



*collana del Forum delle Studiose
di Cinema e Audiovisivi*

diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

Nata dal desiderio di costruire uno spazio editoriale capace di valorizzare le ricerche delle «donne che studiano le donne», FAScinA ospita monografie e volumi collettanei dedicati ai Women's studies di ambito cinematografico.

FAScinA / 10

collana diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

comitato scientifico

Mariapia Comand, Elena Dagrada, Monica Dall'Asta,
Victoria Duckett, Giulia Fanara, Danielle Hipkins,
Cristina Jandelli, Sandra Lischi, Catherine O'Rawe,
Veronica Pravadelli, Hilary Radner, Chiara Tognolotti,
Federica Villa

Federica Piana

Vite di carta e pellicola

*La produzione autobiografica
delle attrici italiane*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Pubblicazione finanziata a valere sulle risorse del bando PRIN 2017 -
Progetto Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing D.A.M.A.*



© Copyright 2023

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676645-8

Indice

Introduzione	7
<i>Capitolo primo</i>	
Sull'autobiografia	11
1.1. Un "genere" ambivalente	12
1.2. La finzione autobiografica	18
1.3. Processo autobiografico e formazione	23
<i>Capitolo secondo</i>	
Donne e scritture del sé	27
<i>Capitolo terzo</i>	
Le autobiografie delle attrici	37
3.1. Il <i>corpus</i> delle autobiografie delle attrici	46
<i>Capitolo quarto</i>	
Dentro il canone? Attrici e autobiografia classica	51
4.1. Memorie di una diva «scandalosamente perbene». L'autobiografia di Silvana Pampanini	53
4.2. Lo specchio della scrittura e il corpo del cambiamento. L'autobiografia di Catherine Spaak	72
<i>Capitolo quinto</i>	
Attrici e autobiografia relazionale. Tra autopromozione e "etnologia" degli affetti	87
5.1. «Io, Antonella Lualdi»: l'autobiografia come affermazione del sé	89
5.2. «Parla, ricordo»: Lina Sastri e la lingua materna	100

Capitolo sesto

Quando l'autobiografia si fa collettiva: il <i>memoir</i>	110
6.1. Le lettere tra Paola Pitagora e un «buffo pittore»	112

Capitolo settimo

Autobiografia narrativizzata: attrici e <i>non-fiction</i>	121
7.1. Ambra Angiolini e il romanzo autobiografico	124

Capitolo ottavo

Autobiografie collaborative	137
8.1. Due generazioni a confronto: il dialogo di Luciana Littizzetto e Franca Valeri	138

Conclusioni	147
-------------	-----

Bibliografia	151
--------------	-----

Indice dei nomi	181
-----------------	-----

Introduzione

Questo libro nasce da una tesi di Dottorato¹ incentrata sulla classificazione e lo studio delle autobiografie scritte da attrici italiane (o di diversa nazionalità ma attive soprattutto nel cinema italiano), pubblicate o tradotte in Italia a partire dagli anni Dieci fino alla contemporaneità.

Il progetto è nato nel più ampio raggio d'azione del PRIN 2017 *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* // D.A.M.A. / *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* // D.A.M.A., che vede come Principal Investigator Lucia Cardone (Università di Sassari) e come responsabili delle altre unità coinvolte Anna Masecchia (Università di Napoli Federico II) e Maria Rizzarelli (Università di Catania).

La produzione autobiografica delle attrici italiane fa parte del *corpus* per il quale Maria Rizzarelli ha coniato il termine “divagrafie”² e che comprende qualsiasi tipologia di testo scritto da un'attrice, incluse opere di finzione come romanzi o racconti, ma anche articoli su quotidiani e riviste, rubriche di piccola posta e raccolte di poesie. Questo primo affondo ha portato a riflessioni successive, come quelle condotte dallo stesso Progetto di Ricerca D.A.M.A.³ e quelle presentate durante l'edizione del 2019 del Forum FAScinA (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi), interamente dedicata a tali scritture⁴.

¹ Si tratta di un progetto di Dottorato del XXXIV ciclo. La tesi è stata discussa il 22 marzo 2022 all'Università degli Studi di Sassari, con Lucia Cardone come tutor e Massimo Onofri come co-tutor.

² Maria Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.

³ Cfr. il sito ufficiale del Progetto: <https://www.damadivagrafie.org> [ultima consultazione 16.03.2023].

⁴ Tali riflessioni sono state raccolte in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.

Il *corpus*, pur presentandosi estremamente variegato⁵, mostra un'ampia predilezione da parte delle attrici, per le scritture dell'io. Basti pensare che per questa ricerca sono stati reperiti ottanta testi autobiografici che presentano una grande eterogeneità sia sul piano formale che su quello contenutistico. Come si vedrà, anche le motivazioni che stanno alle spalle della pubblicazione possono variare: se infatti in alcuni casi è possibile riscontrare una vera e propria urgenza di scrittura (dimostrata ad esempio dal numero di testi scritti da una stessa attrice e dalle loro caratteristiche) per la maggior parte di loro, invece, lo scrivere risponde a un preciso intento autopromozionale. Tuttavia, allo stesso tempo, l'autopromozione può caricarsi di ulteriori significati e ciò sarà evidente in alcuni dei casi di studio presi in esame.

Per misurarsi con un *corpus* così vasto ed eterogeneo come quello, appena inquadrato, delle scritture del sé delle attrici italiane, è necessario adottare un approccio metodologico che sia il più possibile interdisciplinare. Ho tentato di muovermi tra due poli: da un lato, gli studi di critica letteraria e nello specifico studi sull'autobiografia; dall'altro, gli studi sul divismo. La disamina delle autobiografie è quindi anticipata da tre capitoli introduttivi, fondamentali per riuscire a inquadrare al meglio un oggetto di studio dal carattere sfuggente e la cui analisi si situa, per sua stessa natura, all'incrocio di più ambiti disciplinari.

L'autobiografia costituisce un "genere" letterario particolarmente ambivalente, restio a tentativi troppo rigidi di sistematizzazione o classificazione ed estremamente peculiare per quanto riguarda alcuni suoi tratti costitutivi: tra tutti, il complesso rapporto che nei testi viene a crearsi tra verità e finzione. Per tale ragione, nel primo capitolo mi soffermo su alcune caratteristiche fondamentali dell'autobiografia e porto avanti una breve ricostruzione del dibattito sviluppatosi, in sede di critica letteraria, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Una riflessione sulle scritture autobiografiche delle attrici non può tuttavia prescindere dall'essere condotta utilizzando una prospettiva di genere. Ciò è dovuto sia allo stretto legame, ormai ampiamente riconosciuto, tra donne e scritture del sé, sia alla rivalutazione teorica delle autobiografie femminili portata avanti nel corso degli ultimi decenni dalla critica femminista, approfondita del secondo capitolo.

⁵ Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, *Scritto dalle stelle*, in Ead., *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

Nel terzo capitolo introduco l'oggetto di studio, ripercorrendo le poche ricerche che, finora, hanno posto in luce le scritture autobiografiche delle dive e cercando di inquadrare queste ultime alla luce di alcune riflessioni divenute ormai classiche e fondamentali per chiunque intenda avvicinarsi agli *Star Studies*. Prodotti letterari di questo tipo non si prestano a essere incasellati in rigide griglie teoriche e necessitano, piuttosto, di uno studio mirato che tenda a valorizzare la singolarità di ciascuno. Pertanto, ho deciso di tracciare, attraverso delle tipologie, una cartografia dai confini aperti e flessibili per tentare di descrivere al meglio questo tipo specifico di produzione editoriale. Le categorie individuate sono state proposte a partire da caratteristiche ricorrenti che riguardano sia il piano formale che quello contenutistico. Come anticipato, l'intento con il quale ho suggerito tale classificazione non è quello di catalogare in modo schematico le autobiografie ma, al contrario, quello di metterne in evidenza i tratti che ritornano più frequentemente e di enfatizzare le specificità di ogni singolo caso. Alla base rimangono infatti sia la consapevolezza che ogni autobiografia sia un caso a sé sia il conseguente tentativo di far risaltare le peculiarità di ognuna, evidenziando contestualmente alcune tendenze ricorsive, presenti e ben visibili, di questo specifico "sottogenere".

In particolare, ho individuato le seguenti categorie – o tendenze: l'autobiografia classica, ovvero un tipo di autobiografia che può essere definita canonica e che, nonostante la varietà di casi, risulta essere la più diffusa tra le scritture del sé delle attrici; quella relazionale, basata sulla relazione (sentimentale, familiare, amicale) tra l'autrice e altri soggetti; il *memoir*, scarsamente frequentato e caratterizzato da una narrazione collettiva; l'autobiografia narrativizzata, in cui la materia biografica viene mediata da elementi finzionali e infine quella collaborativa⁶, alla cui stesura hanno contribuito più autrici o autori.

Per ogni categoria ho poi approfondito uno o più casi di studio particolarmente significativi (in totale sette), scegliendo di analizzare, nello specifico, le scritture autobiografiche di Silvana Pampanini, Catherine Spaak, Antonella Lualdi, Lina Sastri, Paola Pitagora, Ambra Angiolini e Luciana Littizzetto insieme a Franca Valeri.

⁶ Riprendo il termine da Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra, 2001, p. 178.

Dall'indagine emergono alcune problematiche significative e, soprattutto, alcuni temi ricorsivi ai quali le attrici tornano spesso e su cui talvolta insistono in modo particolare, tanto da creare quasi un'eco continua tra scritture anche diversissime tra loro e meritevoli, per tale ragione, di essere valorizzate.

Sull'autobiografia

Per contestualizzare al meglio le autobiografie delle attrici¹ è senza dubbio necessario partire da una breve ricognizione sul vastissimo campo delle scritture del sé.

Considerata la mole degli studi e delle riflessioni che da decenni coinvolgono l'autobiografia, in questo capitolo mi limiterò a dare alcune coordinate utili per adottare uno sguardo d'insieme, allo scopo di inquadrare e definire il più possibile i caratteri salienti di questo tipo di opere e, al contempo, di descrivere sinteticamente alcuni passaggi fondamentali che hanno animato il dibattito critico sulle scritture autobiografiche².

Tralascierò pertanto da questa panoramica una ricostruzione della storia del genere³, prediligendo, piuttosto, un approfondimento su alcuni

¹ Cfr. M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita*, cit., in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, *Vaghe stelle*, cit.; Ead., *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021; L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

² Sarebbe impossibile, in questa sede, riuscire a restituire una bibliografia completa di tutte le riflessioni sull'autobiografia finora condotte, poiché, riprendendo le parole di Bartolo Anglani, «tanto più i contributi di questo tipo crescono di numero, di mole e di importanza, tanto meno riesce agevole a chi affronta tale studio evitare l'incontro critico con la letteratura relativa, in un concatenarsi di bisogni e di doveri per il quale non è del tutto improprio scomodare l'immagine del serpente che si morde la coda» (*I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 18). Il mio intento perciò sarà quello di fornire una bibliografia il più possibile esaustiva per quello che concerne l'oggetto di studio qui indagato. Per approfondimenti ulteriori cercherò di rimandare a fonti più mirate, dotate di un apparato bibliografico maggiormente dettagliato.

³ Mi limito a ricordare che la tradizione autobiografica a cui si fa riferimento comprende opere come *Le confessioni* di Sant'Agostino, datate a partire dal 397 (Einaudi, Torino, 2000) e, soprattutto, *Le confessioni* di Jean-Jacques Rousseau (Rizzoli, Milano, 1978) del 1782, considerato il padre dell'autobiografia moderna, a cui seguiranno (tra gli altri) François-René de Chateaubriand (*Memorie d'oltretomba*, Einaudi, Torino, 2015 [1849-50]), e Stendhal (*Ricordi di egotismo*, Marsilio, Milano, 2001 [1832]). Se il termine "autobiografia" è documentato a partire appunto dal tardo Settecento, ciò non significa che precedentemente non esistessero scritture del sé: nei secoli anteriori termini come "memorie", "la vita di", "confessioni" indicavano esempi di autobiografie *ante litteram*. Ovviamente, si tratta di una tradizione prettamente occidentale, in particolare

elementi delle scritture del sé che rivestono un ruolo di primaria importanza e che, soprattutto, risultano imprescindibili per poter analizzare i testi autobiografici delle attrici.

Nello specifico, ho scelto di soffermarmi su tre temi a mio parere indispensabili per poter affrontare in maniera adeguata questa specifica tipologia testuale:

- lo statuto sfuggente, ambivalente e ambiguo dell'autobiografia e la conseguente difficoltà a ricondurla sotto l'etichetta di "genere letterario";
- il peculiare rapporto che in essa viene a crearsi tra realtà e finzione;
- il processo di formazione (o *sense-making*) tipico di ogni atto autobiografico.

1.1. Un "genere" ambivalente

Come anticipato, il primo punto su cui intendo soffermarmi riguarda l'alto tasso di ambivalenza dell'autobiografia, che la rende (soprattutto in sede teorica) un oggetto di studio particolarmente problematico. Si tratta infatti di un "genere letterario" intrinsecamente elusivo⁴, i cui

eurocentrica, e a prevalenza maschile, come si vedrà più nel dettaglio nel secondo capitolo (per la periodizzazione rimando all'introduzione di Robert Folkenflik del suo *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993). Per un approfondimento su tale canone si vedano Bartolo Anglani, *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Schena, Fassano, 1995 e *I letti di Procuste*, cit.; Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna, 1990; Francesco Bruni (a cura di), *«In quella parte del libro de la mia memoria». Verità e finzioni dell'io autobiografico*, Marsilio, Venezia, 2003; Rodolfo De Mattei, *La Musa autobiografica*, Le Lettere, Firenze, 1990; Maurizio Ferrari, *Mimica. Lutto e autobiografia da Agostino a Heidegger*, Bompiani, Milano, 1992; Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Roma, 1998; Edda Meloni (a cura di), *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1990; Arnaldo Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, il Mulino, Bologna, 1986. Per un affondo sull'autobiografia nella storia della letteratura italiana occorre riferirsi a Angelica Forti-Lewis, *Italia autobiografica*, Bulzoni, Roma, 1986; Ferdinando Pappalardo (a cura di), *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*, Liguori Editore, Napoli, 1994; Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino, 1977 e *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002; Aldo Scaglione, *L'autobiografia in Italia e i suoi metodi di analisi critica*, in «Forum Italicum», 2, 1984.

⁴ Diversi studiosi rifiutano addirittura di considerarla come genere autonomo: è il caso di Paul De Man (*Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1979, trad. it. *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996) che mette in dubbio il fatto che possa costituire un genere letterario a sé, soprattutto a causa della vistosa eterogeneità delle opere che ne compongono il corpus,

caratteri risultano difficili da definire e che, come si vedrà, tende a sfuggire a qualsiasi tentativo di sistematizzazione.

La scrittura autobiografica si configura come «un enigma destinato a mettere alla prova, attraverso una serie di ostacoli e paradossi, tutti i lettori che siano decisi a indagare le fattezze, le origini e gli sviluppi dei suoi dispositivi testuali»⁵. Si presenta pertanto come una sfida a chiunque «cerchi di compilare una sua precisa carta d'identità»⁶, proprio a causa della «drammatica ineffabilità della propria costituzione»⁷. Per Paul De Man, le «difficoltà di definizione di genere che insidiano lo studio dell'autobiografia» arrivano a riprodurre «una instabilità intrinseca che distrugge il modello non appena viene costruito»⁸.

Ciò emerge in modo lampante dal dibattito che per decenni (a partire almeno dalla seconda metà degli anni Cinquanta) ha animato la critica letteraria e che in questa sede tenterò di riportare in maniera sintetica ed essenziale.

Qualche anno prima, infatti, che Philippe Lejeune pubblicasse *Il patto autobiografico*⁹, testo fondamentale per chiunque intenda avvicinarsi agli studi autobiografici (e su cui ci si soffermerà più avanti), altri due studiosi avevano elaborato alcune importanti tesi che possono essere ritenute a tutti gli effetti delle «vere “rifondazioni” contemporanee dello

o che ad esso vengono ricondotte (la questione, come si vedrà, riguarda da vicino anche un campo più ristretto come quello delle autobiografie delle attrici). Altri, invece, tendono a considerare l'autobiografia come una modalità di lettura, più che come un genere vero e proprio, ovvero come un «atto letterario» a cui partecipano alla stessa maniera scrittori e lettori. In tal senso si muovono le riflessioni di Elizabeth Bruss e Janet Gunn. Per Bruss, «un atto letterario, per divenire un genere, deve anche essere classificabile: i suoi ruoli ed i suoi obiettivi devono essere relativamente stabili all'interno di una comunità definita di lettori e autori. [...] Proprio perché l'autobiografia è un fatto “istituzionale” piuttosto che “naturale” [...] al di fuori delle convenzioni sociali e letterarie che la creano e la sostengono, l'autobiografia non possiede caratteristiche proprie, e di fatto non esiste» (Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora-Londra, 1976, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., pp. 42-43). Anche Gunn propone un'analoga riflessione: «Ritengo che il “genere” sia innanzitutto uno strumento della lettura, e non principalmente una formula della scrittura che, in quanto tale, permette al lettore di collocarsi dinanzi al testo e di accedere così al significato possibile del testo stesso», Janet V. Gunn, *The Autobiographical situation*, in *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 80.

⁵ Ivan Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 4.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, cit., p. 55.

⁹ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986 [1975]

studio dell'autobiografia»¹⁰. Nella prima, Georges Gusdorf¹¹ mette in luce come la costruzione e la ricostruzione del sé siano passaggi costitutivi della scrittura autobiografica¹²:

Mentre un quadro rappresenta il presente, l'autobiografia pretende di tracciare il segno di una durata e di uno sviluppo nel tempo, non certo attraverso la giustapposizione di immagini istantanee ma mediante la realizzazione di una specie di film sulla base di una sceneggiatura già scritta. [...] l'autobiografia impone all'autore di prendere le distanze rispetto a se stesso, per potersi ricostituire nella propria unità e nella propria unità attraverso il tempo¹³.

