentono i contraccolpi della crisi epocale che hanno alle spalle: lo svuotamento della cultura attorica di tradizione con il crollo di tutto l'assetto microsociale su cui si era retta a partire dalla nascita del professionismo con la Commedia dell'arte. Titina De Filippo, oltre ad alcuni testi teatrali e a qualche poesia, scrive un diario che non vuole pubblicare ma da cui il figlio Augusto Carloni attinge a piene mani per il suo *Titina De Filippo. Vita di una donna di teatro* (1984). Anna Magnani dice di non sentirsi pronta a rivelarsi in un'autobiografia, tanto che quando ci prova non va oltre la prima pagina: è impedita forse dalla potenza della sua immagine pubblica, che sembra costituire un alter ego schiacciante – Nannarella –, come fu la maschera di Totò per 'il principe' Antonio De Curtis. D'altra parte è questo il contesto in cui operano due tra i maggiori esempi di doppio talento, Elsa de' Giorgi e Goliarda Sapienza, per le quali la scrittura diventa il tratto identitario più forte, mentre la pratica di vecchia data di affidare la stesura delle proprie memorie ad altri/altre compie un salto di qualità con *Storia di Piera* di Piera Degli Esposti e Dacia Maraini.

4. Le sfide letterarie delle attrici del Nuovo teatro

Accenno solo alla prima generazione delle attrici del Nuovo teatro, tramite la sua esponente maggiore, Perla Peragallo, che fece coppia con Leo de Berardinis. Perla non ha lasciato scritture tradizionali, ma sei quaderni di cui cinque inediti, relativi ad altrettanti spettacoli presentati fra il 1972 e il 1976, conservati attualmente nell'Archivio Leo de Berardinis dell'Università di Bologna: sono esempi di «scrittura scenica come partitura musicale», per usare parole di Leo, che restituiscono

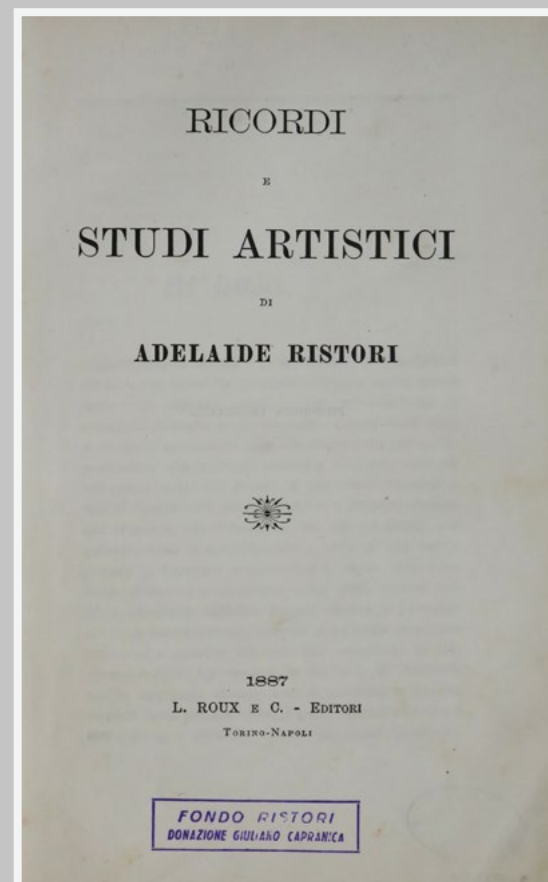


Fig. 1 Frontespizio della prima edizione di *Ricordi e studi artistici* di Adelaide Ristori, 1887, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova

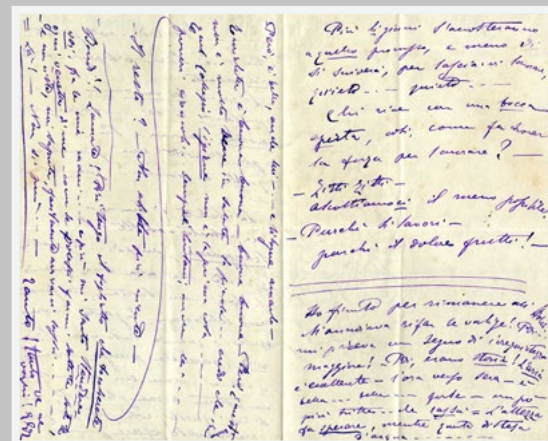


Fig. 2 Lettera di Eleonora Duse ad Arrigo Boito, 23 agosto 1889, Archivio Duse, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia

struttura dello spettacolo, battute verbali, suoni, luci, spazi, movimenti, oggetti: una drammaturgia composta, in larga misura nuova per il pubblico del tempo, concreta e poetica insieme, illustrata anche con disegni [fig. 3]. Poi, nei decenni successivi fioriscono scritture che, a partire da un afflato teatrale profondo e sostanziale, si muovono in varie dimensioni e approdano a una qualità artistica in sé, autonoma. Tre esempi: l'attrice-regista Emma Dante, autrice di testi che declinano la scrittura drammaturgica nel tempo del postdrammatico e con *Mpalermu* inventa una lingua; Ermanna Montanari, autrice di prose poetiche su temi che nutrono le sue incarnazioni sceniche, tra lingua, dialetto e messa in visione [fig. 4]; Mariangela Gualtieri, anche attrice, che è giunta ai vertici della poesia italiana contemporanea, creando un suo modo di recitare i versi mettendoli al servizio di spettacoli corali [fig. 5].

5. Le attrici comiche autrici di se stesse

Franca Valeri è la madre delle comiche anche dal punto di vista della scrittura, praticata di necessità – chi altri avrebbe potuto scrivere i testi della signorina snob o della sora Cecioni? – e costantemente fino ad oggi, alle soglie dei cent'anni. È nutrito il gruppo delle comiche autrici: tutte di valore – da Anna Marchesini a Lella Costa, da Luciana Littizzetto a Teresa Mannino – confermano alcune specificità della comicità femminile rispetto a quella maschile: sia per la loro formazione culturale (vengono dagli studi prima che dal cabaret!) sia perché fanno ridere soprattutto a partire da se stesse e privilegiano la leggerezza. Teresa Mannino le prime volte partiva da una battuta, da un frammento e attorno a questo costruiva i pezzi scritti, finché, invitata da un editore importante a scrivere la sua storia, ha detto di no a un libro e ha cominciato a scrivere della sua infanzia a Palermo per uno spettacolo, *Sono nata il ventitré*. Al di là dei contenuti autobiografici e di ricostruzione dell'ambiente, il problema – mi dice – è di verificare il potenziale comico delle battute nel contatto diretto con il pubblico (inizialmente in un luogo protetto rispetto ai grandi teatri in cui si esibirà poi) e di darsi una metrica, perché senza i tempi giusti la risata non scoppia. Su un altro versante ma non senza spunti comici è nato *Camillo Olivetti, alle radici di un sogno* di Laura Curino, esponente di punta del teatro di narrazione. Forse, faremmo prima a parlare delle attrici che non scrivono [fig. 6].



Fig. 3 Dai quaderni di Perla Peragallo, Fondo Leo de Berardinis, Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna



Fig. 4 Copertina di *Miniature Campianesi* di Ermanna Montanari, 2016

6. Le non dive

Un cenno almeno a Liliana Catte (*in arte Lilla Katte, con la kappa*, 2006), attrice non di primo piano, costumista, segretaria di produzione, che è vissuta sempre dentro il teatro ma ha operato anche nel cinema ricoprendo i ruoli più vari e ne ha lasciato puntigliosa testimonianza. Non foss'altro perché è nata a Sassari il 31 maggio del 1929 da una famiglia sarda per via paterna e qui è vissuta fino a dieci anni.