Nella seconda, Roy Pascal¹⁴ riflette su quanto lo scrivere di sé sia soprattutto un modo per rivelare una situazione presente, piuttosto che per tracciare una mera storiografia del proprio passato:

Il significato [dell'autobiografia] sta più nella rivelazione della situazione presente che nella ricostruzione del passato. [...] ci si può fidare della memoria perché l'autobiografia non è solo la ricostruzione del passato ma la sua interpretazione: quello che importa è ciò che l'uomo ricorda del passato. C'è sempre un giudizio sul passato che interferisce nella struttura del presente¹⁵.

Tuttavia, è appunto nel 1975, con lo studio di Lejeune, che si assiste a una autentica svolta in ambito teorico¹⁶. Lo studioso propone la seguente definizione per indicare l'autobiografia: «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»¹⁷e, soprattutto, pone come condizione imprescindibile che autore, narratore e personaggio coincidano, ovvero che presentino lo stesso nome e che ciò sia reso esplicito attraverso precise notazioni testuali¹⁸.

¹⁰ B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. VIII.

¹¹ Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Duncker & Humblot, Berlin, 1956, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. Il testo è riportato anche, tradotto in inglese, in James Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

¹² Si tratta di una riflessione cruciale su cui si ritornerà più avanti e in diverse occasioni, lungo i capitoli.

¹³ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 8.

¹⁴ Roy Pascal, *What is an Autobiography?*, in *Design and Truth in Autobiography*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1960, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit.

¹⁵ *Ivi*, pp. 25-31.

¹⁶ Del 1971 è invece *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Parigi, 2010 [1971].

¹⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 12.

¹⁸ *Ivi*, p. 13.

In generale, l'approccio adottato da Lejeune risulta fortemente teso verso il formalismo e tuttavia, come verrà dimostrato da studi successivi, una teoria formalista così rigorosa si rivela incapace di imbrigliare questa tipologia di testi. Diverse teorie sviluppatesi in seguito a quella dello studioso francese hanno «replicato, con variazioni di approccio, il suo metodo formalista, stabilendo parametri in base ai quali censire i testi e misurarne gli scarti rispetto a un centro canonizzante»¹⁹, rappresentato appunto da *Le confessioni* di Rousseau. Per Ivan Tassi, «le condizioni dettate da Lejeune producono una sistematicità rigida e imprecisa al tempo stesso, che finisce per trascurare la labilità dei confini e l'affascinante, inarrestabile ambiguità costitutiva di alcuni meccanismi»²⁰.

Di conseguenza, in risposta a questo tentativo di canonizzazione, alcuni scrittori «si sono voluti sottrarre alla definizione riduzionista, protestando contro il livellamento della propria eccezionalità e si sono cimentati nella scrittura di opere impossibili da inventariare secondo le regole proposte»²¹. Tra questi, è sicuramente Serge Doubrovsky a produrre la «rivendicazione di singolarità» più significativa e densa di conseguenze, pubblicando *Fils*²², nel 1977, e dando origine a quella che lui stesso definisce *autofiction*²³. Doubrovsky crea infatti un testo ibrido, una sorta di «autobiografia romanzata dalla forte inclinazione psicanalitica»²⁴ in cui il personaggio principale, omonimo dell'autore, attraverso un continuo *stream of consciousness* tenta di riannodare i fili (*fils*) della propria vita²⁵. Lo scrittore fonda la narrazione sullo

¹⁹ Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma, 2011, pp. 19-20.

²⁰ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 65.

²¹ M.A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., pp. 19-20.

²² Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Parigi, 1977.

²³ Per un approfondimento esaustivo su questo sottogenere prettamente postmoderno e metaletterario, si veda Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014. Marchese sostiene che «l'autofiction potrebbe essere definita con formula tutt'altro che esaustiva come: componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale» (p. 40). Rimando anche alla definizione parallela di Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 130 e al testo di Philippe Gasparini, *Autofiction*, Seuil, Parigi, 2008.

²⁴ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 810.

²⁵ *Ivi*, pp. 810-845.

sperimentalismo linguistico, dando vita di fatto a un testo metaletterario: l'intenzione è quella di dimostrare l'impossibilità di una confessione totalmente sincera e per questa ragione Doubrovsky da un lato dichiara esplicitamente la veridicità dei fatti raccontati, dall'altro semina lungo tutto il testo degli indizi, indirizzati ai lettori, che mettono in dubbio l'attendibilità della narrazione²⁶.

Le critiche non si fanno attendere neanche da parte di Gusdorf che, nello stesso anno in cui viene pubblicato *Il patto*, scrive una requisitoria²⁷ nella quale sostiene che la teoria proposta da Lejeune altro non sia che «un'algebra di generi letterari, [dove l'autore] si impegna a produrre un'ideale dissezione per poi fornirci una superflua, a tratti dannosa "assiomatica" dell'autobiografia»²⁸. Sarà lo stesso Lejeune, trent'anni dopo, ad attenuare le sue posizioni in una dichiarata ripresa del testo del 1975²⁹.

Al di là delle rivalutazioni successive, *Il patto autobiografico* possiede dei meriti innegabili, tra cui quello, fondamentale, di aver tratto fuori l'autobiografia da quel «ghetto letterario»³⁰ nel quale fino ad allora era stata relegata.

Per Bartolo Anglani il portato più produttivo della teoria di Lejeune risiede appunto nella

affermazione dell'appartenenza dell'autobiografia all'universo della letteratura. [...] Il fatto che a partire da questo punto le valutazioni "letterarie" possibili dell'autobiografia possano divergere e confliggere tra di loro, o che la sottolineatura della letterarietà si irrigidisca in analisi iper-formalistiche dei testi o (come accade proprio in Lejeune) nel predominio delle necessità definitorie, non può in alcun caso sminuire la raggiunta conquista teorica secondo cui l'autobiografia è innanzitutto una produzione letteraria³¹.

Da questa breve ricapitolazione storica del dibattito sull'autobiografia, emerge quanto

da un punto di vista empirico e teoretico, l'autobiografia si prest[i] male ad una definizione di genere; ogni sua istanza specifica sembra un'eccezione alla norma; le stesse opere sembrano sempre sfumare in generi confinanti o incompatibili; e – elemento che

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 75, 6, 1975.

²⁸ Traduzione italiana di una parte della requisitoria di Gusdorf in I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 80.

²⁹ Philippe Lejeune, *Signe de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Parigi, 2005.

³⁰ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 12.

³¹ B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. X.

è forse il più rivelatore di tutti – le discussioni di genere, che posseggono un notevole valore euristico nel caso della tragedia o del romanzo, si rivelano disperatamente sterili quando è l'autobiografia a trovarsi in questione³².

Per queste ragioni, gli studi più recenti hanno espresso perplessità sulla possibilità stessa di fornire una definizione univoca e stabile e hanno suggerito un'indagine caso per caso, capace di mettere in risalto la specificità di ogni singolo testo. In questo modo si evita quel «tentativo di edificare contenitori teorici in cui costringere dei testi irriducibili a un comune denominatore»³³.

Se infatti lo stesso concetto di “genere” è spesso accusato di voler «accomunare particolari irriducibili agli universali»³⁴, l'autobiografia (rispetto ad altri generi) viene colpita ancor di più da tale critica perché «ogni autobiografia è l'espressione di una singolarità; e voler raggruppare le singolarità, identificando ciò che le rende famiglia, sembra un'operazione che contraddice l'impulso sorgivo di questa forma»³⁵.

La critica attuale ha pertanto cambiato rotta e invertito la tendenza di un tempo:

La preoccupazione principale del critico-teorico è ormai non più quella di edificare una “teoria” onnicomprensiva e totalitaria del genere autobiografico, ma quella di moltiplicare i percorsi possibili che circondano e attraversano questa particolare attività letteraria³⁶.

La specificità dell'autobiografia può infatti «essere agevolmente declinata al plurale, senza rappresentare una violenza riduzionista»³⁷.

Ed è appunto seguendo questo approccio che mi soffermerò sui singoli testi delle attrici, cercando cioè di «analizzare ogni autobiografia come una monade, rispettando l'impulso sorgivo di questa forma: la rivendicazione di un'esistenza singolare»³⁸.

Come si è visto, dunque, grazie alla sua «natura proteiforme»³⁹ che gli impedisce di essere incasellato in maglie eccessivamente rigide, quello autobiografico si caratterizza come genere «beffardamente

³² P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, cit., p. 52.

³³ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 84.

³⁴ M.A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 19.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. XV.

³⁷ M.A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 21.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 11.

anarchico»⁴⁰. E questa caratteristica appare ancora più netta, se si guarda al controverso rapporto che si crea, all'interno dei testi, tra verità e finzione.

1.2. *La finzione autobiografica*

Come si è visto, l'autobiografia può essere considerata il «genere non regolato per antonomasia, dato che non dispone di norme stilistiche o linguistiche che ne permettano la tassonomia»⁴¹.

E il campo si complica ulteriormente se si affronta il tema della presenza di finzione nei testi autobiografici. Gli studiosi concordano pienamente sul fatto che la finzione faccia parte della natura stessa di un'autobiografia: se la «verità può essere il cuore dell'autobiografia», ciò «non vuol dire che l'autobiografia abbia a cuore la verità»⁴².

Ma la finzione, come si vedrà, non rende un testo meno autobiografico poiché, come sostiene Stanley Fish, «gli autobiografi non possono mentire perché ogni cosa che dicono, anche se mendace, è la loro verità, che ne siano consapevoli oppure no»⁴³; allo stesso modo, risulta «impossibile, per un autobiografo, non scrivere qualcosa di autobiografico»⁴⁴.

La finzione è connaturata in un testo autobiografico per almeno due ordini di ragioni: la prima è che l'atto della scrittura passa ovviamente attraverso la memoria, che di per sé è fallace e tende a deformare, omettere, prediligere alcuni avvenimenti e a trascurarne altri.

Riprendendo le riflessioni di Gusdorf:

La ricapitolazione del vissuto, che pretende di avere lo stesso valore del vissuto, ne manifesta un'immagine simbolica, già lontana e certamente incompleta, oltretutto snaturata dal fatto che l'uomo che ricorda il proprio passato non è più [colui] che ha vissuto quello stesso passato. Il passaggio dall'esperienza immediata alla coscienza, nel ricordo, provoca una specie di ripresa di tale esperienza che ne muta il significato⁴⁵.

⁴⁰ *Ivi*, p. 84.

⁴¹ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 1862.

⁴² John M. Coetzee, *Truth in Autobiography*, University of Cape Town, Cape Town, 1984, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 87.

⁴³ Stanley Fish, *Just Published: Minutiae Without Meaning*, in «New York Times», Sept. 7, 1999 (salvo dove espressamente indicato, le traduzioni dall'inglese sono dell'autrice).

⁴⁴ John Sturrock, *The New Model Autobiographer*, in «New Literary History» 9, 1, Autumn 1977.

⁴⁵ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 10.

Pretendere una piena affidabilità dalla memoria appare paradossale, poiché «la sua promessa di trasmettere con fedeltà l'esperienza viene inevitabilmente tradita»⁴⁶ e l'ambiguità dell'autobiografia, «forma che pretende di essere discorso veridico e opera d'arte insieme»⁴⁷, si può giustificare, dato che si tratta della «stessa ambiguità della memoria»⁴⁸.

Ricordare, infatti, implica una reinterpretazione del passato nel tempo presente. Non si tratta di un processo passivo di mero recupero da una banca dati, è piuttosto il soggetto che, nell'atto di ricordare, crea attivamente un significato del proprio vissuto⁴⁹. La memoria è di per sé una «facoltà revisionista»⁵⁰ poiché per sua natura è «creatrice di finzioni, non intese come falsità o bugie, ma come qualcosa di rimodellato, abbellito, reinventato»⁵¹.

La seconda ragione è che la finzione fa parte anche del metodo scelto per ricostruire la propria storia, ovvero il racconto. L'autore (o autrice) di un'autobiografia non è infatti una persona che registra meccanicamente le proprie esperienze ma è soprattutto qualcuno «impegnato nell'atto di scrivere una storia»⁵². Appare chiaro, quindi, come in testi di questo tipo non possa esistere un'opposizione netta tra realtà e finzione: «l'autobiografia è finzione e la finzione è autobiografia: tutte e due rappresentano una sistemazione narrativa della realtà»⁵³ in quanto «noi non riproduciamo, non dupliciamo, non verifichiamo il vero, ma lo produciamo»⁵⁴.

Il narrare agisce peraltro come la memoria: si seleziona, si modifica, si taglia; se per ricordare «è necessario dimenticare, per raccontare

⁴⁶ M.A. Mariani, *Sull'autobiografia* contemporanea, cit., p. 12.

⁴⁷ *Ivi*, p. 13.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 16. Riprendo da Jerome Bruner: «la percezione ed il ricordo sono di per sé costruzioni e ricostruzioni. Ciò che giace in memoria non è un incontro "originario" con un "mondo reale", ma è qualcosa di già altamente schematizzato» (Jerome Bruner, *The Autobiographical Process*, in R. Folkenflik (a cura di), *The Culture of Autobiography*, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 157).

⁵⁰ Paul John Eakin, *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*, Routledge, New York-Londra, 2020, p. 94.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² J.M. Coetzee, *Truth in Autobiography*, cit., p. 88.

⁵³ Robert Elbaz, *Autobiography, Ideology and Genre Theory*, in *The Changing Nature of The Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Croom Helm, Londra-Sidney, 1988, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 112.

⁵⁴ *Ivi*, p. 117.

è necessario omettere»⁵⁵. Non può esistere né un «racconto che non costituisca in qualche modo un'interpretazione (e dunque un'organizzazione) degli avvenimenti»⁵⁶, né un'autobiografia che sia in maniera univoca vera, corretta, o anche solo «fedele» alla realtà⁵⁷. In qualsiasi testo autobiografico viene infatti prodotta, in misura più o meno ampia, della *fiction*, poiché «la realtà, quale essa sia (e ammesso che ce ne sia una) nel momento in cui viene trascritta, dipinta, fotografata, messa in note [...] assume un altro volto, che è quello della rappresentazione»⁵⁸.

La questione dell'autobiografia come rappresentazione, più che come riproduzione della realtà, è chiarita anche da De Man:

Noi pretendiamo che la vita produca l'autobiografia come un atto produce le sue conseguenze: ma non potremmo suggerire, con eguale fondatezza, che il progetto autobiografico può esso stesso produrre e determinare la vita, e che qualsiasi cosa lo scrittore fa è governato di fatto dalle esigenze tecniche dell'autorappresentazione e dunque determinato, in tutti i suoi aspetti, dalle risorse del suo mezzo espressivo?⁵⁹

È anche a causa di questo suo statuto ibrido, in bilico tra verità e finzione, che spesso al genere autobiografico non viene attribuita validità scientifica, come se necessitasse tuttora, nonostante la mole di studi che ha suscitato, di una sorta di «“autorizzamento” di cui il lavoro su altri generi più collaudati tende a fare tranquillamente a meno»⁶⁰.

Muovendo da queste premesse, va da sé che la pretesa del raggiungimento di una supposta verità assoluta debba essere ridimensionata: «tutta la questione della “verità” dell'autobiografia pare proliferare sulla ingenuità “esistenziale” di teorici i quali possono vantare una pratica delle tecniche e delle forme della menzogna che non oltrepassa lo stadio dei luoghi comuni»⁶¹.

Nonostante il tema della «sincerità letteraria» fosse considerato «anacronistico»⁶² già negli anni Novanta, occorre ribadire tuttora l'importanza di non cadere in facili tranelli teorici: piuttosto che considerare un'autobiografia come una storia vera o falsa (ponendo al centro

⁵⁵ M.A. Mariani, *Sull'autobiografia* contemporanea, cit., p. 12.

⁵⁶ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 77.

⁵⁷ J. Bruner, *The Autobiographical Process*, cit., p. 39.

⁵⁸ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, pp. 53-54.

⁵⁹ P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, cit., p. 53.

⁶⁰ B. Anglani, *I letti di Procuste*, cit., p. 17.

⁶¹ *Ivi*, p. 93.

⁶² Rimando a A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 132.

della lettura la verifica dei dati empirici), bisognerebbe leggerla come un processo di scambio comunicativo e di comprensione intersoggettiva tra chi scrive e chi legge⁶³. In quest'ottica, appare chiaro come essa si trovi al di fuori di un modello logico o giuridico che contrappone il vero al falso⁶⁴.

Lo stesso Gusdorf, nel sopracitato studio del 1956, afferma come sia necessario «rinunciare al pregiudizio dell'obiettività»⁶⁵; per lo studioso:

Bisogna dunque cercare il significato dell'autobiografia al di là del vero e del falso, così come ingenuamente vengono concepiti dal buon senso corrente. Non c'è dubbio che essa sia la testimonianza di una vita, e che lo storico abbia tutto il diritto di verificare l'esattezza di ogni documento: ma non si può negare che essa sia anche un'opera d'arte [o prodotto culturale, aggiungerei]. La funzione specificamente letteraria ed artistica è più importante, allora, di quella storica ed obiettiva, a dispetto delle pretese della critica positivista di ieri e di oggi⁶⁶.

Il grado di aderenza alla realtà di ciò che viene raccontato dovrebbe certamente rimanere in secondo piano (o non essere ricercato affatto) poiché, chi studia le autobiografie ha prima di tutto a che fare con un dispositivo testuale:

L'autobiografia è la costruzione di una vita attraverso la costruzione di un "testo". Guardare una vita come se fosse indipendente dal testo autobiografico che la costruisce è una ricerca di realtà futile quanto lo è, da parte di un fisico, la ricerca di una Natura indipendente dalle teorie che lo hanno portato a misurare un fenomeno piuttosto che un altro⁶⁷.