Bibliografia

- S. ALERAMO, *Andando e stando*, Firenze, Bemporad, 1922.
 S. BERNHARDT, *Ma double vie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907.
 A. CARLONI, *Titina De Filippo. Vita di una donna di teatro*, Milano, Rusconi, 1984.
 L. CATTE, *in arte Lilla Katte, con la kappa*, Ravenna, Edizioni Il Monogramma, 2006.
 E. DE' GIORGI, *I coetanei*, Torino, Einaudi, 1955.
 P. DEGLI ESPOSTI, D. MARAINI, *Storia di Piera [1980]*, Milano, Rizzoli, 1997
 E. DUSE, 'Frammento Autobiografico', *Biblioteca Teatrale*, 19, 1996, pp.121-156 (preceduto da *Due note* di P. Bertolone e L. Vito).
 V. CORTESE, *Quanti sono i domani passati*, Milano, Mondadori, 2012.
 M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003.
 M. HOCHKOFER, *Anna Magnani. La biografia*, Milano, Bompiani, 2013.
 L. MARIANI, 'Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret', *Teatro e Storia*, 28, 2007, pp. 364-381.
 L. MARIANI, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento [1997]*, Imola, Cue Presse, 2016.
 C. MELDOLESI, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.
 E. MONTANARI, *Miniature campionesi*, illustrate da Leila Marzocchi, Bologna, Obolov Edizioni, 2016.
 I. OCCHINI, *La bellezza quotidiana. Una vita senza trucco*, Milano, Rizzoli, 2016.
 S. RIMINI, M. RIZZARELLI (a cura di), *Un estratto di vita. Go-liarda Sapienza fra teatro e cinema*, Lentini (SR), Duetredue Edizioni, 2018.
 A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici [1887]*, Roma, Dino Audino Editore, 2005.
 M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008.
 F. VALERI, *Bugiarda no, reticente*, Torino, Einaudi, 2012.



Fig. 5 Mariangela Gualtieri in *Nel silenzio dei fiori – Notte trasfigurata*, 2010, foto di Rolando Paolo Guerzoni

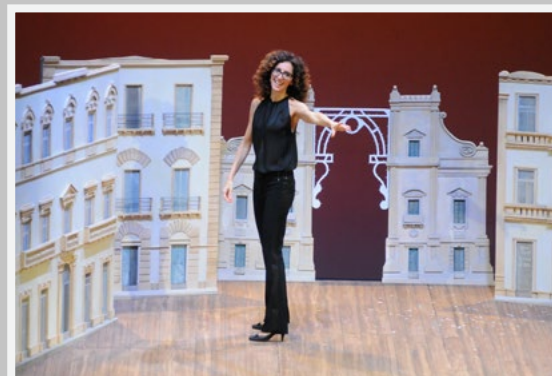


Fig. 6 Teresa Mannino in *Sono nata il ventitré*, 2015, foto di Ida Brenzoni



4.2. Paola Pitagora scrittrice. Il saccheggio di una vita di Marta Marchetti

1. Questa è la storia di un gruppo di ragazzi...

Con questa premessa Paola Pitagora introduce il suo *Fiato d'artista*, libro di memorie che ripercorre, a distanza di quasi quarant'anni, le tensioni avanguardistiche della Roma degli anni Sessanta. A condurre il lettore tra gallerie d'arte, piazze, bar, palcoscenici, set cinematografici e case private, sono le voci intrecciate di due amanti appassionati che all'epoca fecero della loro relazione il motore comune dell'esperienza artistica. È Pitagora stessa a spiegare che l'idea di scrivere questo romanzo autobiografico è nata rileggendo, negli anni Novanta, i quaderni scritti con Renato Mambor ai tempi della loro storia d'amore. Il risultato è un libro composito, fatto non solo della testimonianza privata dei due ma anche del racconto con cui Pitagora cucce insieme una lettera con l'altra, usando tutto ciò che può servire a dar di nuovo corpo a quella storia: molte parole certamente (oltre alle sue anche quelle di chi scrisse di quegli anni, da Pasolini a Calvesi), ma anche immagini scelte per spingere il lettore all'incrocio fra arti diverse là dove, all'epoca dei fatti, si attivava ogni creazione artistica [fig. 1].

Di per sé *Fiato d'artista* è un libro che permette di cogliere molti aspetti di una doppia vocazione realizzata dall'interazione tra scrittura e performance (Rizzarelli 2017). Intanto perché chi scrive è un'attrice versatile che ha raggiunto un pubblico molto vasto, popolare e non, frequentatore di teatri o appassionato di cinema, amante degli sceneggiati televisivi o anche semplicemente avventore casuale davanti ai programmi Rai degli anni Sessanta. In secondo luogo perché in questo libro, così materico nella sua composizione, si parla molto del lavoro dell'attore nella sua inafferrabile dimensione antropologica. A farlo sono i due protagonisti che si incontrano proprio a un workshop di recitazione nel 1958. Sedici anni lei, ventidue lui. Grandi doti mimiche il giovane pittore del Quadraro; puro potenziale invece la ragazzina emiliana che a quel mondo si era avvicinata principalmente per noia. Poco più di un anno dopo i loro percorsi erano già delineati: Mambor allestiva la mostra alla Galleria Appia Antica con Cesare Tacchi e Mario Schifano, mentre Pitagora, sotto contratto con la casa di produzione cinematografica Vides di Franco Cristaldi, cominciava a frequentare le lezioni di recitazione di Alessandro Fersen a via della Lungara. «La vita per noi è cambiata» scriveva allora Pitagora, «io vado a scuola tutti i giorni, sto in un ambiente nuovo. Ed ecco le naturali problematiche, abituata com'ero a pensare con la tua visione» (Pitagora 2001, p. 36. Corsivo mio). L'atto della visione è centrale in *Fiato d'artista* certamente per la sua doppia natura di opera verbo-visuale (Cometa 2017), ma anche perché esso nutre la formazione attorica di chi scrive: «avrei potuto diventare attrice se non avessi incontrato quel buffo pittore? Forse sì ma in altro modo. Intanto, il vedere. Un pittore insegna in qualche modo a vedere» (Pitagora 2001, p. 56).

Da questo punto di vista è avvincente seguire la cronaca dei fatti con cui Pitagora ha costruito la propria professione: la scoperta di 'avere un corpo' durante i primi laboratori di recitazione; l'esperienza a Belgrado sul set di *Kapo* quando rimase scioccata nel vedersi su uno schermo per la prima volta; la presenza sul set fiorentino de *La viaccia* accanto

a Claudia Cardinale e Jean-Paul Belmondo, dove però a emozionarla fu il Leonardo degli Uffizi; la gestione della propria immagine pubblica guidata dai consigli di Paolo di Valmarana capo ufficio stampa della Rai; lo studio del ruolo di Artemisia Gentileschi insieme al regista Luigi Squarzina, il quale per primo le chiese, come attrice, di pensare; lo smarrimento il 22 dicembre 1965, dietro le quinte del Teatro Carignano, quando entrò in scena nei panni di una giovane pittrice del Seicento con in testa l'immagine dell'omicidio del presidente Kennedy; la lavorazione indimenticabile de *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio; la tournée sud-americana con Vittorio Gassman, il grande attore accanto al quale svaniva ogni certezza di essere veramente un'attrice; infine lo spavento davanti all'icona di Lucia Mondella a cui avrebbe dato il volto nei *Promessi Sposi* di Sandro Bolchi nel 1967 [figg. 2-4].