Si può quindi legittimamente affermare che «la verità "fattuale" è del tutto irrilevante per l'autobiografia, in quanto il significato di un'autobiografia – e in genere il significato di qualsiasi testo letterario – non dipende dal suo grado di veridicità»⁶⁸.

La verità autobiografica si situa su un piano diverso e, soprattutto, si fonda sullo scambio intersoggettivo che viene a crearsi tra chi narra

⁶³ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 13.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 13.

⁶⁶ *Ivi*, p. 14.

⁶⁷ J. Bruner, *The Autobiographical Process*, cit., p. 162.

⁶⁸ R. Elbaz, *Autobiography, Ideology and Genre Theory*, cit., p. 115. Cito da Fabrizio Scrivano (*Osessione di esseci. Gli autoinganni nell'autofinzione*, in «Agalma», 29, 2015, p. 30): «Autobiografia o autofinzione, l'importante non è mai stato forse credere nella verità di ciò che è stato raccontato ma nel fatto che il racconto si sia svolto nell'autenticità della poiesi che l'ha prodotto».

e chi legge⁶⁹. Nello specifico, entra in gioco il cosiddetto «patto», secondo l'intuizione teorizzata da Philippe Lejeune: tra autore e lettore viene stipulato un patto di lettura secondo il quale il lettore è portato a credere che l'identità di chi produce l'enunciato sia la stessa della *persona reale* a cui l'enunciato viene attribuito. Questo a causa di alcuni rimandi testuali e soprattutto paratestuali quali, ad esempio, il titolo, una possibile introduzione e soprattutto il nome riportato sulla copertina.

Così,

l'autore si definisce allo stesso tempo come persona reale socialmente responsabile, e come produttore di un discorso. Per il lettore, che non conosce la persona reale pur credendo alla sua esistenza, l'autore si definisce come la persona capace di produrre il discorso e lo immagina considerando ciò che produce⁷⁰.

Lejeune, se da un lato lima alcuni tratti eccessivamente rigidi della sua teoria, dall'altro (come si evince dalla postfazione dell'edizione del 1996) è «categorico nel ritenere che i tratti distintivi dell'autobiografia s'individuino nel *paratexte* e nella coincidenza almeno onomastica di autore-narratore-personaggio»⁷¹.

Il patto è fondamentale, poiché attraverso esso l'autore riesce a esercitare un «preteso statuto di verità»⁷², dichiarando (esplicitamente o implicitamente, nel paratesto) che quello che racconta è realmente avvenuto. E il lettore, allora, «si regola di conseguenza, accostandosi al testo con un atteggiamento diverso da quello di un lettore di romanzi, abituato a credere che quanto legge sia teoricamente possibile, ma inesistente di fatto nel mondo reale»⁷³.

⁶⁹ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., pp. 12-13.

⁷⁰ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit. p. 23.

⁷¹ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 1488. Riprendo da Lejeune: «L'autobiografia è definita, per chi legge, innanzitutto da un contratto d'identità sigillato dal nome proprio. [...] È impossibile che la vocazione autobiografica e la passione per l'anonimato coesistano nello stesso essere. [...] L'autobiografia è il genere letterario che, per suo stesso contenuto, esprime meglio la confusione tra autore e persona, confusione sulla quale è fondata tutta la pratica e la problematica della letteratura occidentale a partire dalla fine del XVIII secolo. Da qui la passione del nome proprio, che supera la semplice "vanità d'autore", poiché è la persona che, attraverso esso, rivendica la propria esistenza. Il soggetto profondo dell'autobiografia è il nome» (*Il patto autobiografico*, cit. p. 35).

⁷² L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 785. Marchese riprende il concetto di «purported truth value» da E.W. Bruss, *Autobiographical Acts*, cit.

⁷³ *Ivi*, p. 704.

Per il lettore è impossibile verificare la veridicità di ciò che legge, poiché ovviamente l'autore racconta ciò che solo lui, o lei, può dire⁷⁴. Tuttavia, come si è visto, sta qui il paradosso di un testo autobiografico:

L'esattezza non ha un'importanza capitale. Nell'autobiografia è indispensabile che il patto referenziale sia *concluso*, e che sia *rispettato*: ma non è necessario che il risultato sia nell'ordine dell'esatta somiglianza. Il patto referenziale può essere, secondo i criteri del lettore, non ben rispettato, senza che venga meno il valore referenziale del testo – mentre ciò non accade per i testi storici e giornalistici⁷⁵.

Il patto, in sintesi, si riduce «a una questione di fiducia reciproca»⁷⁶, poiché il lettore, pur comprendendo che la memoria dell'autore non è accessibile o verificabile in senso letterale, non è disposto ad accettare un inganno intenzionale.

Tale rapporto si rafforza, a mio avviso, nel caso delle autobiografie delle attrici, proprio a causa della loro dimensione di personaggi pubblici già noti ai potenziali lettori: la celebrità avvalora maggiormente quel preteso statuto di verità di cui si è parlato, sia per quanto riguarda l'identità del narratore, sia per gli avvenimenti raccontati. Come si vedrà nel terzo capitolo, ciò ovviamente modifica il campo, e cambia quindi le aspettative e le modalità di lettura di questi testi.

1.3. *Processo autobiografico e formazione*

Il terzo e ultimo punto su cui vorrei soffermarmi, in questa ricognizione essenziale sull'autobiografia, riguarda alcune dinamiche tipiche dello scrivere di sé e, nello specifico, il carattere “formativo” insito in tali scritture. Ritengo infatti che queste riflessioni siano fondamentali e particolarmente illuminanti soprattutto per i testi delle attrici, come si vedrà nei capitoli successivi.

Come anticipato, il primo a cogliere i processi di costruzione e ricostruzione dell'identità che avvengono durante l'atto della scrittura autobiografica è Georges Gusdorf. Per lo studioso, quando un autore (o un'autrice) si accinge a scrivere della propria vita, deve necessariamente

⁷⁴ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit. p. 39.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 30.

prendere le distanze da se stesso: «la ricapitolazione delle tappe dell'esistenza mi obbliga a collocare il me stesso di ora nella prospettiva dell'io che sono stato»⁷⁷.

L'autobiografia infatti è sì un testo letterario ma anche «un'opera di edificazione»⁷⁸ nella quale chi scrive si racconta non tanto attraverso i suoi comportamenti esteriori, quanto, piuttosto, attraverso la sua intimità, presentandoci non chi fu ma chi crede, o vuole credere, di essere stato⁷⁹.

In questo senso la scrittura autobiografica è certamente «un mezzo per ottenere l'autoconoscenza, mediante la ricostruzione e la decifrazione della globalità di una vita»⁸⁰.

Quello di «dare un senso alla propria esistenza»⁸¹ (o alla propria immagine) è d'altra parte «uno degli obiettivi principali della scrittura autobiografica, forse il suo più potente impulso sorgivo»⁸². Allo stesso tempo, è ovviamente impossibile «accedere alla propria totalità esistenziale»⁸³; ne consegue, quindi, che un'autobiografia non potrà mai «essere un'immagine compiuta né una fissazione invariabile della vita individuale»⁸⁴ ma un'opera sempre *in fieri*.

Tale processo di ricostruzione avviene attraverso le modalità della narrazione poiché, come anticipato, il racconto, come la memoria, seleziona, omette, trasfigura gli avvenimenti: «il narrare implica un dare ordine e un fissare nuclei, passaggi, se non traguardi, poiché questo complesso lavoro sta nella narrazione stessa»⁸⁵. E, quando si traccia un resoconto narrativo della propria esperienza, inevitabilmente si ricorre alle strategie della *fiction*: la costruzione di un plot, il punto di vista, il trattamento del tempo, la caratterizzazione e così via⁸⁶.

Passando quindi per la narrazione, «la mente non si diletta soltanto con i ricordi o li respinge, ma li riordina stabilendo priorità e marginalità»⁸⁷;

⁷⁷ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., pp. 9-10.

⁷⁸ *Ivi*, p. 15.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 16.

⁸¹ M.A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 16.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 16.

⁸⁵ Franco Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 81.

⁸⁶ P.J. Eakin, *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*, cit., p. 77.

⁸⁷ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit., p. 23.

infatti, la scrittura autobiografica trasforma gli autori in «meticolosi merlettai e ricucitori dei frammenti, delle tessere disordinate e obliate o, più spesso, rimosse»⁸⁸ delle esperienze vissute.

È quindi chiaro come tale rilettura della propria esistenza abbia un carattere formativo, poiché attraverso le fasi di decostruzione e interpretazione (costitutive di ogni atto autobiografico) il soggetto attua una presa di coscienza del sé e afferma la propria identità⁸⁹.

Tale ricostruzione dell'identità passa attraverso il cosiddetto *sense-making*, teorizzato da Jerome Bruner: da un lato i fatti raccontati vengono selezionati seguendo una precisa intenzione, dall'altro riescono ad acquistare un senso solo dopo essere stati inseriti in una narrazione. Per lo studioso, «il programma di recupero deve essere guidato da criteri di pertinenza, da una specie di “teoria” sui modi in cui i fatti isolati di una vita riescono a trovare la propria coerenza»⁹⁰.

In altre parole, il *sense-making* dà vita a quel filo rosso di un determinato vissuto, che si ottiene solo con la narrazione, con quel «processo di ri-comprensione che il soggetto assume rispetto a se stesso attraverso il travaglio dell'interpretazione»⁹¹. Allo stesso tempo, «è la preesistenza del significato a determinare la scelta dei fatti che si vogliono conservare e dei dettagli che si possono esaltare o sopprimere»⁹², poiché la scrittura autobiografica riesce a dare agli eventi raccontati «non la dimensione dell'accadere, ma quella del coordinarsi, dell'aggregarsi, dell'organizzarsi, dell'acquisir forma, del connettersi secondo un itinerario dotato di un approdo, qualunque esso sia»⁹³.

Per concludere questo discorso introduttivo sull'autobiografia, vorrei sottolineare la rilevanza di quest'ultimo aspetto rispetto all'oggetto di studio qui affrontato. Mi pare infatti che tale processo di decostruzione e ricostruzione identitaria, che come si è visto caratterizza i testi autobiografici, sia fondamentale per poter comprendere appieno e analizzare le scritture del sé delle attrici⁹⁴: il *sense-making* (come si vedrà) non solo

⁸⁸ *Ivi*, p. 12.

⁸⁹ Per citare le parole di Gusdorf, «l'autobiografia è una seconda lettura dell'esperienza più vera della prima, in quanto ne costituisce la presa di coscienza» (G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., pp. 9-10).

⁹⁰ J. Bruner, *The Autobiographical Process*, cit., p. 161.

⁹¹ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 86.

⁹² G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 14.

⁹³ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., pp. 24-25.

⁹⁴ Nel capitolo che segue ci si soffermerà anche sul legame, strettissimo, tra questi processi di formazione identitaria e le scritture femminili.

permette alle autrici di affermare la propria identità e di rivendicare o ridisegnare la loro posizione all'interno dei discorsi mediali, ma si rivela anche come una prova dello «sforzo di un creatore per dare senso alla propria leggenda»⁹⁵. E, come cercherò di dimostrare attraverso i casi di studio, trovo che sia una chiave di lettura particolarmente adatta per mettere a fuoco queste peculiari scritture.

⁹⁵ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 17.

Capitolo secondo

Donne e scritture del sé

Il passo successivo per introdurre al meglio i testi autobiografici delle attrici riguarda le peculiarità delle scritture del sé delle donne. Ritengo infatti che ogni autobiografia di attrice, per essere adeguatamente inquadrata, non possa prescindere dall'essere analizzata secondo un'ottica di genere. E ciò perché, come tenterò di illustrare, tale genere letterario ha rappresentato per molte donne, lungo la storia della letteratura, un luogo d'accesso privilegiato (spesso l'unico concesso) alla scrittura. In secondo luogo, come si vedrà, se le scritture del sé delle donne sono state largamente rivalutate, ciò è dovuto proprio al grande lavoro di riscoperta e recupero compiuto dalla critica letteraria femminista: sono state quelle indagini a offrire il terreno adeguato affinché studi di questo tipo, compreso quello che si propone qui, potessero svilupparsi. Di conseguenza, mi pare imprescindibile tentare di riportare, seppure brevemente, alcune di quelle fondanti riflessioni¹.

¹ Anche in questo caso mi limiterò a soffermarmi solo sui punti che ritengo essenziali per poter affrontare lo studio delle autobiografie delle attrici. Per ulteriori approfondimenti di carattere generale sul rapporto tra donne e scritture del sé rimando a Susan Groag Bell, Marilyn Yalom, *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*, State University of New York Press, Albany, 1990; Shari Benstock, *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1988; Bella Brodzki, Celeste Schenck (a cura di), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca, 1988; Leigh Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca, 1994; Carolyn Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano, 1990 [1988]; Estelle C. Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1980 e *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*, Twayne, New York, 1986; Luana Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, in «DWF», 2-3, 1993; Ellen Moers, *Grandi scrittrici grandi letterate*, Edizioni di Comunità, Roma, 1979 [1976]; Shirley Neuman, *Autobiography and Questions of Gender*, Londra, Frank Cass, 1991; Felicity A. Nussbaum, *The Autobiographical Subject*, John Hopkins University, Baltimora, 1989; Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, Bloomington, 1988; Sidonie Smith, Julia Watson (a cura di), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992 e *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1998; Donna Stanton (a cura di), *The Female Autograph*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1984.

Lungo la storia della letteratura, com'è noto, la scrittura delle donne è stata sistematicamente marginalizzata: escluse dal canone, o accolte con riserva grazie a una singola e "fortunata" opera, le scrittrici sono state per secoli screditate o messe a tacere. Le modalità, spesso subdole, impiegate a favore della loro esclusione sono ampiamente descritte nell'ormai classico saggio di Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*², pubblicato solo recentemente in Italia. I metodi di isolamento sono numerosi: dalla «negazione dell'*agency*» (non può averlo scritto una donna, deve esserci stato l'intervento di un uomo) alla sua «contaminazione» (l'ha scritto una donna ma è sconveniente, non avrebbe dovuto); dall'utilizzo di «due pesi e due misure» (l'ha scritto una donna ma la materia è poco rilevante o interessante) alla «falsa categorizzazione» (l'ha scritto una donna ma non ha alcun valore artistico³).

Ma, nonostante questi diffusi atteggiamenti critici, le donne hanno sempre scritto:

Private di una tradizione, accusate di essere inappropriate, ridicole, anormale [...] criticate se sono femminili e criticate se non lo sono, accusate di usare il materiale sbagliato se scrivono di temi che sono riconoscibilmente femminili, di essere imitative se scrivono di temi che non lo sono, destinate in ogni caso all'inferiorità o all'anormalità, le donne continuano a scrivere⁴.

E, nella contemporaneità, a farlo sono sempre più numerose, a dimostrare forse come sia stata pienamente accolta l'esortazione lanciata da Hélène Cixous ormai quarant'anni fa⁵:

Scrivi! La scrittura è per te, tu sei per te, il tuo corpo è tuo, prendilo! Io lo so perché non hai scritto (e perché io non ho scritto prima dei ventisette anni). Perché la scrittura è il troppo alto e il troppo grande per te, riservato ai grandi, vale a dire ai "grandi uomini", ed è, contemporaneamente, "una sciocchezza". D'altro canto tu hai scritto un po' ma di nascosto. [...] Scrivi, che nessuno ti trattenga, che nulla ti fermi: né uomo; né stupida macchina capitalista, in cui le case editrici sono gli astuti e ossequianti ripetitori degli imperativi di un'economia che funziona contro di noi e sulle nostre teste; né *tu* stessa⁶.

² Joanna Russ, *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, Società per l'enciclopedia delle donne, Milano, 2021 [1983].

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 167.

⁵ «Bisogna che la donna scriva se stessa: che la donna scriva della donna e che avvicini le donne alla scrittura, da cui sono state allontanate con la stessa violenza con la quale sono state allontanate dal loro corpo [...] La donna deve mettersi nel testo – come nel mondo e nella storia – di sua iniziativa» (Hélène Cixous, *Il riso della Medusa*, in Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, 1997 [1975], CLUEB, p. 221).

⁶ *Ivi*, p. 223.

Le riflessioni femministe affrontano al contempo la complessa questione del linguaggio del quale le donne possono disporre per scrivere, ossia quello maschile⁷. La presa di parola, infatti, sconta la mancanza di una tradizione e di una lingua propriamente femminile⁸.

Come possono scrivere, private di modelli, circondate da rappresentazioni costruite da altri⁹, scoraggiate o escluse secondo i metodi già citati, «come fanno? Come ci riescono?»¹⁰. La risposta, forse, sta nel «pensiero narrativo, inteso come registro differente e parallelo rispetto a quello della teorizzazione e dell'astrazione»¹¹ che «può essere considerato come modalità connessa al codice femminile, non tanto perché esclusivamente pertinente ad esso, quanto perché il codice ufficiale, pur riconoscendolo, ha poi privilegiato la sistematizzazione e la teorizzazione tipica di un pensiero logico-dimostrativo»¹². Se infatti il pensiero filosofico necessita di numerosi sforzi per riuscire a smarcarsi dal linguaggio fallocentrico da cui per secoli è stato alimentato¹³, per la letteratura la strada si profila come meno ardua, poiché «il discorso poetico o narrante ha strumenti più duttili e raffinati per evocare attraverso la lingua straniera i sensi possibili della lingua mancante»¹⁴.

⁷ C. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, cit., p. 42.

⁸ Il tema del linguaggio, centrale all'interno del dibattito femminista, è affrontato anche, e soprattutto, da Adriana Cavarero, Hélène Cixous e Julia Kristeva: il *logos* è considerato l'ordine simbolico per eccellenza, attraverso il quale prende consistenza e forza un'economia esclusivamente binaria, in cui regnano la razionalità e l'intelligibilità. Cavarero mette in luce il carattere "sessuato" al maschile del linguaggio filosofico e scientifico mentre le riflessioni di Cixous e Kristeva divergono a proposito della necessità o meno di costruire un linguaggio "sessuato" al femminile: se Cixous auspica una "scrittura femminile" che si distacchi completamente dal linguaggio fallocentrico, Kristeva rivendica invece la possibilità di creare un linguaggio simbolico che dia voce allo stadio materno utilizzando e in un certo senso "piegando" il linguaggio di origine maschile e privandolo dunque del suo carattere "maschilista".