2. I tanti volti di un'attrice

Giulia Fanara osserva come l'appellativo di 'fidanzata d'Italia' attribuitole dopo il successo dei *Promessi Sposi* abbia condizionato il giudizio critico sull'attrice, comunemente considerata interprete di ruoli che occupano uno spazio tra tradizione e contestazione (Fanara 2017). In realtà, suggerisce la studiosa, le donne interpretate da Pitagora rifuggono le vie di mezzo e incarnano sempre, per prima la stessa Lucia manzoniana, una ferma e risoluta volontà di non cedere mai alle mezze misure. La capacità di mostrarsi nella loro interezza, come se fossero le prime e le sole ogni volta, permette a queste donne di interpretare le profonde mutazioni e le trasformazioni sociali della loro epoca. In questo senso è particolarmente significativo che si parli di 'personagge', come fa Fanara usando un neologismo recentemente dibattuto in ambito critico (Mazzanti et al. 2016), poiché la modernità di cui esse si fanno portatrici non è legata al ruolo femminile interpretato di volta in volta, ma al modo di essere donna sempre in maniera nuova. Da questo punto di vista *Fiato d'artista* ci offre un ulteriore spunto di riflessione: «Ma tu sogni mai di diventare una diva?» chiedeva Renato a Paola nei giorni in cui la loro vita si incrociava con quella di Marcello Mastroianni e Anita Ekberg sul set de *La dolce vita*. La risposta è netta: «No». «Mi sentivo troppo lontana da un ideale di attrice» (Pitagora 2001, p. 24). Se tale sentire conti-



Fig. 1 Paola Pitagora e Renato Mambor negli anni Sessanta. La foto è la seconda illustrazione di *Fiato d'artista* scelta dall'attrice



Fig. 2 Paola Pitagora è Lucia Mondello

nuerà a sostenere un modo di essere attrice, esso è del resto anche il motivo per cui non possiamo considerare questo libro tra le autobiografie delle stelle (Rizzarelli 2017). È vero che qui il tema è dichiaratamente un altro (si racconta la storia di un gruppo di ragazzi...) [fig. 5], eppure il costante interrogarsi sulla propria immagine di attrice (già ma quale attrice? si chiede Pitagora) serve non tanto a negare il proprio io-finzionale, quanto a mantenerlo distante e sempre mobile. A tal proposito è indicativo l'aneddoto sul nome: si racconta come fu proprio il pittore tanto amato a modificare un cognome poco adatto a una futura attrice.

In una recente intervista Pitagora riferisce come la più evidente delle trasformazioni fosse nata da un gioco intimo che riguardava il suo aspetto fisico: «sei piatta come la tavola Pitagorica. Chiamati Pitagorica» suggeriva Mambor (*Io Donna*, 4 maggio 2019). Così Gargaloni fu sostituito con Pitagora, nome che divenne sintomo di una volontà di cambiare e segno visibile di un sottrarsi all'immagine bidimensionale di sé: «non devi fermarti» la esortava il 'suo' pittore quando ormai la distanza tra loro era sempre più marcata. In un ambiente artistico molto innovativo ma ancora profondamente maschilista e strutturato su logiche patriarcali, la coppia Pitagora/Mambor visse l'amore come esperienza piena, pura energia vitale che spingeva al rinnovarsi creativo della vita stessa. Così quando il cerchio iniziò a chiudersi sulla parabola di quel gruppo di giovani artisti, anche la storia d'amore finì. Una separazione che Pitagora raccontava così: «...sai, ecco perché non desidero più fare l'amore con te: da troppo tempo, dopo, non mi guardo più allo specchio» (Pitagora 2001, p. 141). Smettere di cercare il mistero fuggevole del proprio riflesso significava smettere di cambiare. La storia dell'avanguardia degli anni Sessanta, secondo Alberto Boatto citato nel libro, finì quando si pensò di poter affermare quella creatività. Non c'era stato invece nulla di stabile per gli artisti romani nei dieci anni che portarono al 1968, se non probabilmente il luogo dove tutto era iniziato. Alla fine di *Fiato d'artista* ritroviamo proprio Piazza del Popolo, «dove muore e rinasce il tempo» e dove alle soglie del terzo millennio tornano i due innamorati. È il 1998 e il loro dialogo è pura finzione. Lui e lei che parlano d'amore e di ciò che è rimasto del loro. «Cosa sei tu oggi per me?» chiede lei. A lui l'ultima parola, che risponde all'impertinente domanda di lei con un esercizio grafico che spoglia il



Fig. 3 Paola Pitagora ne *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio



Fig. 4 Paola Pitagora è Artemisia Gentileschi in *Corte Savella* di Anna Banti per Luigi Squarzina



Fig. 5 Paola Pitagora e gli artisti di Piazza del Popolo



testo di ogni dispositivo rappresentativo: niente scenari o messaggi ma solo un «punto alla sinistra del foglio» che scorrendo traccia le lettere che servono a dirsi «IO SONO» (Pitagora 2001, pp. 167-169).

3. La voce di un'attrice che scrive

«Sulla scena del testo, niente ribalta» scriveva Roland Barthes nel 1973. Per un'attrice che scrive ciò implica necessariamente una perdita doppia, dal momento in cui rinunciare ai dispositivi della teatralità rappresentativa significa in fondo esporre ogni cosa, anche il proprio corpo, al potere di uno sguardo vergine. Forse è anche per questo che Pitagora sceglie di essere ancora scrittrice, pubblicando due romanzi di pura invenzione: *Antigone e l'onorevole* (2003) e *Sarò la tua bambina folle* (2006) [figg. 6-7]. In modo opposto e complementare i due libri raccontano storie in cui il tema dello smascheramento delle finzioni sociali è centrale, sia quando la trama si svolge fuori scena (come nel caso della relazione extraconiugale tra Sergio e Antigone detta Tina), sia qualora essa si dipani proprio tra le tavole del palcoscenico (è il caso della scomparsa misteriosa dell'attore semi-sconosciuto Roberto P.). Ma prima ancora della tematica, ciò che è particolarmente significativo dal nostro punto di vista è la modalità di enunciazione utilizzata, che passa dal narratore in terza persona di *Antigone e l'onorevole*, alla prima persona di un romanzo costruito sul *topos* letterario del ritrovamento di un manoscritto, il diario di un attore scomparso ritrovato per caso. Se consideriamo anche *Fiato d'artista* [fig. 8], in cui la narrazione è multipla, possiamo facilmente rintracciare la costante performativa delle opere di Pitagora in un'autorialità che sembra voler 'giocare' (anche per regolare i conti) con il mondo maschile. È Pitagora del resto a sottolineare come nella lingua italiana che parla di teatro sia proprio l'assenza di un nesso semantico con il verbo giocare a rendere difficile l'abbandonarsi al lavoro da attrice; soprattutto quando non c'è un montaggio, come nel cinema, a definire il senso e il pensiero (Pitagora 2001, p. 119). Così l'attrice che scrive si muove come dovesse conquistare questo campo d'azione, praticandone le sfumature attraverso un'identità capace di confondersi.

Dopo quel «IO SONO» con cui si conclude *Fiato d'artista*, la scrittrice lascia alle personagge di *Antigone e l'onorevole* le domande su cosa significhi essere donna

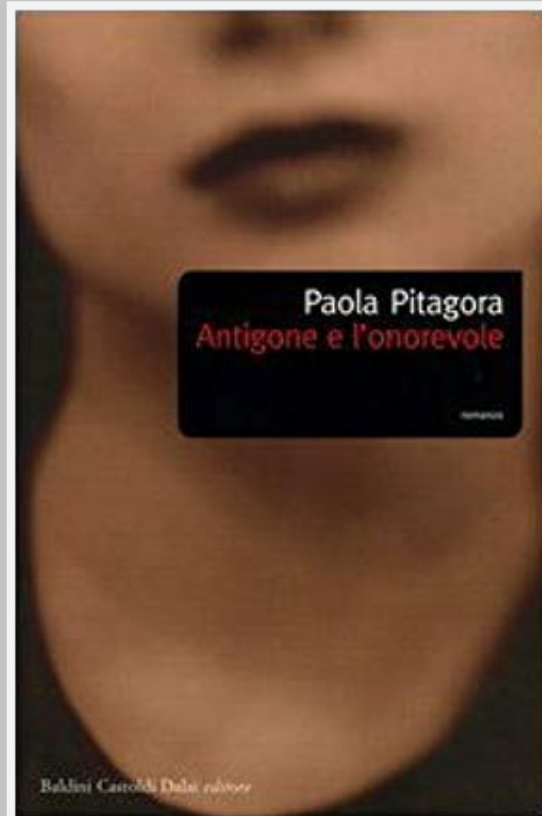


Fig. 6 Copertina del libro di Paola Pitagora *Antigone e l'onorevole*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003



Fig. 7 Copertina del libro di Paola Pitagora *Sarò la tua bambina folle*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006

ai tempi del crollo del Muro di Berlino: Tina (l'amante), Elena (la moglie) e Silvia (la compagna di Elena). Tre donne che hanno in comune la dipendenza dallo stesso uomo che, anche se in maniera diversa, orienta i loro desideri. Chi narra qui non commenta né svela ma entra nella prospettiva di ognuna per interpretare le tracce che lascia dietro di sé: una foto da bambina con la posa imposta dal padre; un verso di Sylvia Plath scarabocchiato su un muro, e il coraggio di aver aderito a *SCUM, ovvero il manifesto per l'eliminazione dei maschi* in cui Valerie Solanas nel 1967 scriveva: «il vero artista è ogni femmina sana, sicura di sé» (Pitagora 2003, p. 122).