⁹ Riprendo da Simonetta Ulivieri: «Il femminile, ridotto nell'ombra e nel silenzio, è stato sapientemente tenuto nell'impossibilità di costituirsi come soggetto di un discorso proprio, libero e autonomo. [...] Eppure nella storia della scrittura le donne, in qualche forma, ci sono sempre state. Donne raccontate, soprattutto, donne costruite dalla parola altrui» (Simonetta Ulivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, in Ead. (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa, p. 31).

¹⁰ J. Russ, *Vietato scrivere*, cit., p. 167.

¹¹ Francesca Pulvirenti, *Autobiografia e narrazione di genere*, in Simonetta Ulivieri, Irene Biemi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2011, pp. 51-52.

¹² *Ibidem*.

¹³ Hélène Cixous, *Sorties*, in Adriana Cavarero, Franco Restaino (a cura di), *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano, 2002 [1975].

¹⁴ Adriana Cavarero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in Diotima. *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano, 1987, p. 55.

Tuttavia, è soprattutto nel vasto campo delle scritture del sé che la presenza femminile si è affermata (e continua a farlo) in modo sempre più vistoso, impossibile da ignorare¹⁵. L'autobiografia, genere letterario, come abbiamo visto, lungamente sottostimato¹⁶ e relegato ai margini della letteratura¹⁷, ha (forse proprio grazie a tale svalutazione da parte della critica ufficiale) a tutti gli effetti rappresentato per moltissime donne uno spazio di libertà in cui raccontarsi¹⁸.

È stata ormai da più parti ravvisata quella sorta di affinità elettiva che lega le donne al racconto, in particolare biografico¹⁹, a partire dal celebre studio di Adriana Cavarero sulle biografie femminili²⁰ e dalle più recenti ricerche che mostrano come «l'arte del narrare si configur[i] come un'arte femminile»²¹. Le prime autobiografie scritte da donne (nell'ambito della cultura occidentale), come è noto, sono quelle di carattere mistico-religioso: a partire dai primi secoli cristiani, e con maggior vigore dal tardo Medioevo, opere come quelle di Ildegarda di Bingen o di Teresa D'Avila dimostrano «come alcune donne cominciassero a documentare la loro esperienza religiosa mediante la scrittura»²².

Nei secoli successivi l'autobiografia femminile ha faticato ad affermarsi come genere autonomo, almeno fino alla rivalutazione critica attuata, per prima, da Virginia Woolf²³. Il cambiamento, o vero salto di qualità,

¹⁵ Nella contemporaneità le donne occupano ampie porzioni (se non la maggior parte) della produzione autobiografica. Cfr. Barbara Mapelli, *Memoria e scrittura come cura di sé*, in S. Ulivieri, I. Biemmi, *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, cit., p. 62 e Barbara Mapelli, *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2008.

¹⁶ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 12.

¹⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 403.

¹⁸ Il legame tra donne e autobiografia è palese anche se si guarda alla storia del termine, che dovrebbe essere apparso stampato per la prima volta, in forma aggettivale, nella prefazione all'edizione del 1786 dei *Poems* di Ann Yearsly (R. Folkenflik, *The Culture of Autobiography*, cit.).

¹⁹ Simonetta Ulivieri, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, in Antonella Cagnolati, Carmela Covato (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, Benilde Ediciones, Siviglia, 2016, p. 188.

²⁰ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011 [1997].

²¹ F. Pulvirenti, *Autobiografia e narrazione di genere*, cit., p. 52.

²² L. Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, cit., p. 33.

²³ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Rizzoli, Milano, 2013 [1929]. Woolf è stata certamente tra le prime a riflettere sulle condizioni sociali, storiche ed economiche che hanno tenuto le donne lontane dalla scrittura. Tuttavia, come nota Russ, in alcuni passaggi del testo è lei stessa a essere vittima dell'utilizzo di due pesi e due misure, ad esempio quando descrive la scarsa esperienza di vita delle sorelle Brontë, di Jane Austen e di George Eliot (J. Russ, *Vietato scrivere*, cit., pp. 79-80).

avviene per l'appunto soltanto fra l'Ottocento e il Novecento (almeno in Occidente) attraverso «il superamento di quella lunga tradizione androcentrica presente nella scrittura autobiografica»²⁴. Da lì in poi il racconto delle donne ha superato «il sussurro intimo dei diari o delle lettere o le proiezioni androcentriche consapevolmente o inconsapevolmente interiorizzate, per diventare una nuova storia»²⁵.

A livello critico, le scritture del sé delle donne hanno raggiunto una forma di legittimazione solo da qualche decennio grazie anche alla riscoperta operata dagli studi femministi:

Se l'autobiografia è stata a lungo un genere letterario minore, è proprio grazie [...] alle ricerche femministe che assurge a nuovo valore letterario. Da un'esclusione reiterata nel tempo, le donne che scrivono di sé entrano in un ruolo finalmente riconosciuto, costituendo una nuova tradizione letteraria²⁶.

Contrariamente a ciò che ipotizzava Virginia Woolf in *A Room of One's Own*, dunque, l'impulso delle donne verso l'autobiografia non accenna a esaurirsi²⁷. Di conseguenza, gli studi specifici sull'argomento, seguendo una tendenza che si sviluppa a partire dagli anni Ottanta del Novecento, continuano ad aumentare, tanto che il settore delle ricerche e delle teorizzazioni femministe in ambito autobiografico risulta «così ampio da costituire ormai un campo autonomo e ben configurato»²⁸. Basti pensare, tra gli altri, al fondamentale lavoro di Domna Stanton, in cui la studiosa, interrogandosi sulle specificità delle scritture autobiografiche femminili (ma allo stesso tempo evitando di cadere nei tranelli dell'essentialismo di genere) ha coniato il termine *autogynography*²⁹.

Prima di tale riscoperta da parte della critica femminista, le autobiografie delle donne venivano considerate di scarso interesse, da un lato poiché più legate (per ovvie ragioni) al quotidiano e all'esperienza personale, dall'altro in quanto «troppo frammentarie e discontinue per corrispondere a quell'immagine "unitaria" e inviolabile che viene trasmessa

²⁴ Carmela Covato, *La dimensione storiografica dell'autobiografia femminile*, in S. Olivieri, *Le donne si raccontano*, cit., p. 19.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Simonetta Olivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, in Ead., *Le donne si raccontano*, cit., p. 26.

²⁷ V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 170.

²⁸ B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. XVI.

²⁹ Domna Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, in Ead. (a cura di), *The Female Autograph*, cit.

solitamente dalle memorie maschili»³⁰. D'altra parte l'autobiografia, nata come genere prettamente androcentrico, richiedeva la narrazione pubblica di una vita pubblica³¹. Ciò non era ovviamente praticabile, poiché una donna che scriveva di sé doveva fare i conti con l'invisibilità della propria scrittura, data appunto dalla mancanza di una tradizione e dalla marginalità dovuta a una cultura plasmata interamente al maschile: alle donne che si avvicinavano all'impresa autobiografica è mancato quel senso di individualità radicale che ha permesso a molti autori di magnificare le loro vite, considerate come rappresentative³². Lo stesso utilizzo del termine "autobiografico" assumeva connotazioni positive se applicato a scrittori come Agostino, Montaigne, Rousseau, Goethe, Henry Adams e Henry Miller e, al contrario, negative quando ci si riferiva a opere di scrittrici³³.

Allo stesso modo, «i resoconti autobiografici maschili di esperienze intense non sono screditati con la definizione di "confessionali"»³⁴, mentre «l'arte femminile così etichettata è chiamata "confessionale" per via della natura dell'esperienza»³⁵, soprattutto se legata ai tabù della sessualità e della rabbia³⁶.

In realtà, sono proprio la presunta frammentarietà della scrittura e la centralità del vissuto a rendere le scritture autobiografiche femminili particolarmente stimolanti da analizzare e, soprattutto, meritevoli di essere attentamente indagate³⁷. E ciò perché, nello scrivere di sé, portando alla superficie la loro esperienza fino ad allora inespressa, le donne hanno certamente rivoluzionato il contenuto e gli scopi dell'autobiografia attraverso la creazione di storie alternative³⁸.

Come si è visto nel capitolo precedente, il narrarsi autobiografico può essere definito come un atto di decostruzione/ricostruzione della propria identità, in cui il soggetto, attraverso il racconto retrospettivo, seleziona,

³⁰ L. Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, cit., p. 31.

³¹ S. Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, cit., p. 52.

³² B. Brodzki, C. Schenck, *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiograph*, cit., p. I.

³³ D. Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, cit., p. 4.

³⁴ J. Russ, *Vietato scrivere*, cit., p. 60.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ La stessa Stanton afferma come la discontinuità e la frammentazione costituiscano mezzi particolarmente adatti per contraddistinguere un qualsiasi soggetto scisso, nonché per creare l'impressione retorica di spontaneità e verità (D. Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, cit., p. 11).

³⁸ Sidonie Smith, Julia Watson, *Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices*, in Ead. (a cura di), *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, cit., pp. 5-6.

modifica, omette, reinterpreta gli avvenimenti di un'intera esistenza. E in questo senso le autobiografie femminili si rivelano paradigmatiche a partire dalla vicinanza, già approfondita in ambito scientifico, tra i meccanismi della scrittura di sé e la pratica femminista dell'autocoscienza. Pratica che, appunto, può essere descritta come «un lavoro di decostruzione/ricostruzione della propria identità che si realizza nella catartica fatica e penosa impresa della retrospezione»³⁹.

Le riflessioni femministe hanno quindi riconosciuto proprio nella dimensione soggettiva «l'originalità del pensiero femminile [che] è individuale nel partire da sé, dai propri vissuti e desideri»⁴⁰. Si tratta

senz'altro della categoria più innovativa prodotta dal pensiero femminista: mentre il metodo scientifico tradizionale cerca di superare i limiti del soggetto della conoscenza postulando un intelletto che si pone fuori e al di sopra delle proprie esperienze particolari, il metodo femminista pone il personale, il quotidiano, come oggetto privilegiato di indagine⁴¹.

Tale rivalutazione, quindi, assegna all'esperienza una validità scientifica e, di conseguenza, pone le storie di vita al centro della ricerca, trasformandole in «modelli di microstoria»⁴² che oscillano «tra il pubblico e il privato, ma che proprio per questo ci parlano dei soggetti e della loro condizione locale di esistenza e di presenza storica»⁴³. In questo modo vengono messi in discussione gli stessi «concetti di obiettività e distacco presupposti dai paradigmi tradizionali»⁴⁴ infatti «nella logica della ricerca femminista il distacco dell'osservatore oltre ad essere considerato impraticabile, viene visto come un limite al processo di conoscenza»⁴⁵. Ciò, a mio avviso, si adatta all'impostazione di ricerca di cui si è parlato nel primo capitolo, ovvero quella in cui ogni autobiografia viene studiata come caso a sé piuttosto che come esempio concreto di un genere canonicizzato.

Nell'ambito delle autobiografie femminili, inoltre, il *sense-making* narrativo che caratterizza questo tipo di scritture si carica di ulteriori significati. Se infatti per le donne, «le assenti» dalla Storia e dalla cultura

³⁹ S. Olivieri, *Donne, autocoscienza e scritture di sé*, cit., p. 37.

⁴⁰ S. Olivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, cit., p. 24.

⁴¹ S. Olivieri, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, cit., p. 186.

⁴² F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 29.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ S. Olivieri, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, cit., p. 186.

⁴⁵ *Ibidem*.

ufficiale⁴⁶, l'autobiografia appare come un'opportuna via di accesso alla parola scritta, la possibilità di dirsi e di prendersi cura di un io rimasto sempre inespresso⁴⁷ (perché raccontato dalla parola altrui) allora è in questo senso che entra in gioco il bisogno di riappropriarsi di sé. Lo scrivere di sé altro non è che un tentativo di riacquistare la voce, di trovare un proprio modo per auto-rappresentarsi⁴⁸, che si distacchi da un simbolico edificato da altri.

L'autobiografia, dunque, si presenta «come un passaggio necessario, anche se arduo, la condizione per ricostituirsi nella figurazione complessa, molteplice di quello che è una donna, non più detta, ma che si appropria della parola su di sé»⁴⁹. Quando nella scrittura si manifesta una «ricerca di significato nel percorso esistenziale»⁵⁰, allora essa viene a coincidere con un «forte momento identitario»⁵¹, poiché «nel raccontare di noi e degli altri prendiamo parte ad un processo di creazione del nostro e dell'altrui senso del sé»⁵².

Per riprendere le parole di bell hooks riguardo alla propria esperienza autobiografica:

È stato il desiderio di liberazione che mi ha spinto a scrivere. Ma allo stesso tempo è stata la gioia del ricongiungimento che mi ha permesso di vedere che l'atto di scrivere la propria autobiografia è un modo per ritrovare quell'aspetto di sé e dell'esperienza che può non essere più una parte effettiva della propria vita, ma che rimane comunque una memoria viva che modella e informa il presente⁵³.

Ritengo che tale riaffermazione di sé sia una chiave di lettura particolarmente adatta per poter leggere le autobiografie delle attrici: testimoni della storia del cinema italiano, idealizzate spesso da un simbolico unicamente maschile⁵⁴ e sospinte (pur sotto ai riflettori) «nei coni d'ombra, negli spazi ristretti di alcuni ruoli»⁵⁵.

⁴⁶ B. Mapelli, *Memoria e scrittura come cura di sé*, cit.

⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

⁴⁸ S. Olivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, cit., p. 33.

⁴⁹ B. Mapelli, *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*, cit., p. 98.

⁵⁰ S. Olivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, cit., pp. 27-28.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S. Olivieri, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, cit., p. 184.

⁵³ bell hooks, *writing autobiography*, in S. Smith, J. Watson, *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, cit., p. 431.

⁵⁴ «Sono sovente le dive del grande schermo ad essere "create" da uno sguardo maschile» (Chiara Tognolotti, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa, 2020, p. 8).

⁵⁵ S. Olivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, cit., p. 31.

Nei capitoli successivi si vedrà come a volte, attraverso la scrittura autobiografica – e pur tenendo conto della natura autopromozionale di questi testi – ci sia, da parte delle attrici, la volontà di puntualizzare alcuni elementi che hanno caratterizzato i discorsi circolati intorno alla loro persona o di chiarire, da un punto di vista personale, alcuni avvenimenti della loro vita privata apparsi sulle riviste. Un testo autobiografico, come si è visto, si presta in modo particolare a veicolare la propria “verità” e per una diva ciò comporta, in alcuni casi, il porsi in evidente contraddizione rispetto al racconto dominante.

In ogni caso, la scrittura autobiografica costituisce una via efficace per tentare di avere l’ultima parola su di sé e portare avanti una narrazione identitaria fortemente voluta e autonoma.

Le autobiografie delle attrici

La ricapitolazione del dibattito critico sull'autobiografia, dei suoi elementi fondanti e il breve sguardo alle peculiarità delle scritture del sé delle donne permettono ora di soffermarsi sull'oggetto di studio in questione, ovvero le autobiografie delle attrici.

Una tale tipologia testuale, che solo negli ultimi anni ha ottenuto un interesse specifico da parte delle ricerche accademiche¹, necessita, per sua stessa costituzione, di essere studiata secondo un approccio che sia il più possibile interdisciplinare. Le autobiografie delle attrici, infatti, si trovano «al crocevia di interessi critici provenienti da ambiti disciplinari differenti»², ovvero studi letterari, ovviamente quelli sull'autobiografia, e studi cinematografici, nello specifico quelli (ormai consolidati) sul divismo³.

¹ Mi riferisco ai recenti e già citati studi di 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, *Vaghe stelle*, cit. e *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021; L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.; e ai primi affondi su queste scritture in Ruth Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies*, in «Poetics Today», 7, 4, 1986 e Viv Gardner, *By Herself: The Actress and Autobiography, 1755-1939*, in Maggie B. Gale, John Stokes (a cura di), *The Cambridge Companion to The Actress*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

² M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive*, cit., p. 2.