Nel romanzo successivo capiamo che un completamento artistico che passi per la scrittura del sé in fondo deve misurarsi ancora con questo slogan un po' sorpassato; forse perché leggendo *Sarò la tua bambina folle* sentiamo solo la voce di Paola Pitagora a rendere reali i dettagli su cui è costruita la trama. E forte è lo straniamento che si prova quando aggettivi declinati al maschile ci ricordano che, a raccontare le percezioni di una vita d'attrice, è invece un uomo.



Fig. 8 Copertina del libro di Paola Pitagora *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo, Sellerio, 2001

Bibliografia

- R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Milano, Einaudi, 1975.
- M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.
- G. FANARA, 'Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, Arabeschi, n. 10, luglio-dicembre 2017, <<http://www.arabeschi.it/58-paola-pitagora-una-ragazza-della-prima-generazione-/>> [accessed 10.10.2019].
- N. GORDIMER, 'La costola di Adamo: narrazioni e realtà', in EAD., *Scrivere ed essere. Lezioni di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 9-26.
- R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Roma, Iacobelli Editore, 2016.
- P. PITAGORA, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo, Sellerio, 2001.
- P. PITAGORA, *Antigone e l'onorevole*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003.
- P. PITAGORA, *Sarò la tua bambina folle*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della "diva-grafia"', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle*, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].



4.3. «Accetto di essere chiamata "attrice", ma con l'aggiunta di qualche altra definizione». Franca Rame si racconta

di Simona Scattina

All'interno delle categorie paradigmatiche rilevate da Rizzarelli nella sua «cartografia dell'attrice che scrive» (Rizzarelli 2017), *Una vita all'improvvisa* (2009) [fig. 1] di Franca Rame si colloca nel genere della narrazione autobiografica, scritta quasi a fine carriera (Rame avrebbe compiuto 80 anni pochi mesi dopo l'uscita del volume) e votata «a consacrare l'immagine divistica già affermata e consolidata da tempo» (ibidem). Ne viene fuori un testo in cui interviene anche Fo e in cui emerge una tensione dialogica dettata dal desiderio di cercare il contatto con un ipotetico destinatario, un «lettore privilegiato» (Battistini 2007), che ora è il marito ora è il pubblico che tanto l'ha amata e seguita durante la sua lunga carriera. Un racconto artistico e biografico in forma di affabulazione teatrale con tanto di didascalie per regolare i meccanismi scenografici e registici di un'ipotetica messa in scena (i disegni di Fo accompagnano per immagini questa storia, quasi uno per pagina), che oscilla sul terreno mutevole, «vivente e interpretante della memoria» (Battistini 2007) in cui Rame ripercorre, a balzi ed episodi, la sua vita vissuta «in modo esagerato», a cominciare dagli anni dell'infanzia fino alle prime esperienze d'attrice, apprendendo così «l'arte antica di andar all'improvvisa», ovvero di recitare a soggetto senza seguire integralmente un copione (ecco il titolo del volume), nonché il suo cammino a fianco del marito.

1. Il «doppio talento» (Cometa 2014) di Rame si manifesta nel pieno degli anni Settanta, quando le sue capacità d'interprete «si affinano e si palesano su differenti piani stilistici» (D'Angeli 2011), mentre cominciano a emergere i suoi bisogni espressivi svincolati dal magistero di un marito «monumento» (espressione usata da Rame), di cui conosceva qualità e debolezze e per il quale rimarrà comunque e sempre una sorta di editor. Un femminile che «si sottrae al patto del dominio maschile, liberando un'energia indomabile» (Setti 2014) e che diventa rappresentante di una linea di narrazione teatrale volta ai racconti e alle voci dell'altra metà del cielo. È così che come autrice nasceranno opere dedicate alla questione femminile, monologhi per una donna, che potremmo quasi definire delle autobiografie per caso: *Parliamo di donne*, *Tutta casa, letto e chiesa*, *L'eroina*, *Grasso è bello!*, *Lo stupro*.

Rame ha sempre negato che le commedie che andava scrivendo e recitando riflettesero la sua vita privata ma da *Una vita all'improvvisa* affiora il ricordo, sin da bambina, di una mancanza di separazione tra la vita quotidiana e la finzione. Il doppio di Rame riflette le intenzioni di un piccolo coro intermittente e contraddittorio: donne all'apparenza fragili, madri fricchettone o svampite, madri universali come Eva o come Maria.

Pur non rinnegando il ruolo che le dette notorietà negli anni Cinquanta – quello di «bonona un po' stupida, decorativa e quasi muta» (D'Angeli 2006), un ruolo comunque diverso da quello tradizionale «di 'soubrettona', una via di mezzo tra le soubrettes e le soubrettine in slip e reggiseno» (Cappa-Nepoti 1997) – la Rita Hayworth italiana [figg. 2-4], così Rame veniva chiamata, infrange i cliché del mondo dello spettacolo arricchendo di voci e funzioni le donne che interpreta. Silvana di *Lo sai che i papaveri* di Marchesi e Metz (1952), Diana de *Lo svitato* di Lizzani (1956) e persino la starlette Barbara di *Rascal*

Fifi di Leoni (1957), contengono già i prodromi di quelle identità femminili che saranno portate da Rame sul palcoscenico: donne che diventano capaci di esprimere, attraverso il riso, la denuncia dei dissesti, degli scandali, degli imbrogli, la condanna delle ingiustizie sociali e delle corruzioni. I suoi ruoli cinematografici riaffiorano in maniera nuova e approfondita, nella chiave pensosa, destabilizzante del *fool* che, difendendosi sotto la copertura del riso, scopre l'altra faccia della medaglia. Una comicità che ha un fine rivoluzionario e si fonda sulla predicazione e sulla provocazione, con lo scopo di risvegliare nel pubblico l'indignazione (Peja 2009).

L'opera di Rame (e di Fo) trasformerà il personaggio femminile in clown, deformerà la fisicità della donna invecchiandola, imbruttendola, ingrassandola, cambierà il suo ruolo in scena fino a farle assumere la funzione di personaggio primario (d'Arcangeli 1999). È il caso, per esempio, di *Settimo: ruba un po' meno* (1964), che non a caso Fo dedica a sua moglie e dove protagonista è un personaggio femminile: Enea, tutt'altro che bella, sempliciotta, semialcolizzata, becchina del camposanto, ha come massima aspirazione quella di diventare una donnaccia, perché per lei questo mestiere significa emancipazione. Nonostante il ruolo da protagonista, scorrendo la [rassegna stampa](#) dell'epoca, Rame è a malapena nominata; questa marginalità e la fatica di un lavoro di attrice duro come un qualsiasi altro lavoro (Farrell 2001) la porta, nel 1977, alla decisione di lasciare il teatro. Fo, colpito dalla scelta, in poco più di una settimana scrive per la moglie una nuova 'giullarata' al femminile: *Tutta casa, letto e chiesa* (1977; prova generale a quello che poi sarà lo spettacolo *Coppia aperta, quasi spalancata* del 1983), in cui, in tutti i personaggi dei diversi monologhi, troviamo rappresentata la condizione delle donne che condividono la «rabbia verso l'impotenza femminile in un sistema di repressione a dominazione maschile» (Mitchell 1984). Adesso sono le figure femminili ad avere bisogno della spalla, hanno finalmente smarrito «i tratti di burattini che servono a dare risalto ad una situazione scenica» (d'Arcangeli 2006), ma è la situazione che accentua la loro importanza e le loro parole assegnando un carattere di universalità.