³ Anche in questo caso segnalo una bibliografia essenziale. Per uno sguardo agli studi fondativi sul divismo rimando a Edgar Morin, *I divi*, Garzanti, Milano, 1977 [1957]; Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Lerici, Milano, 1962; Francesco Alberoni, *L'élite senza potere*, Bompiani, Milano, 1973 [1963]; Richard Dyer, *Star*, Kaplan, Torino, 2003 [1979], testo fondamentale che ha dato avvio a molte riflessioni successive. Tra queste, faccio riferimento a Christine Gledhill (a cura di), *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, Londra-New York, 1991; Mary Ann Doane, *Donne fatali*, Pratiche, Parma, 1995; Stephen Gundle, *Fame, Fashion and Style: The Italian Star-System*, in David Forgacs, Robert Lumley (a cura di), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1996; Paul McDonald, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, Londra-New York, 2000; Chris Rojek, *Celebrity*, Reaktion Books, Londra, 2001; Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film stars and Society*, Routledge, Londra, 2004 [1987]; Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, Sage, Los Angeles, 2004; Janine Basinger, *The Star Machine*, Alfred A. Knopf, New York, 2007. In ambito italiano ricordo Giulio Cesare Castello, *Il divismo*. Mitologia

Da un punto di vista editoriale, questi testi rientrano in quella particolare tipologia di scrittura del sé che mira all'autopromozione. Sono quelle che Simonetti definisce «scritture di categoria»⁴, facendo riferimento ai testi scritti da personaggi televisivi, ovvero dei «brand narrativi costruiti intorno a una specifica caratteristica sociale dell'autore»⁵. Il fenomeno, che si inserisce sulla scia di una lunga tradizione di autobiografie di attori e di attrici di teatro risalente almeno al Settecento⁶, in Italia si consolida sul piano commerciale e culturale negli anni Settanta grazie soprattutto alle piccole case editrici, tanto che le «scritture di categoria» svolgono oggi un ruolo decisivo nel funzionamento e nel fatturato dell'industria editoriale⁷. Si tratta spesso di lavori su commissione in cui la fama del personaggio viene sfruttata a livello commerciale, offrendo notevoli vantaggi (economici e promozionali) sia agli editori sia alle autrici e agli autori coinvolti⁸. La personalità celebre, infatti, «rappresenta un investimento sicuro: la casa editrice ci guadagna in copie vendute e visibilità, il per-

del cinema, ERI, Roma, 1959; Guido Aristarco, *Il mito dell'attore: come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari, 1983; Roberto Campari, *Miti e stelle del cinema*, Laterza, Roma-Bari, 1985; Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese Editore, Roma, 1994; Goffredo Fofi, *Più stelle che in cielo*, Edizioni e/o, Roma, 1995; Enzo Kermol, Mariselda Tassarolo, *Divismo Vecchio e nuovo. La trasformazione dei modelli di divismo*, Cleup, Padova, 1998; Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano, 2003; Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007. Per ulteriori approfondimenti cfr. Thomas Austin, Martin Barker (a cura di), *Contemporary Hollywood Stardom*, Arnold, Londra, 2003; Lee Barron, *Celebrity Cultures: An Introduction*, Sage, Londra, 2015; Sean Redmond, Su Holmes (a cura di), *Stardom and Celebrity. A Reader*, Sage, Los Angeles, 2007; Id., *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture*, Routledge, Londra, 2006; Sean Redmond, P. David Marshall (a cura di), *A Companion to Celebrity*, Oxford, Wiley, 2016.

⁴ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 322.

⁵ *Ivi*, p. 323.

⁶ Cfr. V. Gardner, *By Herself*, cit. L'origine delle autobiografie di attrici prese in esame proviene certamente dal «filone delle autobiografie d'artista» che comprendeva le memorie ottocentesche di cantanti e attori. Spesso, sia la prima donna sia il grande attore sentivano l'esigenza di creare il proprio autoritratto. I motivi che portavano alla scrittura sono in parte condivisibili dalle attrici contemporanee. Le dive di allora scrivevano, da un lato, per «tramandare ai posteri un ricordo di sé che oltrepass[asse] le tracce effimere della loro attività», dall'altro, per «disegnare un profilo unitario della propria persona» e, infine, per «offrire la propria verità su se stessi, controbilanciando l'influenza e la pretestuosità di discorsi eterodiretti» (Elena Mosconi, *Vite spettacolari. Autobiografie divistiche dalla scena allo schermo*, in Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, in «Arabschi», 18, luglio-dicembre 2021).

⁷ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 323.

⁸ Federica Mazzocchi, Mariapaola Pierini, *Domani passati, mancati, omissi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., p. 59.

sonaggio in capitale simbolico e in autorevolezza»⁹. La maggior parte di tali scritture, infatti, rientra pienamente nella tendenza degli *instant book*, ovvero dei testi costruiti «su un caso o su un personaggio, inseriti a loro volta in una rete di vicende di attualità, e quindi spesso strutturati come racconto biografico o autobiografico, storia vera o romanzata»¹⁰. E, negli ultimi anni, sono proprio gli *instant book*, insieme ovviamente ai romanzi, a rappresentare «i generi più attraenti per il mercato del libro»¹¹. D'altra parte, i discorsi che ruotano intorno alle celebrità investono, oggi, qualsiasi campo della comunicazione¹² e la stessa pubblicazione di autobiografie di personaggi noti è un sintomo che indica l'integrazione della produzione letteraria nell'industria dello spettacolo¹³.

Come anticipato, nonostante il grande interesse che (almeno potenzialmente) tali scritture potrebbero intercettare, tale tipologia di testi raramente è diventata oggetto di studio in ambito accademico. Sembra esserci una sostanziale indifferenza sia «sul fronte degli *Stardom* e dei *Celebrities Studies*, come pure su quello della teoria letteraria e in special modo degli studi dedicati alle scritture del sé, nei confronti di un fenomeno di così vasta portata»¹⁴. È significativo che, da un lato, gli studi dedicati allo *star system* non considerino le autobiografie delle star in quanto troppo marginali rispetto ad altri fattori più concreti dell'industria cinematografica; dall'altro, che gli studiosi delle scritture del sé non mostrino particolare interesse verso questi testi poiché li considerano un esempio di paraletteratura strettamente legata al mercato del cinema¹⁵. Allo stesso modo, le autobiografie di attrici compaiono talvolta nelle pubblicazioni dedicate alle scritture del sé delle donne, ma non in una misura tale da permettere di approfondire il legame tra esse e altri tipi di testi autobiografici femminili¹⁶.

Per quanto riguarda gli studi sul divismo, se Richard Dyer – nel suo ormai classico *Star*¹⁷ – non si riferisce in modo esplicito alle autobiografie

⁹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 342.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Turner, *Understanding Celebrity*, cit., p. 18.

¹³ *Ivi*, p. 39. Qui Turner riprende Joe Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Pluto, Londra, 2000.

¹⁴ M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive*, cit., p. 1.

¹⁵ R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars*, cit., p. 677.

¹⁶ V. Gardner, *By Herself*, cit., p. 173.

¹⁷ R. Dyer, *Star*, cit. Nel suo studio Richard Dyer pone le basi per leggere le star attraverso un'impostazione semiotica, ovvero come immagini e come segni. A questo proposito, riprendo da

dei divi, le sue teorizzazioni possono tuttavia fornirci un punto di vista imprescindibile per mettere a fuoco testi di questo tipo, in particolare, seguendo le riflessioni sul concetto di “immagine divistica” portate avanti dallo studioso¹⁸.

L'immagine divistica viene definita da Dyer come una «polisemia strutturata»¹⁹, connotata da una «totalità complessa»²⁰ di significati e che si sviluppa lungo una «dimensione cronologica»²¹. Sempre per Dyer, «l'immagine di una star del cinema non è solo il suo ruolo in un film, ma la promozione di quel film e della stessa star attraverso poster, apparizioni pubbliche, materiale pubblicitario e così via, così come interviste, biografie e copertura nella stampa delle sue attività e della sua vita privata»²². Il testo autobiografico di una diva rientra quindi a tutti gli effetti tra quei testi che concorrono alla definizione di una determinata immagine.

Nello specifico, le autobiografie possono rientrare in due delle «categorie» di testi mediali che lo studioso indica come fondamentali nella creazione dell'immagine divistica. Si trovano infatti a metà strada fra la categoria della «promozione», che comprende tutti quei testi che nascono nell'ambito della fabbricazione di una determinata immagine (come fotografie di moda, apparizioni pubbliche, materiali che promuovono la star in un particolare film); e quella della «pubblicità», di cui fanno parte testi che non mostrano un'esplicita e intenzionale costruzione di immagine (come le interviste o le rubriche di cronaca rosa²³).

Paul McDonald: «Dyer vede le immagini delle star costruite attraverso varie categorie di testi, incluse non solo le apparizioni cinematografiche, ma anche forme di pubblicità e promozione. Inoltre, le star sono l'oggetto di recensioni critiche e altre forme di commento, per esempio profili pubblicati, biografie e interviste. [...] In termini semiotici, le immagini delle star sono quindi il prodotto della significazione. Le star sono identità mediate, costruzioni testuali, perché il pubblico non riceve la persona reale, ma piuttosto un insieme di immagini, parole e suoni che vengono presi per rappresentare la persona. Dalla loro familiarità con una serie di testi riguardanti le star, gli spettatori ricavano impressioni su quella persona in modo che la star diventi un insieme di significati» (*The Star System*, cit., p. 6).

¹⁸ È importante ricordare che gli stessi studi sulle *star*, ai tempi del fondativo lavoro di Dyer, risentivano di pregiudizi diffusi e necessitavano ancora un qualche tipo di legittimazione accademica: basti pensare che le prime indagini in questo campo sono state condotte in ambito sociologico, non in quello cinematografico.

¹⁹ R. Dyer, *Star*, cit., p. 89.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 2.

²³ R. Dyer, *Star*, cit., pp. 85-86.

L'autobiografia di un'attrice potrebbe quindi far parte di quelli che Christine Gledhill definisce «subsidiary star texts»²⁴, ovvero quei testi fondamentali per l'elaborazione del «personaggio» di una determinata star²⁵, come quelli nati nell'ambito della pubblicità, dei giornali, dei *talk show* televisivi, della critica cinematografica e così via. Nella stessa direzione, Ruth Amossy sostiene che «l'autobiografia di una star del cinema fa parte di un'abbondante produzione incentrata sulla presentazione di sé»²⁶.

Tuttavia, una star è certamente un'immagine ma è allo stesso tempo anche una persona reale, in carne e ossa²⁷: a livello «identitario», tale complessa «polisemia»²⁸ modifica ulteriormente il rapporto di per sé ambivalente tra verità e finzione autobiografica e, soprattutto, il patto di lettura di cui si è già parlato. Le autobiografie delle attrici (e allo stesso modo quelle di altri personaggi pubblici) non possono essere studiate escludendo dalla riflessione il loro statuto divistico, o meglio, la loro condizione di «celebrità»²⁹.

Lo stesso Lejeune afferma come sia necessario prendere in considerazione alcuni fattori legati al contesto di produzione e di pubblicazione di un testo autobiografico, ovvero: la «notorietà anteriore dell'autore, e il campo in cui si pone»³⁰ poiché da questi «dipendono l'attesa e la

²⁴ Christine Gledhill, *Signs of melodrama*, in Ead., *Stardom*, cit., p. 220.

²⁵ Gledhill distingue tra «persona reale», ruoli o personaggi, *persona* della star e immagine: «la *persona* della star esiste indipendentemente dalla persona reale o dal personaggio del film, combinando elementi di ciascuno in una «presenza» pubblica. La persona reale è il luogo di attributi corporei amorfi e mutevoli, istinti, pulsioni ed esperienze psichiche. Al contrario, il personaggio o il ruolo del film è relativamente formato e fissato da convenzioni fittizie e stereotipate. La *persona*, invece, plasma la vita privata in una forma pubblica ed emblematica, attingendo ai tipi sociali generali e ai ruoli cinematografici e allo stesso tempo trae dell'autenticità dall'imprevedibilità della persona reale» C. Gledhill, *Signs of melodrama*, cit., p. 218.

²⁶ R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars*, cit., p. 673. Riprendo da Paul McDonald: «gli articoli delle riviste tracciano il profilo delle star nella loro vita dentro e fuori dallo schermo, costruendo per i loro lettori un'idea dell'identità pubblica e privata della star. Le interviste appaiono sulla stampa, alla radio e alla televisione. Le biografie pubblicate possono apparire nelle liste dei best-seller di saggistica e causare qualche controversia se espongono aspetti finora segreti della vita di una star» (*The Star System*, cit., pp. 1-2).

²⁷ R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 9.

²⁸ R. Dyer, *Star*, cit., p. 89.

²⁹ La notorietà è sempre da tenere in conto, sia che si tratti di una vera e propria diva sia che ci si confronti con un'attrice meno conosciuta: a volte lo stesso grado di celebrità dell'autrice può influire sull'analisi del testo e gettare luce sui meccanismi interni alla narrazione.

³⁰ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 395.

maniera di leggerlo»³¹; il «modo di produzione del testo pubblicato»³²; e infine le «“convenzioni collettive” stabilite fra autori e lettori per mezzo degli editori, il cui gioco di “collane” ordina contemporaneamente la produzione e la lettura dei testi»³³.

In prodotti letterari di questo tipo, quindi, gli elementi che contribuiscono a caratterizzare l'autobiografia come genere particolarmente sfuggente si amplificano. Per riprendere Viv Gardner, l'immagine paradossale dell'attore-autore è al centro di tutte le autobiografie di interpreti: essa solleva alcune questioni di autenticità, agency e controllo della propria immagine comuni a tutta l'autobiografia, a cui però si aggiunge la “personalità” autoriale, la sua celebrità e, per implicazione, il suo contrario, l'ordinarietà³⁴.

Come comportarsi, dunque, riguardo alla “veridicità” del testo autobiografico di un'attrice?

Posto, come si è visto nel primo capitolo, che l'autobiografia possiede un proprio e autonomo statuto di verità, anche nel caso di autobiografie di questo tipo la presunta finzione passa in secondo piano: non è tanto importante, infatti, sapere se in questi testi venga detta o meno tutta la verità, né il fatto che le autobiografie siano state scritte autonomamente dalle attrici o se queste ultime si siano servite di *ghostwriter*; del resto, spesso queste opere hanno alle spalle un cospicuo lavoro curatoriale ed editoriale che però nella maggior parte dei casi viene indicato esplicitamente, come nelle autobiografie (a titolo di esempio) di Claudia Cardinale, Sabrina Ferilli e Monica Bellucci³⁵. In altre parole, al di là di chi concretamente abbia scritto o redatto i testi, ciò che realmente interessa e che merita di essere indagato, piuttosto, è la visione che le attrici hanno del mondo (e in particolar modo del mondo del cinema) e di loro stesse: ponendo anche il caso che tale visione non sia stata scritta materialmente da loro, il testo porta comunque la loro firma e manifesta la loro soggettività.

Come anticipato, in questi testi anche il patto autobiografico si carica di ulteriori significati: da un lato la notorietà dell'autrice in qualche maniera autentica ancora di più la corrispondenza identitaria tra il nome

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ V. Gardner, *By Herself*, cit., pp. 174-175.

³⁵ Claudia Cardinale, Anna Maria Mori, *Io Claudia, Tu Claudia*, Frassinelli, Segrate, 1995; Sabrina Ferilli, Alessandra Mammi, *Io e Roma*, Contrasto, Roma, 2018; Monica Bellucci, Guillaume Sbalchiero, *Incontri clandestini*, Rizzoli, Milano, 2017.

sulla copertina e la persona reale a cui quel nome rimanda; dall'altro, cambia anche l'approccio con cui i lettori e le lettrici si avvicinano al testo, poiché nella maggior parte dei casi è appunto la celebrità anteriore (nata in un ambito diverso da quello letterario) a costituire la spinta per intraprendere la lettura.

Si tratta quindi di un patto "rafforzato", attraverso il quale il lettore è persuaso dell'autenticità della narrazione e in cui gli avvenimenti raccontati sono valutati come veritieri³⁶. L'immagine pubblica dell'autrice assicura un alto tasso di autorità nel raccontare la propria storia, e promette ai fruitori una narrazione credibile³⁷. Non è raro, poi, che le lettrici e i lettori di un testo autobiografico di questo tipo siano anche a tutti gli effetti dei *fan* dell'attrice che pubblica la propria storia, e hanno quindi delle aspettative riguardo alle modalità di racconto e a ciò che verrà raccontato³⁸.

In testi del genere spesso l'autenticità di ciò che viene narrato è esibita in modo molto più massiccio rispetto ai testi firmati da uno scrittore di professione.

Come afferma Dyer, le biografie dei divi

sono dedicate all'idea di mostrarci la star come è realmente. Trafiletti, introduzioni, ogni pagina ci assicura che ci stanno portando "dietro le quinte", "sotto la superficie", "oltre l'immagine", là dove risiede la verità. O ancora, c'è una retorica della sincerità o dell'autenticità, due qualità molto apprezzate nelle star perché garantiscono, rispettivamente, che la star intende davvero ciò che dice, e che la star è davvero ciò che appare³⁹.

Anche se i lettori sono consapevoli che la storia che stanno leggendo è mediata, proprio l'impressione di accedere a dei «momenti privilegiati»⁴⁰, a delle «immagini del privato»⁴¹ può assegnare a quelle autobiografie (o biografie) il carattere di sincerità e autenticità⁴².

Si è quindi visto come ogni scrittura del sé di attrice possieda una dimensione autopromozionale, tanto che, «come altri discorsi culturali

³⁶ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 27.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 30.

³⁹ R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 10.

⁴⁰ *Ivi*, p. 14.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*. Se ciò è valido per tutte le pubblicazioni "tradizionali" legate a un determinato divo o diva, nel contemporaneo i social network amplificano ulteriormente quella presunta accessibilità all'intimità delle dive. Cfr. Crystal Abidin, *Internet Celebrity. Understanding Fame Online*, Emerald Publishing Limited, Bingley, 2018 e Lucia Tralli, «Sono una ragazza fortunata». La costruzione della celebrità delle giovani attrici italiane su Instagram, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti, *Sentieri Selvaggi*, cit.

incentrati sulla presentazione del sé, l'autobiografia delle star fa parte di una specifica attività sociale e non può essere adeguatamente compresa fuori dal suo contesto»⁴³. Tuttavia, se si guarda alla eterogeneità di tali testi, pur tenendo in considerazione questo aspetto, ci si accorge di come alcuni tendano a discostarsi da quelle strategie di presentazione del sé tipiche dello *star system*.

Talvolta, infatti, attraverso la propria autobiografia le autrici consegnano alla pagina scritta la negoziazione di una nuova identità, mediata e ricostruita attraverso i meccanismi della retrospezione; e questo processo, insieme alla volontà di mostrare pubblicamente un'inedita versione di sé, rimane immutato a prescindere dalle intenzioni autopromozionali.

Persino il supporto di altri autori, o l'utilizzo di *ghostwriter* per la stesura dell'autobiografia non intaccano queste condizioni: si potrebbe affermare, con Ruth Amossy, che la star che assume uno scrittore professionista per raccontare la propria storia, rispondendo così alla richiesta del mercato, non sia diversa da quella che si improvvisa autrice e che prova a esprimere, con la scrittura, i suoi sentimenti più profondi⁴⁴.

Nel caso di un'autrice, come si è visto nel paragrafo precedente, questo "prendere la parola" non è secondario ma assume, anzi, un'importanza capitale: «l'affermazione dell'*agency* è particolarmente significativa nella lettura delle autobiografie delle attrici, le cui storie possono essere state "nascoste dalla Storia" o approvate da altri (sensazionalisti, ghostwriter, partner professionali o di vita) che [possono averle] costantemente travisate»⁴⁵. Come emergerà dai casi di studio, per molte attrici la possibilità di raccontarsi, smarcandosi dall'influenza di alcune figure chiave della propria carriera e vita privata è assolutamente centrale.

È evidente poi, come questo processo di ricostruzione identitaria (è bene ribadirlo, tipico dell'autobiografia) si carichi di ulteriori significati nel caso di un'attrice che scrive, poiché, per riprendere Federica Mazzocchi e Mariapaola Pierini, «la scrittura autobiografica può arrivare a ridefinire un'identità disgregata, polverizzata in infiniti frammenti»⁴⁶ come è quella di una star, «spodestata» continuamente dalla propria immagine⁴⁷.

⁴³ R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars*, cit., p. 676.

⁴⁴ *Ivi*, p. 681.

⁴⁵ V. Gardner, *By Herself*, cit., p. 175.

⁴⁶ F. Mazzocchi, M. Pierini, *Domani passati, mancati, omessi*, cit., p. 59.

⁴⁷ *Ibidem*.

Come già constatato, «il fatto che la star non sia solo un'immagine sullo schermo ma una persona in carne ed ossa» può contribuire a ripensare la nozione stessa di individuo⁴⁸. Si tratta appunto di una personalità scissa, poiché oltre a incarnare un insieme complesso di significati, in essa persiste comunque un «concetto di persona, un nucleo irriducibile dell'essere»⁴⁹. Secondo Dyer tale nucleo appare coerente, poiché è costituito da «alcune qualità peculiari, uniche, che rimangono costanti»⁵⁰. Infatti, per quanto le circostanze e il comportamento di un individuo possano cambiare, rimane la stessa persona; anche se “interiormente” è cambiato, ciò è avvenuto attraverso un'evoluzione che non ha alterato la realtà fondamentale di quel nucleo irriducibile che lo rende un individuo unico⁵¹.

In conclusione, appare chiaro come i testi autobiografici delle attrici possano amplificare la complessità e l'ambivalenza di un genere che, per sua stessa costituzione, è refrattario a qualsiasi tipo di classificazione dogmatica. Tali prodotti culturali diventano quindi la cassa di risonanza di alcuni processi tipici dell'autobiografia e di alcune istanze portate avanti dalle scritture femminili.

Come anticipato, ritengo che il modo più efficace per leggere questo tipo di opere sia quello di trattare ogni caso come un *unicum* ed è perciò questo l'approccio che tenterò di seguire nei prossimi capitoli, nei quali propongo una sorta di catalogazione, per tipologie, delle autobiografie delle attrici italiane. Le categorie individuate non sono pensate per tracciare una rigida tassonomia ma, piuttosto, per tentare di delineare al meglio le sfumature di un oggetto di studio estremamente variegato e sfuggente.

Costantemente in bilico tra promozione del sé e affermazione identitaria, le autobiografie delle attrici necessitano di «una critica seconda che, invece di verificare la correttezza materiale del racconto o di lumeggiare il valore artistico, cerca di estrarne il senso intimo e personale, considerandola come il simbolo o come la parabola, in qualche modo, di una coscienza alla ricerca della sua identità»⁵².

⁴⁸ R. Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 9.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., p. 14.

3.1. *Il corpus delle autobiografie delle attrici*

Prima di affrontare i casi di studio mi pare utile fornire delle coordinate generali sul *corpus* preso in esame. Nello specifico, per questo studio ho censito numerose autobiografie di attrici italiane⁵³, per un totale di ottanta testi. Ovviamente si tratta di un censimento che, seppure ampio, rimane *in fieri*, a causa delle peculiarità del ramo editoriale di cui fanno parte. Se da un lato, infatti, questo tipo di prodotto letterario, caratterizzato da un presunto accesso alla vita privata di personaggi noti, ha (come si vedrà nei capitoli seguenti) una sempre maggiore diffusione; dall'altro, chi intende intraprenderne lo studio e la classificazione si scontra necessariamente con la breve "vita" di testi di questo tipo. Si tratta, infatti – il più delle volte e con le dovute eccezioni – di prodotti letterari che, seppure siano oggetto di diverse ristampe nel periodo che segue nell'immediato la prima pubblicazione, vengono poi tolti relativamente presto dal commercio⁵⁴.

Tali scritture, che come si vedrà hanno una natura piuttosto composta e variegata, coprono un periodo temporale abbastanza ampio se si considera che le più antiche (tra quelle reperite) risalgono alla fine degli anni Dieci, con le prime memorie che Francesca Bertini ha pubblicato in rivista, a cui seguono quelle degli anni Quaranta e Sessanta⁵⁵. Come

⁵³ Non mi riferisco ovviamente alla loro nazionalità ma al fatto che abbiano lavorato principalmente nell'ambito del cinema italiano, come ad esempio Claudia Cardinale, Catherine Spaak e Ilona Staller.

⁵⁴ Anche da un punto di vista editoriale il *corpus* appare estremamente eterogeneo: testi di questo tipo vengono pubblicati, in larga parte, da grandi case editrici (tra tutte Mondadori e Rizzoli) ma non sono affatto rari i casi di pubblicazione da parte di editori minori o indipendenti che spesso promuovono le autobiografie di attrici come i prodotti di maggior richiamo del loro catalogo (come nel caso del libro di Antonella Lualdi, pubblicato dalla recente Manfredi Edizioni). I motivi che portano alla pubblicazione possono variare e andrebbero approfonditi, se possibile (non sempre gli editori si mostrano disponibili a indagini di questo tipo) caso per caso: conoscenze in comune tra l'attrice (o l'agente) e qualcuno che lavora nella casa editrice, passaparola tra diverse attrici, interesse da parte di un editore in seguito a episodi particolarmente rilevanti, e così via. Le diverse sedi editoriali obbligano anche a interrogarsi su alcune questioni: per chi vengono scritti questi testi? Qual è l'audience di riferimento? Testi di questo tipo hanno successo? In alcuni casi, si può intuire la "fortuna" di un'autobiografia a partire dal numero di ristampe, se presente, ma anche in questo caso ritengo che sarebbero necessarie indagini più approfondite e confronti diretti con gli editori.

⁵⁵ Francesca Bertini, *Sensazioni e ricordi*, in «In Penombra», 1, 1918; *Arte e vita di Francesca Bertini*, in «Film», 28-42, 1938; *Io, Francesca Bertini*, in «Radiocorriere TV», 9-11, 1962. Sulle dive del muto rimando a Pietro Bianchi, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1969; Lucia Cardone, Cristina Jandelli (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, in «Bianco e nero», 570, 2011; Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto. Edizione riveduta e ampliata*, Cue Press, Bologna, 2019 [2006] e al recente

già anticipato, il fenomeno si consolida a partire dagli anni Settanta, tuttavia, è dai Novanta in poi, e con sempre maggiore intensità dagli anni Dieci del Duemila fino a oggi, che si concentra la maggior parte di questi testi. Da quel momento, infatti, si assiste a una «vera proliferazione di autobiografie e “scritture dell’io”»⁵⁶ che ha riguardato anche «le autobiografie di persone che arrivano alla pubblicazione forti di una fama ottenuta al di fuori della letteratura»⁵⁷.

Le tipologie che ho individuato nel tentativo di inquadrare al meglio l’eterogeneità di tale *corpus* vanno intese più come tendenze che come categorie stabili e dai confini ben definiti, allo scopo di mostrare in linea generale le forme autobiografiche più frequentate dalle attrici italiane.

In sintesi, tali tipologie (su cui ci si soffermerà nel dettaglio nei prossimi capitoli) sono: l’autobiografia classica, che comprende la maggior parte delle scritture del *corpus*; quella relazionale, basata sulla relazione dell’autrice con un altro soggetto; il *memoir*, la cui narrazione è più collettiva che individuale; l’autobiografia narrativizzata (o romanzo autobiografico), dove il vissuto viene contaminato da elementi finzionali e infine l’autobiografia collaborativa, la cui stesura è dovuta alla collaborazione di più autrici o autori.

A proposito di tale *corpus*, non si può evitare di fare un accenno a colei che per prima ha ispirato la riflessione sulle attrici che scrivono, ovvero Goliarda Sapienza, che tuttavia ho deciso di non includere nella classificazione appena descritta. Vera e propria scrittrice ma condannata in vita a subire pesantissimi rifiuti editoriali per poi essere riscoperta solo dopo la sua morte, Sapienza ha attirato, negli ultimi anni, sia l’interesse dell’editoria (le sue opere sono state infatti pubblicate o ripubblicate da Einaudi e La nave di Teseo) sia degli studi accademici⁵⁸.

Alessandro Faccioli, Elena Mosconi, *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano-Udine, 2022. Per un affondo sulle scritture autobiografiche di Bertini cfr. Stella Dagna, *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrarie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit. Anche Isa Miranda ha pubblicato dei testi memoriali su rivista negli anni Quaranta: cfr. Isa Miranda, *I miei registi*, in «Star», II, 14-21, 1945; *Isa Miranda si racconta*, in «Film d’oggi», 12-25, 1946. Per un approfondimento rimando a Elena Mosconi, «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». *Vita letteraria di un’attrice*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrarie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

⁵⁶ L. Marchese, *L’io possibile*, cit., p. 148.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Tra cui quelli di Lucia Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano, 2011; *Vita e cinema. La grande bugia di Goliarda Sapienza*, in Stefania Rimini, Maria Rizzarelli (a cura di), *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Duetredue, Lentini, 2018. M. Farnetti,

La maggior parte delle opere di Sapienza ha una esplicita marca autobiografica⁵⁹, tanto che ci si potrebbe rifare alle parole della stessa autrice e indicare il suo lavoro come una continua e ininterrotta *Autobiografia delle contraddizioni*⁶⁰. Tuttavia, pur con una forte componente autobiografica, i suoi scritti sporgono su un versante propriamente letterario e finzionale: si tratta di scritture talmente peculiari che, a mio avviso, oltre a meritare uno spazio adeguato, e quindi un'indagine che sia dedicata integralmente a esse (come d'altra parte è stato fatto), risultano impossibili da incasellare nelle tendenze, seppure flessibili, che ho individuato. La stessa Maria Rizzarelli, nella sua monografia dedicata alla scrittrice, afferma come, nel ciclo dell' *Autobiografia delle contraddizioni*, Sapienza compia «un'operazione opposta a quella delle memorie delle altre attrici: laddove l'io di tutte è ricostruito a partire dall'immagine pubblica»⁶¹ lei, in alcune opere in particolare, «si racconta nel riemergere caotico e discontinuo della memoria, all'interno della quale la formazione attoriale si identifica *tout court* con la *Bildung* esistenziale dell'artista»⁶². Contrariamente a un gran numero di autobiografie di attrici, nelle quali la voce narrante si pone come quella di una vera e propria diva, Sapienza racconta invece «una esistenza che ha la coscienza di doversi pirandellianamente incarnare in una maschera»⁶³.

Per tornare alle autobiografie prese in esame, si può notare come, all'interno del *corpus* (e pur con le dovute differenze che dipendono dal singolo caso) siano rintracciabili alcuni temi ricorrenti. In primo luogo, salta immediatamente agli occhi un tipo di narrazione che da sempre ha accompagnato i discorsi intorno alle attrici, ovvero la dicotomia tra

Appassionata Sapienza, cit. Emma Gobbato, *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma, 2012; *Goliarda Sapienza*, in «Quaderni del CSCi», 10, 2014; *Goliarda Sapienza: The Unknown Scriptwriter*, in Alberica Bazzoni, Emma Bond, Katrin Wehling-Giorgi (a cura di), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Farleigh Dickinson University Press, New Jersey, 2016; *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*, in «Arabeschi», 9, gennaio-giugno 2017. S. Rimini, M. Rizzarelli, *Un estratto di vita*, cit. Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma, 2018; *Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato. Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema*, in «Sinestesie», 2020; Maria Rizzarelli, *Un presentimento di "quasi libertà"». Rebibbia secondo Goliarda Sapienza*, in «Between», 22, 2021.

⁵⁹ M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, cit.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 17.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

vita privata e carriera lavorativa. Se, com'è stato riscontrato, le autobiografie femminili sono spesso segnate da un forte conflitto tra il privato e il pubblico, tra la sfera personale e quella professionale⁶⁴, ciò è ancora più vero per quanto riguarda i testi autobiografici delle attrici. È infatti nelle loro scritture che si riscontra quella tensione sistematica tra il ruolo convenzionale di moglie, madre, o figlia, e un sé anticonvenzionale che agisce spinto da una vocazione⁶⁵.

Altre tematiche che ritornano spessissimo, e che emergono anche dai casi presi in esame, riguardano la corporeità delle attrici, la sfera della sessualità, il loro rapporto con la vecchiaia (sono in molte a scrivere in età matura) e, in generale, si può notare un'insistenza nel soffermarsi sulle proprie relazioni, che siano familiari, sentimentali o amicali.

Le scritture del sé delle attrici sollevano anche ulteriori questioni. Come anticipato, a volte la spinta a scrivere è data dal desiderio di prendere la parola sulla propria storia e, magari, anche da quello di puntualizzare alcuni fatti della propria vita privata che fino a quel momento sono stati raccontati da altri. Posto quindi, come già affermato, che ogni testo autobiografico contribuisce in qualsiasi caso ad arricchire l'immagine divistica di un'attrice⁶⁶, si potrebbe però riflettere sul posizionamento che l'autrice intende assumere riguardo alla narrazione che nel corso del tempo è venuta a crearsi intorno alla sua persona. Nel raccontare la propria storia – e ciò emergerà in alcuni specifici casi di studio – un'attrice può infatti scegliere di assecondare il discorso dominante che la riguarda oppure di distaccarsene, ponendosi, talvolta, in aperta opposizione.

⁶⁴ D. Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, cit., p. 13.

⁶⁵ *Ibidem*. D'altra parte, la severità con cui venivano giudicate le ambizioni lavorative delle donne colpiva, già dall'Ottocento, le attrici di teatro. La stessa accusa di promiscuità un tempo rivolta alle interpreti teatrali è poi stata indirizzata alle dive del cinema. Cfr. J. Russ, *Vietato scrivere*, cit., pp. 54-55 e Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, La Mongolfiera, Bologna, 1991. A questo proposito, le autobiografie maschili meriterebbero indagini ulteriori. Nel caso degli attori, infatti, tale dicotomia tra sfera lavorativa e sfera privata non sembra essere presente. Un esempio, tra i tanti, è l'autobiografia di Vittorio Gassman *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso* (Cue Press, Imola, 2021 [1981]) recentemente ripubblicata. Ritengo che nel testo di Gassman siano assenti anche quegli sforzi di "legittimazione culturale" che spesso ritornano nelle autobiografie delle attrici, come nel caso (approfondito nel quarto capitolo) di Silvana Pampanini, o in quello di Alba Parietti, ricordato in G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit. Per un affondo sulla scrittura autobiografica di Walter Chiari rimando, invece, a Giulia Muggeo, «I diari pesano. Ricordare invecchia». *Le autobiografie di Walter Chiari e Marcello Marchesi*, in «Arabeschi», 16, luglio-dicembre 2020.

⁶⁶ Si tratta infatti uno di quei testi che contribuiscono a definire la varietà di significati che appartengono a un'immagine divistica.

Dentro il canone? Attrici e autobiografia classica

Senza ombra di dubbio, all'interno del vasto *corpus* delle scritture del sé delle attrici italiane, le autobiografie “canoniche” rappresentano la maggioranza¹. Si tratta, com'è facilmente intuibile, di testi autobiografici in cui l'autrice tende a ripercorrere l'intero arco della sua esistenza (o anche, ma meno di frequente, della sua carriera²). È la tipologia di autobiografie più comune e certamente la più conosciuta: la prima a cui si pensa quando vengono nominati testi di questo tipo. Di norma, è caratterizzata da un racconto retrospettivo che si sviluppa interamente (al contrario di altre tipologie che verranno analizzate più avanti) a partire dall'individualità della propria autrice e da un narratore autodiegetico.

Rientrano in questa categoria, giusto per citarne alcune, l'autobiografia di Francesca Bertini, del 1969³, forse la prima autobiografia di un'attrice cinematografica italiana a essere pubblicata in volume, quella agile e ironica di Franca Valeri⁴, quella introspettiva di Barbara de Rossi⁵ o ancora quella, dal titolo particolarmente suggestivo, di Valentina Cortese, *Quanti sono i domani passati*⁶. Per comprendere la natura poliedrica e ricca dei testi appartenenti a tale tipologia basti pensare che, a quelli appena citati, si possono aggiungere ulteriori e peculiari esempi, come la recente autobiografia di Asia Argento⁷, quella colossale di Francesca

¹ Degli ottanta testi reperiti, le autobiografie che a tutti gli effetti possono essere definite classiche sono trentasette.

² Come in Rita Pavone, Emilio Targia, *Tutti pazzi per Rita*, Milano, Rizzoli, 2015.

³ Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Editrice Giardini, 1969.

⁴ Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*, Torino, Einaudi, 2010.

⁵ Barbara de Rossi, *Bibbi esci dall'acqua. Una donna, tante donne, la forza di lottare per amore*, Milano, Rizzoli, 2015.

⁶ Valentina Cortese, *Quanti sono i domani passati*, Milano, Mondadori, 2012.

⁷ Asia Argento, *Anatomia di un cuore selvaggio*, Segrate, Piemme, 2021. Per un focus sull'immagine divistica di Argento rimando a Giovana Maina, Federico Zecca, *From Youth Icon to Scarlet Diva: Asia Argento as an Italian Difficult Woman*, in *Difficult Women*, a cura di Lavinia Brydon e Fiona Handyside, in «Film Studies», 22, Spring 2020.