2. Chi è Franca Rame può raccontarlo solo il palcoscenico, ecco perché anche la sua biografia, come dicevamo in premessa, è un po' spettacolo-monologo-dialogo. Rame si fa «fragile ma vitale organismo diegetico»

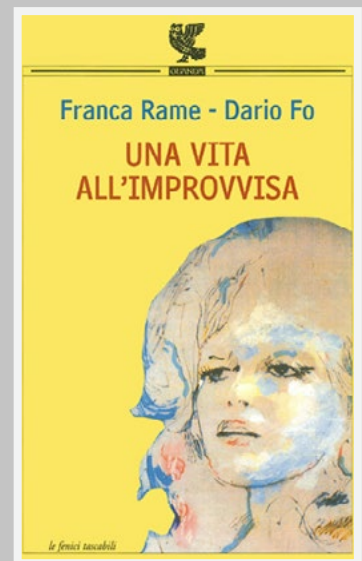


Fig. 1 Copertina del libro di Franca Rame *Una vita all'improvvisa* (2009)



Fig. 2 Franca Rame in *Lo sai che i papaveri* (1952) di Marchesi e Metz



Fig. 3 Franca Rame

(Battistini 2007) che scrive di sé e dialoga con i propri fantasmi, ricercando, così come era abituata a fare in teatro, un avvicinamento e un coinvolgimento con il lettore-spettatore. Ecco perché il testo spinge sul versante della scrittura drammaturgica in cui Rame esce dalle pagine del libro come per recitare la sua parte, un testo che, nella sua genesi, le è stato «quasi imposto» (p. 10), in particolare da Fo.

Un giorno Dario, per caso, apro il cassetto di un armadio alla ricerca di non so cosa avesse smarrito, incappa in un bustone con sopra scritto "Appunti Franca". Curioso, di nascosto, si fionda nella lettura: storie che raccontano di me bambina, della mia famiglia, fino ad arrivare ad oggi. Dopo qualche giorno si presenta a me col malloppo, lo sbatte sul tavolo ed esclama: "Adesso provaci un po' a raccontarmi che non ce la fai a scrivere le tue storie! Queste cosa sono?! [...] "E va bene, ci sto! Mi impegno a farne uno scritto di teatro... perfino un libro se vuoi! Però pretendo che tu mi dia una mano pensando alle cento mani che ti ho dato io!" (Rame 2009, pp. 10-11).

È importante soffermarci brevemente sulle parole di Rame: «Mi impegno a farne uno scritto di teatro... perfino un libro se vuoi!». In effetti l'autobiografia sembra quasi una trascrizione di uno spettacolo teatrale, un copione, secondo le modalità a lei così familiari di riscrittura teatrale completa di didascalie e *storyboard* che illustrano dinamiche e personaggi. Un'autobiografia 'in movimento' che supera la cristallizzazione in una forma definitiva e immobile che avviene quanto si registra la vita sulla pagina bianca (Battistini 2007).

La lingua è diretta, dall'apparenza non letteraria ma in realtà meditata; la sua è una parola forte e ironica che il teatro ha sicuramente contribuito ad incidere nel suo patrimonio genetico (la «via comica» sarà per la coppia strumento di fidelizzazione del pubblico). La scrittura, con una sincerità dai tratti spiazzanti, dona al racconto il piacere della chiacchierata tra amici, di quelle dove le gallerie fatte di volti e di ricordi sfumano con naturalezza nelle più intime confessioni. Storie dunque raccontate attraverso gli occhi di Rame, i disegni di Fo e le parole di entrambi: gioie, dolori, battaglie culturali e politiche, il senso vero e profondo di una 'comunione' di vita e di teatro.

La narrazione della vita di Rame, il flusso dei suoi ricordi scandito da brevi titoli (manca una suddivisio-



Fig. 4 Franca Rame, 1967 ©la presse archivio storico spettacolo teatro



Fig. 5 Franca Rame in *Medea*



Fig. 6 Dario Fo, *Franca sempre volando sta*, 2013 © archivio forame



ne in capitoli), principia con un «Andiamo a cominciare», come dicevano un tempo gli imbonitori nelle fiere paesane.

All'apertura del sipario appaiono due ampi schermi sui quali sono proiettati un manifesto molto elaborato quasi prezioso e una scenografia classica della commedia dell'arte con due palazzi che s'affacciano ai lati e un palco ricco di statue e così d'acqua. Entra in scena Franca (Rame 2009, p. 9).

Lei, «l'ultima nata della covata teatrale, [...] straricca di femmine», un problema per una famiglia di teatranti che «non si poteva risolvere con la messa in scena di sole opere come *Le sorelle* di Cechov» (p. 15), debutta a solo otto giorni in braccio alla madre. Quando ha tre anni il padre Domenico sentenza: «è ora che Franca cominci a recitare» (p. 46). Le pagine dell'autobiografia si aprono così al racconto del suo primo ruolo di scena, in cui, vestita da angiolino di supporto dell'angelo Gabriele, doveva ripetere allo zio-Giuda «Pentiti! Pentiti! Giuda traditore che per trenta monete d'argento hai venduto il tuo Signore!» (p. 47), e invece finisce per consolarlo sul palco; o di quando, impersonando Giulietta, si addormenta come un sasso nel sarcofago e il padre la deve svegliare subito dopo il suicidio di Romeo (un giovanissimo Enrico Maria Salerno). Da quelle prime, non felicissime, esperienze teatrali si segna una strada che non avrebbe potuto condurla da nessun'altra parte se non sulle assi di un palcoscenico, unico luogo in cui si trova a proprio agio. Lei, che preferirà ad 'artista' il termine 'artigiana' – in quanto per tutta la sua vita ha cercato «solo di fare bene il *suo* mestiere» (Balzola, Pizza 2016) – fin da piccola è «quella del teatro», quella che lo fa, quella che ci vive, ci mangia, ci si riconosce. Proverà a intraprendere un'altra professione, quella di infermiera, ma sarà un tentativo inutile. Ricorda allora quello che diceva lo zio Tommaso: «Si nasce tutti con i cerchioni ai piedi, c'è chi calza ruote da bicicletta, chi da macchina e chi da vettura ferroviaria. Tutti vanno di qua e di là, ma chi si muove sui cerchioni di ferro non può sterzare per altra strada: è costretto dalle rotaie a tirare sempre dritto nella sua unica direzione» (p. 82). E Rame calza le ruote dei carrozzoni itineranti.

Rispetto alle figure maschili (il padre e lo zio), sono molte le figure femminili che popolano la sua infanzia e che trovano ampio spazio nel libro: dalla madre Emilia, di cui inizia a parlare raccontandone la morte, lei che era «di una bellezza sconvolgente» (p. 36), rea di essersi sposata contro il volere della famiglia con un marionettista senza fissa dimora, alle donne del quartiere – la fruttivendola Maria, «più larga che lunga» (p. 60) e la nubile e ricca Giuseppina, che la prende sotto le sue ali – alle sue sorelle che la preparano per quel giorno, quando arriva «quella cosa lì» (p. 71) e lei, che si ritrova bardata con un «enorme pannolino affrancato con una spilla da balia» (p. 72), rimane delusa a vita perché nessuno la festeggia.