De Sapio⁸, le due di Lory Del Santo⁹, il ciclo autobiografico di Dalila Di Lazzaro¹⁰, il sofferto racconto della malattia di Francesca Neri¹¹, il singolare *Sette sottane* di Monica Vitti¹².

È scontato sottolineare come ogni testo, pur muovendosi da una tendenza generale, prenda poi altre strade, assumendo caratteri propri e distintivi che variano da caso a caso. Per questa ragione, e considerata la numerosità dei testi che rientrano in tale categoria, in questa sezione approfondirò due casi di studio distinti: l'autobiografia di Silvana Pampanini e quella di Catherine Spaak¹³.

I due testi, come si vedrà, hanno caratteristiche che li differenziano profondamente: se quello di Pampanini si configura come l'autobiografia di

⁸ Francesca De Sapio, *Per ogni persona incontrata*, Roma, D'ORO collection, 2017. Testo dalla lunghezza di più di settecento pagine, si tratta dell'unico caso all'interno del *corpus* ad avere una tale mole.

⁹ In *Piacere è una sfida* (Segrate, Sperling & Kupfer, 2006) e *La felicità come optional* (Firenze, Giunti, 2021) Lory Del Santo porta avanti una narrazione che pare immediata e senza filtri, strutturata come un flusso di pensieri continuo. Un altro dettaglio peculiare sta nell'invito fatto dall'autrice ai lettori di contattarla tramite un indirizzo e-mail.

¹⁰ A metà tra autobiografie classiche e relazionali, il ciclo è composto da sei volumi: Dalila Di Lazzaro, *Il mio cielo. La mia lotta contro il dolore*, Segrate, Piemme, 2008; *L'angelo della mia vita*, Segrate, Piemme, 2008; *Toccami il cuore*, Segrate, Piemme, 2009; *Il mio tesoro nascosto*, Segrate, Piemme, 2011; *Una donna lo sa. Storie di figlie, sorelle e madri*, Segrate, Piemme, 2014; *La vita è così*, Segrate, Piemme, 2017.

¹¹ In *Come carne viva* (Milano, Rizzoli, 2021) Francesca Neri racconta della malattia cronica di cui soffre, la cistite interstiziale, che la costringe a letto per diversi anni. Il testo si avvicina ad altri racconti incentrati sulla malattia, come quello di Ambra Angiolini (analizzato nel settimo capitolo) e quello di Veronica Pivetti sulla sua esperienza con la depressione (*Ho smesso di piangere*, Milano, Mondadori, 2012).

¹² Monica Vitti, *Sette sottane*, Segrate, Sperling & Kupfer, 1993. Si tratta di un'autobiografia classica sostenuta, tuttavia, dalla cornice finzionale di un'intervista, nella quale l'attrice ripercorre la sua infanzia attraverso stralci narrativi che imitano l'andamento intermittente della memoria. Cfr. Simona Busni, *Di rose e sottane: divagrafia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit. e Giulia Simi, *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti, *Sentieri selvaggi*, cit.

¹³ Sono riconducibili alla categoria delle autobiografie classiche anche: Adriana Asti, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, Milano, Mondadori, 2017; Sonia Bergamasco, *Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice*, Torino, Einaudi, 2023; Doris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, Milano, Mondadori, 1987; Eleonora Giorgi, *Nei panni di un'altra*, Milano, Mondadori, 2016; Monica Guerriero, *La forza del cuore. Le sfide della mia vita*, Milano, Mondadori, 2010; Sophia Loren, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Milano, Rizzoli, 2014; Elsa Martinelli, *Sono come sono. Dalla dolce vita e ritorno*, Milano, Rusconi, 1995; Ilaria Occhini, *La bellezza quotidiana. Una vita senza trucco*, Milano, Rizzoli, 2016; Rita Pavone, *Nel mio piccolo*, Segrate, Sperling & Kupfer, 1997; Veronica Pivetti, *Mai all'altezza*, Milano, Mondadori, 2017; Isabella Rossellini, *Qualcosa di me*, Milano, Mondadori, 1997; Lilia Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Firenze, Aida, 2005; Mara Venier, *A tu per tu*, Milano, Rizzoli, 1995 e *Amori della zia*, Segrate, Pickwick, 2019.

una vera e propria diva, in cui il racconto del privato non si smarca mai dalla narrazione che caratterizza l'immagine pubblica dell'autrice, quello di Spaak, invece, basa sull'introspezione e sulla formazione di un "nuovo sé" tutta la sua stesura. In entrambi i casi si tratta di due testi senza dubbio autopromozionali nei quali, da un lato, una diva ingiustamente tramontata ripercorre e celebra – con una certa dose di ribellione – il suo status; dall'altro, un'attrice molto nota decide di mettersi a nudo – ripercorrendo le sofferenze della sua infanzia e della sua giovinezza – proprio nel periodo in cui si allontana dal cinema per lavorare, con maggiore frequenza, in televisione.

Non penso sia secondario, inoltre, che entrambe decidano di scrivere la propria autobiografia in età matura (più che matura, nel caso di Pampanini): l'autobiografia rappresenta infatti per molte, attrici e non, una via per tracciare un bilancio della propria esistenza¹⁴. Per questa ragione, nel tentativo cioè di approfondire un aspetto che pare centrale nelle scritture del sé delle attrici, cercherò di fare riferimento, nell'analisi dei due casi, al sempre più prolifico campo degli studi sull'*aging*.

4.1. *Memorie di una diva «scandalosamente perbene».* *L'autobiografia di Silvana Pampanini*

L'autobiografia di Silvana Pampanini, intitolata *Scandalosamente perbene* e pubblicata nel 1996 da Gremese Editore¹⁵, è un testo di circa duecento pagine corredato – come spesso si riscontra in pubblicazioni di questo tipo – da una ricca sezione fotografica, curata dalla stessa attrice (con la collaborazione di Enrico Lancia) attraverso una selezione di varie foto del suo archivio personale e da una filmografia essenziale, a cura dello stesso Lancia.

Come si vedrà nel dettaglio, in *Scandalosamente perbene* ogni elemento sembra essere pensato per confermare lo statuto divistico dell'attrice e, a questo proposito, il paratesto non fa eccezione: la stessa biografia di Pampanini, posta in uno dei risguardi della copertina, presenta l'autrice

¹⁴ Cito da Franco Cambi: «La pratica dell'autobiografia è centrale proprio nel traguardo/bilancio della terza età: quando tutto un ciclo si è compiuto e inizia una nuova tappa, che si annuncia anch'essa con crisi, con rimpianti e nostalgie, con catastrofi di ruoli e di identità. Che fare? Ripensarsi; quindi: confessarsi, scriversi, darsi un nuovo compito, un nuovo orientamento, un nuovo orizzonte, che nasce da un dialogo con sé più radicale, più decisivo, poiché attuato in un'età di trapasso, anche e soprattutto sociale, poiché vede il collasso più o meno inconscio del vecchio io» (*L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 31).

¹⁵ Silvana Pampanini, *Scandalosamente perbene*, Roma, Gremese Editore, 2004 [1996].

come «un clamoroso esempio di intramontabile divismo»¹⁶. Allo stesso modo, la prefazione di Roberto Gervaso anticipa in modo impeccabile uno dei temi principali dell'autobiografia, ovvero l'irresistibilità della diva e contemporaneamente il suo essere inafferrabile: «poche donne hanno popolato i miei sogni più di te. Purtroppo, solo i miei sogni. [...] Tutte le volte che ti vedevo – ahimè, solo in fotografia o sugli schermi – non avevo più pace. Turbavi i miei giorni e le mie notti, ma anche nei sogni eri remota, irraggiungibile»¹⁷.

Prendendo le mosse dal concetto di Dyer – approfondito nel terzo capitolo – di immagine divistica come polisemia strutturata analizzerò diversi testi, tra cui personaggi interpretati da Pampanini sullo schermo, articoli di rotocalchi e, per l'appunto, la sua autobiografia. Il mio intento è quello di mostrare come anche i testi autobiografici possano contribuire a creare quella «totalità complessa» di «significati ed effetti, molteplici ma finiti»¹⁸ che appartengono all'immagine divistica di una star. L'indagine verrà portata avanti a partire dalla individuazione e dalla analisi di alcuni tratti peculiari – e per certi versi contraddittori – che caratterizzano la sua *star persona*.

Erotismo e nubilato

Nel tentativo di tratteggiare l'immagine di Pampanini non posso evitare di fare un cenno, seppure breve, al suo singolare e ormai celebre esordio: si tratta infatti di un episodio che, nonostante la sua carriera non sia neppure cominciata, già la elegge come vera e propria diva «popolare»¹⁹. Il suo ingresso tumultuoso nel mondo dello spettacolo avviene quando partecipa al concorso di Miss Italia del 1946. Ideato nel 1939 da Dino Villani e Cesare Zavattini, con il titolo *5000 lire per un sorriso*, è proprio nel 1946 che il concorso cambia nome e regole. Pampanini, iscritta alla competizione dalla sua maestra di canto²⁰, ricorda in questo modo il suo esordio in passerella: «Fu al concorso che

¹⁶ È interessante anche la scelta del termine «intramontabile» poiché, come verrà approfondito dettagliatamente più avanti, il brusco declino della carriera di Pampanini è fondamentale per comprendere al meglio la sua autobiografia e alcuni particolari aspetti della sua immagine divistica.

¹⁷ Roberto Gervaso, in S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., p. 7.

¹⁸ R. Dyer, *Star*, cit., p. 89.

¹⁹ Claudio Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, in «Il Borghese», 23, 1960, p. 911.

²⁰ Vittorio Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, in «Oggi», 48, 1970, p. 57.

misi per la prima volta i tacchi alti e le calze di seta. Ero accompagnata da mamma, riluttantissima a farmi partecipare. Papà, dal canto suo, mi aveva anche dato un sonoro ceffone»²¹.

Del resto, come è noto, sovente in contrapposizione ai voleri familiari, il sogno di poter cambiare di punto in bianco la propria vita e di potersi trasformare da spettatrici ad attrici è fra i più diffusi tra le ragazze italiane del secondo dopoguerra²². La speranza di riuscire a compiere il “salto” verso il grande schermo cogliendo la giusta occasione è rinviatorita dai celebri casi di attrici che, attraverso circostanze fortuite o calcando le passerelle dei concorsi di bellezza, sono riuscite a modificare il proprio destino, basti pensare, oltre che a Pampanini, a Silvana Manganò, Lucia Bosè, Gina Lollobrigida, Eleonora Rossi Drago e Sophia Loren. Sono proprio i concorsi di bellezza, intesi come nuova forma di selezione delle attrici, a offrire la maggior parte dei miti femminili degli anni Cinquanta²³. Lo stesso prologo di *Siamo donne* (1953), intitolato *4 attrici, 1 speranza* e diretto da Alfredo Guarini, tematizza questo desiderio largamente condiviso. Le riviste dell'epoca se da un lato fomentano il sogno, pubblicando le biografie delle attrici e raccontando il loro passaggio da ragazze normali a dive, dall'altro si rivelano molto ferree nel mettere in guardia le lettrici dalle «chimere di celluloidi»²⁴: sia la pubblicistica cattolica che quella comunista cercano di tenere le giovani al proprio posto, dalla «parte giusta e sicura, anche se meno brillante, dello schermo»²⁵.

Durante la finale dell'edizione del 1946, tra Silvana Pampanini e Rossana Martini, quest'ultima viene proclamata vincitrice dalla giuria che comprende, tra gli altri, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini²⁶. Alla giuria spettava il compito di eleggere una Miss che

²¹ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., p. 125.

²² Lucia Cardone, «Noi donne» e il cinema. *Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa, 2009, p. 87.

²³ Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 78.

²⁴ Lucia Cardone, *Le parole per dirsi. Autobiografie femminili fra neorealismo e melodramma popolare*, in Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (a cura di), *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Milano, Scalpendi Editore, 2017, p. 183.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Non è casuale che i migliori esponenti del neorealismo abbiano presieduto le giurie dei concorsi di bellezza: la creazione di un nuovo sistema divistico italiano appariva infatti come lo strumento più idoneo a risolvere le sorti dell'industria cinematografica danneggiata dalla guerra. Rimando a Valeria Festinese, *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, p. 87.

evocasse quel tipo di bellezza che i grandi artisti del Rinascimento hanno reso celebre in tutto il mondo²⁷, tenendo però conto anche del parere del pubblico presente all'evento, invitato a esprimere la propria preferenza tramite un'urna elettorale²⁸. Villani invitò i giurati a votare «quella che più si avvicinava al modello di ragazza da dare in sposa al proprio figlio, e non quella che incarnava caratteristiche e doti della perfetta compagna o amante»²⁹. Il corpo pieno e statuario di Silvana Pampanini, dunque, non poteva che risultare fuori misura rispetto «alla normatività e rigidità che contraddistingueva il concorso»³⁰, condannandola così, per eccesso di sensualità, al secondo posto.

Il pubblico in sala, in totale disaccordo con la scelta della giuria, diede inizio a una vera e propria contestazione. Pampanini venne sollevata di peso e portata in trionfo e il concorso si concluse con una sorta di controverso pareggio nel quale la futura attrice è risultata la «vincitrice morale»³¹.

Questo momento sancisce il suo successo e le apre le porte del mondo del cinema: persino la rivista «Tempo», all'indomani della competizione, sceglie di metterla in copertina al posto della vincitrice ufficiale. Secondo Stephen Gundle da lì in poi «le curve prorompenti e l'atteggiamento da professionista» la trasformano in una «pin-up nazionale»³².

Il passo successivo nell'indagine sulla figura di Silvana Pampanini coinvolge alcune riflessioni sulle specificità della sua *star persona*. A questo proposito, se si dovessero individuare gli elementi più caratterizzanti, essi consisterebbero sicuramente nell'appariscenza erotismo del suo corpo e nel suo tenace nubilato.

Esaminando il primo elemento, l'attrice incarna quel «corpo nuovo» che appare prepotentemente sugli schermi del secondo dopoguerra e che, come è noto, diventa un forte indicatore del nuovo cinema, non solo del neorealismo ma soprattutto della rinascenza produzione

²⁷ Stephen Gundle, *Fame Amid the Ruins. Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn, New York, 2020, p. 262.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Giulia Muggeo, *Antagonismi e alleanze. I concorsi di bellezza nell'Italia del dopoguerra (1946-1950)*, in Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema italiano*, Edizioni ETS, Pisa, 2017, p. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 25.

³² Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2007 [2009], p. 192.

di genere³³. La giovane diva, infatti, a causa della sua fisicità morbida e curvilinea, corrisponde alla perfezione allo standard delle cosiddette maggiorate, un modello di femminilità prorompente che appunto si afferma in quegli anni e che vede, come rappresentanti più celebri, Gina Lollobrigida e Sophia Loren. Del resto, Silvana Pampanini è definita da Claudio Quarantotto «la prima *maggiorata fisica* del dopoguerra»³⁴, mentre per Stefano Masi e Enrico Lancia è colei che anticipa di qualche anno il «boom storico delle maggiorate»³⁵, il cui inizio coinciderebbe, come è risaputo (almeno aneddoticamente), con la performance di Lollobrigida in *Il processo di Frine*³⁶.

È lo stesso Gundle a notare che il successo di Pampanini a Miss Italia segna «un passo verso la ridefinizione dell'idea di bellezza femminile italiana»³⁷ che coincide con «l'eclissi di una bellezza pittorica tradizionale incentrata sul viso per un'enfasi sul corpo, e in particolare sul seno»³⁸. Secondo Giulio Cesare Castello, quello delle maggiorate è «un fenomeno tra i più rilevanti nell'intera storia della mitologia del cinema»³⁹. Non a caso, infatti, molti studi si sono interrogati sulle ragioni che hanno portato, lungo tutti gli anni Cinquanta, il fisico delle maggiorate a raggiungere un tale stato di egemonia nella rappresentazione della femminilità. Mentre Giovanna Grignaffini⁴⁰ individua un legame tra l'emergere di questi «corpi nuovi» e il progetto neorealista (soffermandosi sul caso di Silvana Mangano in *Riso amaro*⁴¹), Enrica Capussotti propone due

³³ Lucia Cardone, *Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile*, in Elena Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2016, p. 192.

³⁴ C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.

³⁵ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 25.

³⁶ Si tratta di un episodio del film *Altri tempi* (A. Blasetti, 1952) nel quale Vittorio De Sica, nei panni di un avvocato impegnato a difendere una popolana accusata di omicidio (interpretata appunto da Gina Lollobrigida), conia il termine affermando: «La nostra legge prescrive che siano assolti i minorati psichici. Ebbene, perché non dovrebbe essere assolta anche una maggiorata fisica come questa formidabile creatura?». L'estratto dell'arringa è riportato in Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze-Milano, 2004, p. 154.

³⁷ S. Gundle, *Fame Amid the Ruins*, cit., p. 264.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Giulio Cesare Castello, *Il divismo. Mitologia del cinema*, cit., p. 424.

⁴⁰ Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Agnelli, Torino, 1996 [2002], pp. 357-387.

⁴¹ Sull'interpretazione di Silvana Mangano nel film di De Santis e sulla trasformazione dell'attrice da reginetta di bellezza a diva rimando anche a Marcia Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2008, pp. 109-116.

ipotesi, che potrebbero rivelarsi complementari. Una riguarda la tesi del «mammismo»:

Il successo delle maggiorate sarebbe motivato dal loro sovrapporsi con l'immagine materna, di cui i seni sono il significante principale, e l'eroticismo privo di morbosità e inquietudini che esse rappresentano sarebbe congruente a quello specifico psicologico e comportamentale⁴².

L'altra ipotesi spiegherebbe il successo, a partire dalla fine degli anni Quaranta, di quella corporeità florida alla luce delle privazioni causate dalla guerra.