Non arrivava la torta, nessuno mi guardava, nessuno mi dava un minimo di soddisfazione. Domani è domenica, certo... la faran domani... a messa grande con tutte le mie amiche che canteranno in coro: «Osanna, Osanna! La bambina è donna! Il frutto è fiorito: sia il benvenuto!». Sarà una bella sorpresa! Niente! Non è successo niente! Tutto quello fuori dalla norma che è avvenuto è che la mia mamma mi ha detto: «Da oggi sei signorina, quando ti siedi tieni le gambe chiuse!» (Rame 2009, p. 72).

Spesso Rame ha ripreso il tema della madre come figura primordiale imprescindibile. Non a caso i titoli dei suoi monologhi più famosi: *Medea*, *Maria alla Croce* di *Mistero Buffo*, *La marijuana della mamma è la più bella* o episodi di natura autobiografica come *Il diario*



di Eva e Lo stupro sono testi in cui la struttura dell'archetipo materno trova una sua contemporaneità e risonanza grazie a un palcoscenico che si fa trampolino per far sentire la propria voce [fig. 5].

Rame procede attraverso *flashback* e *flashforward* per raccontarci il suo incontro con Fo e la nascita del figlio: «Lui non mi guardava per niente, e, come sempre succede, è proprio quello che non ti guarda, che ti interessa più di tutti gli altri. Così un bel giorno, l'ho sbattuto contro un muro, e l'ho baciato sulla bocca. Poi ci siamo sposati...» (p. 88). Dopo il matrimonio a Sant'Ambrogio nel 1954, il santo «fanatico del teatro» (p. 96), resta incinta di Jacopo: «Credo che per una donna sia il momento più bello della vita, aspettare un bambino. Che è sbagliato dire "aspettare". Non me lo porta nessuno. Lo sto facendo! Una lavorata! Nove mesi» (p. 98). Anche il parto è sotto il segno dell'ironia, con lei che grida «etere! Voglio l'etere!» per il dolore e l'infermiera che crede stia chiamando il marito «Calma signora, Ettore arriva subito» (p. 102). La testa «strapiena di memorie» (p. 90) non le consente, come dicevamo, una progressione lineare: «fra tanto marasma mi è difficile trovare l'abbrivio giusto per evocare in modo logico e chiaro la sequenza dei fatti, migliaia di ore vissute in modo "esagerato", le difficoltà, le meraviglie viste e toccate» (pp. 90-91). Ed ecco che un Jacopo adolescente torna quasi sul finire dell'autobiografia e prima dell'ultima parte, quella dedicata all'esperienza politica di cui il figlio sarà in qualche modo responsabile. «O Jacopino, quanto ti bene ti voglio!» (p. 268): nel libro ricorda i primi approcci alla sessualità di Jacopo come quando trionfante annuncia alla madre di «aver trovato la clitoride» (p. 273) e lei gli chiese dove l'avesse persa: «quando però ho realizzato che per lui era un avvenimento importante... perché siate sincere, donne... per gli uomini è proprio difficile trovarla 'sta clitoride! Quanto ho capito. Gli ho battuto le mani: "Bravo-bravo-bravo!" Alla sera a cena ho preparato una torta: festeggiamo» (p. 273).

Con il suo stile comico affronta, sempre con garbo e sincerità, il tasto delicato della censura durante *Canzonissima*. Rame racconta che, nei loro spettacoli, i poliziotti erano presenza fissa anche se non invitata e lei, in una di queste occasioni, decise di mettersi tra di loro e di recitare uno stralcio di *Michele Lu Lanzone*, nel quale interpretava il ruolo di una madre che aveva perso il proprio figlio sindacalista, braccato dalle forze dell'ordine e poi ucciso dalla mafia. Due guitti avevano osato insultare l'onore del popolo siciliano sostenendo l'esistenza di un'organizzazione criminale chiamata mafia. «Era il 1962 quando fummo letteralmente cancellati dallo schermo televisivo per la bellezza di sedici anni, il che significa, nel mondo dello spettacolo, essere messi al bando per una vita» (p. 132). Ma da questa *impasse* nascerà un progetto culturale, civile e politico di un teatro come partecipazione condivisa. Le pagine successive dell'autobiografia ricordano pertanto la nascita del teatro 'viaggiante' che consentirà loro di raccontare la lotta di classe e toccherà l'apice con *Mistero Buffo*, recitato nelle case del popolo; un teatro che avrebbe portato lei a diventare senatrice della Repubblica e lui a guadagnare il Premio Nobel per la letteratura. In queste pagine, centrali rispetto all'assetto del volume (si va da pagina 143 a pagina 255), e dove Rame e Fo si alternano nel racconto con l'indicazione delle battute, la scansione teatrale è più evidente poiché si attinge dai racconti che la stessa Rame (e in parte Fo) ha fatto tante volte in palcoscenico. Le didascalie concorrono ancor di più nel rafforzare questo libero gioco teatrale in cui il rapporto si ribalta ed è Fo a fare da spalla alla moglie. Aumentano anche i disegni che, come sappiamo, rappresentavano il canovaccio visivo che aiutava lo sviluppo drammaturgico degli spettacoli [fig. 6]. Un copione di un'ipotetica messinscena; ma è tutto incredibilmente vero.

Come è vero il racconto della violenza subita. Da una scrittura autonoma e da un'esperienza autobiografica nasce, come detto, il monologo *Lo stupro*, uno dei pochi scritti dalla



sola Rame. Lei donna «scomoda e strega, per molti» (Francione 2017), che, come diranno i suoi aguzzini se l'era andata a cercare perché bella, avrà la forza di raccontare a suo modo, con un magnifico travestimento drammaturgico, il feroce sequestro. Qui Rame decide di non aggiungere molto, ha già detto tutto nel suo monologo che è contenuto interamente nell'autobiografia. Lei, attrice fascinosa che avrebbe cambiato pelle più volte lungo tutta la sua carriera, perorerà, con la stessa irruenza fisica che aveva dedicato ai suoi personaggi, le cause in cui credeva fino ad arrivare in Senato durante l'ultimo tratto della sua esistenza che non ha riguardato il teatro. È qui che l'intreccio vita e arte si dissolve e termina la sua autobiografia, non dunque con il racconto di altri spettacoli o di retroscena privati, ma con il *Debutto* in Senato (questo il titolo emblematico scelto per il racconto di questa fase della sua vita) e con la lunga lettera di dimissioni firmata nel gennaio del 2008, qui inclusa. In qualità di Senatrice trascorre tra il 2006 e il 2008 i diciannove mesi più brutti della sua vita (lo troviamo raccontato anche in *In fuga dal Senato*, 2015, testo postumo portato in scena da Fo), registrando il senso di impotenza comune a molti intellettuali che approdavano in Parlamento.

Rame, abituata a combattere le sue battaglie civili sul palcoscenico, vive con amarezza e disillusione questa esperienza. La sua resistenza di donna forte è provata sicuramente dai suoi settant'anni ma sostenuta dal suo senso di responsabilità civile. Con le sue dimissioni consegna, in uno dei passaggi più autobiografici, il senso di tutta una vita e la sua eredità: «Non intendo abbandonare la politica, voglio tornare a farla per dire ciò che penso, senza ingessature né vincoli, senza dovermi preoccupare di maggioranze, governo e alchimie di potere in cui non mi riconosco» (Rame 2009, p. 316).

Bibliografia

- A. BALZOLA, M. PIZZA, *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame*, Milano, Scalpendi, 2016.
- A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007.
- A. BARSOTTI, E. MARINAI (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011.
- G. CANOVA, *La scatola delle meraviglie. Il mondo di Franca Rame*, con le illustrazioni di P. Valentiniis, Palermo, Rueballu, 2015.
- M. CAPPÀ, R. NEPOTI, *Dario Fo*, Roma, Gremese Editore, 1997.
- D. CERRATO (a cura di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, Roma, Aracne, 2016.
- M. COMETA, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.
- C. D'ANGELI, S. SORIANI (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006.
- C. D'ANGELI, 'Franca Rame: il completamento', in A. BARSOTTI, E. MARINAI (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011, pp. 93-101.
- L. D'ARCANGELI, 'Franca Rame "Giullaressa"', in W. VALERI (a cura di), *Franca Rame. A Woman on Stage*, West Lafayette, Bordighera Press, 1999, pp. 157-174.
- L. D'ARCANGELI, 'Madness in the Theatre of Dario Fo and Franca Rame', *Forum Italicum*, 38, 2005, pp. 138-165.
- L. D'ARCANGELI, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati, 2009.
- J. FARRELL, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, prima ed. italiana rivista e aggiornata, trad. di C. Milani, Milano, Ledizioni, 2014 [*Dario Fo and Franca*



- Rame. *Harlequins of the revolution*, York, Methuen, 2001].
- D. FO, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.
- D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 1987.
- D. FO, *Teatro*, a cura di F. Rame, I Millenni, Torino, Einaudi, 2000.
- J. FO, *Com'è essere figlio di Franca Rame e Dario Fo*, Parma, Guanda, 2019.
- F. FRANCIONE, *Franca Rame. La strega scomoda*, Firenze, Edizioni Clichy, 2017.
- T. MITCHELL, *Dario Fo People's Court Jester*, Londra, Methuen, 1984.
- L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- M. PIAZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006.
- F. RAME, D. FO, *Tutta casa, letto e chiesa*, a cura di F. Rame, S. Martin, W. Valeri, Milano, Edizioni La Comune, 1981.
- F. RAME, *Non parlarci degli archi, parlarci delle tue galere (Voltaire)*, Napoli, F.R. Edizioni, 1984.
- F. RAME, *Parliamo di donne*, Milano, Kaos, 1991.
- F. RAME., 'Venticinque monologhi per una donna', in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. XII, Torino, Einaudi, 1998.
- F. RAME, D. FO, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2009.
- F. RAME, J. FARRELL, *Non è tempo di nostalgia*, Pisa, Della Porta Editore, 2013.
- F. RAME, *In fuga dal Senato*, Firenze, Chiarelettere, 2013.
- EAD., D. FO, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Firenze, Chiarelettere, 2015.
- M. RIZZARELLI, 'Attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371, <<http://www.arabeschi.it/13-/>> [accessed 10.10.2019].
- N. SETTI, 'Personaggia, personaggio', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, Società italiana delle letterate, Università degli studi di Milano, pp. 208-209.
- I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- S. VARALE, 'A colloquio con Franca, un'operosa ape regina', in C. D'ANGELI, S. SORIANI (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006.



4.4. *Ci è o ci fa?*

di Lorenza Fruci*

1. *Martina Dell'Ombra de Broggi de Sassi*

A febbraio 2014 una certa Martina Dell'Ombra de Broggi de Sassi annuncia la sua «scelta politica» in un video postato su YouTube e rilanciato sui suoi profili *social* (pagina Facebook e *account* Twitter). Dalla webcam della sua stanza, la giovane si presenta: «Sono una ragazza normale con un grande sogno politico...» e, con uno spiccato accento romano, aggiunge «Mi candiderò alle elezioni con un partito principale perché se annamo, annamo pè vince!». Poi a proposito della politica: «Mi ricordo... quando Berlusconi è sceso in campo e ha fatto il discorso in televisione, io ho pianto tutto il giorno perché sentivo che si stava verificando un evento importante». In poco più di ventiquattro ore l'annuncio dell'aspirante politica ottiene migliaia di visualizzazioni che aumentano giorno dopo giorno in maniera virale, e in concomitanza con la pubblicazione di video successivi in cui racconta di vivere a Roma Nord con la famiglia e con un barboncino nano, di avere la servitù e l'autista, e di avere studiato *public relations* all'Università telematica Unitelma Sapienza. Illustra inoltre il suo programma politico che prevede l'«I Phone di cittadinanza», soluzioni per il lavoro, «lo conosco tutte persone che lavorano, se non le conoscete ve le presento io», e propone un «ritorno alla moneta personalizzata» per rilanciare l'economia. Lancia la sua campagna #votamarti, corteggia i leader politici in auge (prima Matteo Renzi e poi Matteo Salvini), e inizia a dispensare consigli sui più disparati temi di attualità. Esprime un'opinione su tutto, dai gay che «sono nati strani... ma non è colpa loro», all'*outfit* ideale per le donne in politica che deve essere «rosa antico perché la politica è una cosa antica», fino alle pari opportunità: «Noi donne dobbiamo tornare ad avere meno diritti e più privilegi. Avere il privilegio di non lavorare, di farsi mantenere, di dedicarsi alle cose belle della vita che non è lavorare».

Video dopo video si va delineando il Martina-pensiero, frutto di ragionamenti non politicamente corretti, popolari e superficiali. Tuttologa, frivola e ricca pariolina, sui suoi *social* Martina Dell'Ombra espone con candore i propri pensieri razzisti, omofobi e classisti: è la figlia della borghesia italiana degli ultimi trent'anni, dall'avvento del berlusconismo in poi, ed esprime la sintesi del pensiero della massa. Il suo universo valoriale è ben esplicitato anche dal lessico che la giovane utilizza: 'super', 'kissino', 'toppaggine', 'diffettanza' sono solo alcune delle ricorrenti parole in *slang* che ne caratterizzano il personaggio. La sua personalità è tracciata anche dallo standing tenuto in video, dalla sua mimica e dal look scelto che ambisce ad un'estetica televisiva (con il *décolleté* sempre bene in vista). A metà tra una giovane Daniela Santanchè e una Flavia Vento del web, Martina Dell'Ombra è talmente sopra le righe da lasciare il pubblico della rete interdetto e perplesso fin dal suo primo video. Sembra 'stupida', e per questo viene subito denigrata e offesa; anche se qualcuno insinua che si tratta di un *troll*. E dunque la domanda che si fa spazio nel web, aumentando la sua popolarità, è: c'è o ci fa?

2. La realtà

Martina Dell’Ombra in realtà è un personaggio frutto della fantasia, della penna e della professionalità di Federica Cacciola. Autrice e attrice teatrale, nata a Taormina nel 1986, inizia a studiare recitazione a 15 anni e, dopo la maturità, si trasferisce a Milano dove si laurea in Lettere e Filosofia e consegue contestualmente il diploma in Arti Performative. Nel 2008 esordisce come attrice professionista, prendendo parte ad oltre venti produzioni; ma non è sulle assi del palcoscenico che Federica Cacciola conosce la popolarità, bensì sul web nel 2014 grazie proprio a Martina Dell’Ombra. La sua vera identità rimane oscurata dal suo personaggio satirico fino al 2015, quando un giornalista la ‘smaschera’, e viene dichiarata definitivamente nel 2016 quando vince il Premio Satira di Forte dei Marmi. Fino ad allora resta vivo nel pubblico della rete il forte dubbio che Martina Dell’Ombra sia una persona reale. Sono gli anni dei reality, dei tronisti, degli opinionisti improvvisati, ma anche della politica fatta sul web, dell’ascesa del populismo e dei NIP (*non important people*) che diventano VIP, e la figura di Martina Dell’Ombra si inserisce perfettamente in questo contesto. Il suo successo la rende una vera e propria diva che rilascia interviste, partecipa a eventi, trasmissioni televisive e talk show. Il mondo della comunicazione e dei media è interessato alla sua opinione che, da candida e ingenua, si fa sempre più graffiante: «Volevo diventare una persona importante... quindi ho pensato alla politica... la Boschi è la nuova Belen»; e poi rimarca: «Non so fare assolutamente nulla, per questo posso fare sia il segretario di partito che il ministro». Nelle sue dichiarazioni Martina Dell’Ombra ci spiega anche il mondo in cui siamo immersi e come sopravvivervi:

La cosa importante è essere una persona ‘culturale’. Avere tanti libri, che non è detto che vanno letti... tolgono tempo agli aperitivi, dove, se non andate, non trovate lavoro. Ma dovete far finta di averli letti... Basta il più importante strumento della nostra epoca, che è Internet, il grande potere culturale che ha reso la cultura democratica.

È sufficiente Wikipedia, insomma, per far finta di sapere e di conoscere. Per tutto il resto basta curare l’estetica, perché «se avete qualche diffettanza, basta fare



Fig. 1 Martina Dell’Ombra de Broggi de Sassi



Fig. 2 Martina Dell’Ombra de Broggi de Sassi alla Tv delle ragazze con Serena Dandini



Fig. 3 Martina Dell’Ombra de Broggi de Sassi



Fig. 4 Diletta Parlangei, 'Martina Dell’Ombra non finge più', *Il fatto quotidiano*, 5 marzo 2018



un piccolo investimento per ottenere un grande risultato». Perle di saggezza popolare che danno la cifra della società in cui viviamo, che Federica sceglie di criticare attraverso la satira.

3. La scrittura

«Sono stata posseduta da Martina Dell’Ombra» ha dichiarato Federica Cacciola in più di un’intervista dopo essere uscita allo scoperto. Ed ha poi sottolineato:

È molto difficile riuscire ad interpretare un personaggio per così tanti anni, non capita spesso, ed è una grande opportunità come autrice, perché questo personaggio cresce e si evolve.

Munita di un ‘doppio talento’ da attrice e autrice, Cacciola ha creato questo personaggio tenendo conto del mezzo nel quale avrebbe preso vita, cioè il web. Fin dall’inizio lo ha caratterizzato fortemente, delineandone la visione del mondo e contrassegnandolo con una voce, un intercalare e addirittura un proprio lessico. Successivamente ha lasciato che la sua scrittura rispondesse alle dinamiche della rete, dai contenuti, fino all’elaborazione dell’estetica e del linguaggio. Nella sua autorappresentazione Martina Dell’Ombra si plasma perfettamente ai flussi del web, e la sua narrazione si inserisce nell’agenda politica italiana. La coerenza nella scrittura del personaggio lo ha reso talmente ben riuscito da risultare plausibilmente reale e, anche quando il dubbio sulla sua veridicità è stato risolto, la sua potenza lo ha mantenuto vivo. Quando si è saputo che Martina Dell’Ombra era un *troll* il suo successo non è diminuito, ma al contrario si è moltiplicato, spingendola ad uscire dal web. Il passaggio più significativo è stato nel 2018 quando Serena Dandini l’ha voluta come co-conduttrice de *La tv delle ragazze - Gli Stati generali*, un’edizione speciale della trasmissione che ha segnato la storia della tv della comicità e della satira al femminile trent’anni prima. «Era il mio sogno fin da bambina» ha commentato Federica Cacciola, che ha portato a Rai3 la ‘conduttrice del cambiamento che viene dalla rete’. Nello scegliere Martina Dell’Ombra, Dandini ha voluto fare autoironia sul tempo che passa e sui tempi che cambiano, non sempre in meglio, mostrando come le nuove generazioni sembrano aver dimenticato decenni di battaglie di femminismo e siano figlie della tv commerciale e di politiche consumistiche. Con l’approdo alla tv, e successivamente anche alla radio e all’editoria cartacea (con la pubblicazione del libro *Fake, una storia vera* uscito nel 2018 per Mondadori), Federica Cacciola ha continuato a mantenere vivo il suo personaggio ma, di volta in volta, ne ha adattato il linguaggio al mezzo, lavorando costantemente alla revisione della sua scrittura. Una scrittura precisa e puntuale ma contemporaneamente ‘aperta’, i cui contenuti le



Fig. 5 Martina Dell’Ombra de Broggi de Sassi



gati all'attualità ne hanno favorito il successo, alimentato dalla scelta vincente della satira come strumento di critica alla società.

4. *Divismo 2.0*

«Ci sono momenti in cui la vita mia e quella di Martina Dell'Ombra si sono accavallate. Momenti speciali sia per me che per lei, e che non sono scindibili» ha scritto in un *post* su Facebook Federica Cacciola a proposito del rapporto da 'gemella digitale' con il suo personaggio. La prima, infatti, è stata per anni totalmente assorbita e oscurata dalla seconda che ha raggiunto lo status di 'diva 2.0'. Il divismo del web è per sua stessa natura partecipativo poiché, attraverso i *social network*, permette a chiunque di tentare un dialogo con le web star, di esprimere la propria opinione su di loro, ma soprattutto di insultarle. Succede anche a Martina Dell'Ombra che, fin dal suo primo video, attira su di sé le attenzioni degli *haters*. La sua 'stupidità' fa sentire il pubblico del web superiore rispetto a lei, e quindi legittimato a giudicarla (tanto che in più di un'intervista Martina/Federica ha dichiarato di «competere con la Boldrini» per la quantità di offese ricevute). Ma di fronte a tanto odio invece di desistere Federica Cacciola decide di andare avanti con il suo alter ego. Il suo personaggio, che è altro da sé, le permette di subire le critiche con distacco, circoscrivendole e comprendendone le cause. Martina Dell'Ombra infatti diventa famosa malgrado la sua apparente stupidità, confermando una irritante realtà, e cioè che si può diventare celebri pur essendo scemi. Ed è questo a generare la rabbia e la frustrazione che muovono e motivano gli *haters*. «Ma credo non ci sia nulla di male... La cultura non è per tutti e chi non ce l'ha non deve essere incolpato di niente, anzi: la sua opinione va rispettata. Se poi quell'opinione non piace, sta alla società, e quindi anche alla politica fare in modo che gli ignoranti siano meno ignoranti, formare la mente, la testa, fornire strumenti cognitivi per poter comprendere meglio il mondo» – è stata la risposta di Federica Cacciola. Ma è proprio l'entrare e uscire dal personaggio che permette alla sua creatrice di trovare delle chiavi per disarmare i 'leoni da tastiera'. In un video in cui legge un lungo elenco di offese sessiste e volgari apparse sul web Martina Dell'Ombra chiosa così: «Questi messaggi erano dedicati a Tiziana Cantone... Tiziana Cantone si è da poco suicidata... un kissino a tutti!». La satira per lei, dunque, non è più solo linguaggio ma si fa arma. Il divismo 2.0 richiede alla web star una parte attiva nel replicare ai commenti del suo pubblico, sia che siano lodi che attacchi, sottostando ad un copione *in fieri* che va ad influenzare anche la narrazione del sé.

Inoltre il vero divo prolunga la sua vita oltre il web, conquistando visibilità negli altri media e conseguente popolarità; come è stato per Martina Dall'Ombra la quale aveva annullato l'identità della sua autrice e attrice, tanto che nella vita quotidiana Federica Cacciola era riconosciuta come la 'pariolina scema'. E quando il divismo del proprio personaggio diventa così ingombrante, il suo autore sente il bisogno di riscattarsi e di riaffermare sé stesso come attore capace di interpretare altri ruoli. Il 17 febbraio 2019 Federica Cacciola apre la sua pagina Facebook e scrive così: «E niente, prima o poi doveva succedere. Inevitabile come la caduta dei 5 Stelle, arriva anche la mia pagina personale su Facebook. Questo significa... che, oltre a Martina, inizierete a conoscere Federica. Ma anche Maria, Wanda, Laura. E tante altre "me"». Anche i gemelli digitali a volte sentono il bisogno di separarsi, fuggendo dal loro stesso divismo.



Bibliografia

A. PAVOLINI, *Oltre il rumore. Perché non dobbiamo farci raccontare internet dai giornali e dalla tv*, Milano, Ledizioni, 2019.

M. DELL'OMBRA, *Fake, una storia vera*, Milano, Mondadori, 2018.

D. DE KERCKHOVE, *La rete ci renderà stupidi?*, Roma, Castelvecchi, 2016.