Entrambe le tesi appaiono valide se, riprendendo Piera De Tassis, si intende il corpo come luogo culturale, lavorato dall'immaginario: una mappa su cui rintracciare il passaggio del tempo collettivo⁴³.

Anche nel caso specifico di Silvana Pampanini il corpo femminile diventa *sintomo* di un'epoca e espediente narrativo⁴⁴. Confermando la seconda ipotesi, il suo fascino viene interpretato da molti come una conseguenza delle miserie e della fame del dopoguerra. Secondo Claudio Quarantotto:

[La sua figura] esalta un popolo abituato alla tessera del pane e a mangiar carne una volta al mese; il suo successo è un fatto di nutrizione più che un fatto sessuale, è una questione di cucina, la conseguenza del digiuno. Silvana non è altro che la negazione della guerra, del razionamento, della borsa nera, delle giovanette ossute e appenate, del dramma nazionale⁴⁵.

La misoginia insita di questo tipo di sguardo (che si manifesta soprattutto nella metafora che lega i corpi femminili al cibo) emerge anche in un altro articolo dello stesso autore:

È probabile che il successo di Silvana Pampanini [...] sia stato il prodotto della fame di un intero popolo. Davanti a quella profusione di carni, di forme, di fronte a quell'innocenza alla buona tavola [...] era logico che l'Italia della borsa nera perdesse la testa. [...] Arrivato il boom, conquistato il benessere [...] la donna ideale non doveva più sintetizzare il sesso e il cibo⁴⁶.

Stefano Masi e Enrico Lancia la descrivono addirittura come «gommosa, pneumatica, rigonfia finanche nei capelli [...] il vero antidoto alla

⁴² E. Capussotti, *Gioventù perduta*, cit. p. 158.

⁴³ Piera De Tassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni Cinquanta*, in «Memoria», 6, 1982, p. 26.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.

⁴⁶ C. Quarantotto, *Soraya e la rapa*, in «Il Borghese», 8, 1965, p. 452.

tristezza di una nazione sconfitta»⁴⁷. Inoltre la definiscono, attraverso un'immagine a tratti grottesca, non tanto una pin-up, quanto «una vera statua di carne»⁴⁸.

Sullo schermo, per tutti gli anni Cinquanta, Silvana Pampanini si fa portavoce di quel nuovo protagonismo femminile che Lucia Cardone definisce «lampante, non solo visibile, ma addirittura vistoso»⁴⁹. Basti pensare che in una decina d'anni, dal 1947 al 1959, recita in circa cinquanta film⁵⁰. Nel biennio 1950-1952 è la più amata e la più pagata, tanto che solo Sophia Loren e Gina Lollobrigida mettono in crisi il suo ruolo nel cinema italiano⁵¹.

Insieme alle altre maggiorate riesce a insinuarsi tra le maglie della censura, la cui battaglia per la moralità si concentra soprattutto sulla lotta anticomunista: i corpi esibiti delle attrici sono percepiti come un potenziale antidoto contro i veleni disseminati dal neorealismo, identificato con il Partito Comunista Italiano⁵². Allo stesso tempo, il tipo di erotismo veicolato dai film in cui recitano le maggiorate, seppure esplicito, può essere definito per certi versi rassicurante: tutt'altro che sovversivo, non suggerisce possibili conflitti tra i sessi e non rimanda a un femminile "altro", considerato pericoloso, ma conferma i ruoli sociali tradizionalmente attribuiti a donne e uomini⁵³. Per queste ragioni si può forse spiegare il comportamento indulgente della censura e l'enorme e conseguente successo di pubblico di queste pellicole.

Sullo schermo, i personaggi interpretati da Pampanini si differenziano da quelli incarnati da Loren e Lollobrigida, identificati come delle vere e proprie *unruly women*⁵⁴. Si tratta cioè di personaggi femminili che si ribellano

⁴⁷ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ L. Cardone, *Pellicole e film di carta*, cit., p. 192.

⁵⁰ L'attrice recita fino a otto film all'anno. Cfr. S. Gundle, *Fame Amid the Ruins*, cit., p. 261.

⁵¹ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 25.

⁵² E. Capussotti, *Gioventù perduta*, cit. p. 155.

⁵³ E. Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici. Donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno (a cura di), *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Roma, Viella, 2002, p. 423. In realtà, come scrive Mariapaola Pierini (*Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*), in «La Valle dell'Eden», 30, 2017, pp. 33-43), nel secondo dopoguerra sono le riviste, più che i film, a proporre immagini di attrici «sfrontate e disinibite, inconsuete, talvolta eccentriche», soprattutto per quanto riguarda l'esposizione dei loro corpi.

⁵⁴ Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2004; M. Landy, *Stardom Italian Style*, cit., p. 122. Reich, in riferimento alle commedie interpretate da Sophia Loren e Marcello Mastroianni,

all'autorità patriarcale passando per l'oltraggio e l'eccesso: attraverso un uso consapevole del corpo, della parola e della performance, riescono a ottenere ciò che desiderano, che si tratti dell'indipendenza dalla famiglia, della carriera o di una forma di femminilità più libera. Al contrario, le donne interpretate da Pampanini mostrano spesso di essere dominate da un erotismo «sincero» e dirompente, tanto indomabile quanto incontrollato: piuttosto che sfruttarlo per ottenere ciò che vogliono, si limitano a esprimerlo genuinamente e talvolta in maniera ingenua⁵⁵. In molte occasioni, inoltre, la sensualità irresistibile dei suoi personaggi viene (da un punto di vista narrativo) punita o ricondotta all'ordine attraverso il matrimonio.

Al pari delle altre maggiorate, anche Silvana Pampanini nei film appare spesso svestita o con indosso capi come lingerie o costumi di scena che mettono in risalto il seno e in particolare le gambe, intese come vero e proprio significante del suo erotismo. Faccio riferimento agli abiti di scena perché, in alcuni casi, questo tipo di abbigliamento è giustificato diegeticamente dalla performance del personaggio, come avviene ad esempio in *La paura fa 90* (G. Simonelli, 1951), dove Pampanini si esibisce sul palcoscenico insieme alla compagnia teatrale di cui fa parte o in *Un giorno in pretura* (Steno, 1953), nel quale interpreta un'attrice del varietà che canta e balla per dei soldati al fronte durante la Prima guerra mondiale. Fondamentale è che «in almeno una scena l'esibizione corporea abbia luogo»⁵⁶. In momenti di questo tipo si possono rintracciare quelle che Federico Vitella ha recentemente definito «retoriche di vedettizzazione»⁵⁷ di una star, costituite da «consuetudini e procedimenti radicati, di ordine eminentemente narrativo, atti ad attivare lo *stardom* nel racconto»⁵⁸. Tali strategie, come si evince dall'esempio di Pampanini, sono particolarmente visibili appunto «nelle sequenze performative (numeri di canto e/o ballo), nelle sequenze in cui si sfoggia del vestiario

riprende il concetto di *unruly woman* da Kathleen Rowe (1995), che lo utilizza per descrivere i personaggi femminili delle commedie romantiche hollywoodiane degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta.

⁵⁵ A questo proposito il caso de *La presidentessa* (P. Germi, 1952) appare emblematico: il comportamento sfrontato della protagonista, più che essere dettato da uno scopo, sembra motivato solo da un gioioso desiderio di generare caos.

⁵⁶ Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011, p. 133.

⁵⁷ Federico Vitella, *Domanda divistica e vedettizzazione dell'attore. L'entrata della star nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2021, p. 162. Vitella riprende il concetto di «vedettization» da Paul Warren, *Le secret du star system américain. Une stratégie du regard*, L'Hexagone, Montréal, 1989.

⁵⁸ *Ibidem*.

di pregio (e più generalmente nel rapporto con il costume di scena) e in quelle metadivistiche, allusive, esplicitamente autocelebrative»⁵⁹.

Oltre alle digressioni performative, tali retoriche di “vedettizzazione” possono coinvolgere anche gli stessi atti del vestirsi e/o del denudarsi, in cui è dunque la «vestizione/svestizione della star a essere marcata in termini visivi»⁶⁰. Per citare solo alcuni esempi fra le interpretazioni di Silvana Pampanini, in *L'inafferrabile* 12 (M. Mattoli, 1950) Clara accoglie il suo amante vestita soltanto della biancheria intima; in *La tratta delle bianche* (L. Comencini, 1952) Lucia compie il primo passo verso la strada della prostituzione quando accetta di indossare gli abiti donati da colei che diventerà la sua *mâîtresse*; in *Bellezze in bicicletta* (C. Campogalliani, 1951) Silvana e Delia, fuggite da un teatrino con ancora indosso i costumi per lo spettacolo, sono costrette a travestirsi da militari per passare la notte in una caserma; in *La presidentessa* (P. Germi, 1952) la ballerina Gobette non solo esegue una performance nei primi minuti del film, ma appare svestita (per le ragioni più svariate) lungo tutto il corso della pellicola. Infine, in *Un marito per Anna Zaccheo* (G. De Santis, 1953), la nudità di Pampanini viene enfatizzata sia nell'incipit, nel quale la protagonista viene mostrata, attraverso numerosi dettagli, intenta a lavarsi e a vestirsi, sia nella sequenza del bagno in mare, quando dei marinai le rubano gli abiti lasciati a riva. Sequenza che, come scrivono Alessandro Sala e Paola Valentini, richiama indubbiamente lo stilema del «bagno della diva» e allude ai bagni lustrali delle vergini di cui la mitologia è ricca⁶¹.

È proprio nell'incipit del film che vengono messe in pratica quelle operazioni di “vedettizzazione” di cui si è parlato (e che comprendono l'entrata in scena immediata della star all'interno della pellicola), tanto da rendere la sequenza iniziale un esempio perfetto di messa in valore del corpo divistico dell'attrice.

De Santis scompone

il corpo di Pampanini in inquadrature ravvicinate di gambe, piedi, schiena, collo. Ma non del volto. Che apparirà a schermo più avanti, a titoli di testa conclusi, ancora, in un magistrale primo piano, sgombro da cartelli, e solo parzialmente sovraccaricato dalla voce (over) della protagonista che si presenta: «Questa è la città dove sono nata, mi chiamo Anna Zaccheo»⁶².

⁵⁹ *Ivi*, pp. 162-163.

⁶⁰ P. Noto, *Dal bozzetto ai generi*, cit., p. 132.

⁶¹ Alessandro Sala, Paola Valentini, *Il riscatto dello spazio sonoro: Un marito per Anna Zaccheo di Giuseppe De Santis*, in «Comunicazioni sociali», 2-3, 1995, p. 261.

⁶² F. Vitella, *Domanda divistica e vedettizzazione dell'attore*, cit., p. 169.

Può essere richiamata, in questo senso, quella convenzione drammaturgica dello stile hollywoodiano degli anni Cinquanta che consiste nello «smembramento del corpo operato dalla macchina da presa»⁶³: attraverso un uso sapiente del dettaglio, che isola la parte dall'insieme selezionando quelle porzioni di corpo che appaiono fuori misura, si costituisce «l'anatomia visiva» della star⁶⁴.

La sequenza del bagno lustrale in *Un marito per Anna Zaccheo*, invece, introduce idealmente il secondo elemento caratterizzante dell'immagine divistica di Pampanini che, come si è osservato poco sopra, non si esaurisce nel solo erotismo ma viene invece accompagnata da una sorta di aura virginal⁶⁵, rinforzata dalla scelta del nubilato. Del resto, l'attrice in numerose occasioni afferma di essere una strenua cattolica⁶⁶ e appare, fin dai primi anni della sua carriera, come irraggiungibile: lei stessa usa definirsi «il giglio del cinema italiano»⁶⁷.

Come anticipato, l'attrice non si sposerà mai nonostante il numero incredibile di proposte di matrimonio ricevute, se si presta fede sia alle voci riportate sui rotocalchi sia a ciò che lei stessa dichiara nella sua autobiografia: «Hanno cominciato a chiedermi in moglie all'età di dodici anni» e «Negli anni '50 ricevevo da 5 a 10 richieste di matrimonio al giorno»⁶⁸. Nel corso della sua vita le sono state attribuite numerose relazioni che tuttavia Pampanini ha energicamente smentito: sia nella sua autobiografia che in un'intervista del 1970 dichiara infatti di essersi innamorata e fidanzata solo una volta, all'età di venticinque anni, con un uomo di cui non rivela il nome e che morì, a causa di una malattia, a un mese dalle nozze⁶⁹.

⁶³ Cfr. Chiara Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova, 2008, pp. 120-151.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Garantita anche dalla presenza e sorveglianza costanti del padre, che le faceva da agente. Cfr. S. Gundle, *Fame Amid the Ruins*, cit., p. 273.

⁶⁶ Anonimo, *Cinema italiano. La nuova Roma*, in «Il Borghese», 39, 1957; Anonimo, *Il mio più bel Natale*, in «Famiglia Cristiana», 52, 8, 1960; O.D.F., *Rider's indigest*, in «Cinema Nuovo», 75, 1956, p. 56; Silvio Marengo, *La delicata vicenda*, in «Il Borghese», 3, 1956, p. 119; S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 87, 102, 145, 146; C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.

⁶⁷ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 26; Elisa Uffreduzzi, *Echi. Antologia di pensieri e riflessioni delle protagoniste del passato: "Miss, mia cara Miss..."*, in Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015, p. 274.

⁶⁸ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 16, 126.

⁶⁹ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 27-30; V. Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, cit.

Il suo primo presunto innamorato è stato Totò e a questo proposito si era diffusa anche la voce (in seguito smentita) che la celebre canzone *Mala-femmena* fosse stata scritta, appunto, per lei. Sulle pagine dei rotocalchi, a Pampanini sono stati assegnati numerosi presunti fidanzati, fra i quali l'attore Folco Lulli, l'antiquario Renato Attanasio, il produttore Moris Ergas, un operatore commerciale di nome Luciano Galiani e George De Witt⁷⁰.

Alcuni di questi ammiratori (tra cui spicca soprattutto il nome di Ergas, a causa del clamore suscitato), una volta rifiutati, ricorsero alle vie legali per farsi restituire delle somme anticipate all'attrice per acquistare, stando alle loro affermazioni, pellicce, gioielli, e addirittura immobili. Del contenzioso con Ergas, raccontato nelle pagine di *Il Borghese*⁷¹, scrive anche l'attrice:

Benché avesse moglie e figli, mi faceva una corte spietata. [...] insisteva perché diventassi la sua donna, la sua compagna. [...] Ti farò un ricatto che ti farà piangere. Ti farò soffrire enormemente. Il giorno di ferragosto mi fece arrivare una citazione [...] dove lui diceva che ricevevo uomini, che secondo lui ero piena di regali suoi: biancheria, gioielli. [...] Io non avevo testimoni, sono stati quelli suoi a testimoniare in favore mio. [...] Io ho vinto e stravinto e lui deve ancora pagare le spese processuali⁷².

Ben presto Silvana Pampanini viene definita una ragazza «difficile»⁷³ e soprattutto una «zitella», come in un articolo pubblicato nel 1957 su «Oggi» in cui viene additata come «la più ostinata nubile del nostro cinematografo»⁷⁴; o in un altro testo sulle pagine di «Così», del 1959, che descrive l'attrice, all'epoca trentaquattrenne, viene descritta come «la più bella zitella del cinema italiano»⁷⁵.

Tenendo in considerazione le riflessioni di Maura Palazzi, negli anni Cinquanta il termine «zitella» ha già assunto connotazioni negative, a causa di uno slittamento di significato avvenuto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando i vocabolari iniziano a introdurre il termine

⁷⁰ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 25; Anonimo, *Lei dice no, lui dice sì*, in «Noi donne», IX, 4, 1954, p. 3; Arturo Lusini, *È nato in Giappone l'idillio di Silvana*, in «Oggi», 2, 1957, p. 28; Vittorio Buttafava, *Forse la Pampanini sposerà un produttore greco*, in «Oggi», 8, 1955, p. 7; S. Marengo, *La delicata vicenda*, cit.; C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.; Anonimo, *Silvana Pampanini forse andrà in sposa nel prossimo aprile*, in «Oggi», 51, 1956; Anonimo, *La Pampanini si sposa?*, in «Oggi», 13, 1959, p. 53; Anonimo, *Il colpo di fulmine di Silvana Pampanini*, in «Così», V, 13, 1959, p. 28.

⁷¹ S. Marengo, *La delicata vicenda*, cit.

⁷² S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 163-167.

⁷³ V. Buttafava, *Forse la Pampanini sposerà un produttore greco*, cit.

⁷⁴ A. Lusini, *È nato in Giappone l'idillio di Silvana*, cit.

⁷⁵ Anonimo, *Il colpo di fulmine di Silvana Pampanini*, cit., p. 28.

“zitellona” che definisce in modo denigratorio una ragazza non più giovane non ancora sposata⁷⁶.

Mi pare significativo, dunque, che nella sopracitata intervista del 1970 Silvana Pampanini, definita nel sottotitolo «zitellissima del cinema», ironizzi sul termine: «Lei vuol dire che io sono considerata la più bella zitella d'Italia. E vuole sapere se ho dei matrimoni in vista e perché non mi sono ancora sposata. Bè, le dirò che se io volessi sposarmi sarebbe sufficiente che facessi un fischio»⁷⁷. Alla domanda su quanto le pesi la solitudine risponde:

Non mi pesa perché è il risultato di una mia scelta. E penso che questa forma di solitudine non dovrebbe pesare a nessuna zitella. Le donne non sposate meritano rispetto perché nella maggior parte dei casi si tratta di donne che non sono scese a compromessi⁷⁸.

Nell'intervista viene dato spazio anche ai genitori, che vivono con lei affinché l'attrice possa occuparsi di loro. In questo senso il suo nubilato si inserisce in un più ampio discorso legato alla cura, mansione tradizionalmente affidata alle figlie femmine⁷⁹, specie se non sposate: «Da un po' di tempo a questa parte faccio da infermiera ai miei genitori. Entrambi non stanno molto bene e io, che sono stata sempre una figlia di famiglia, vivo continuamente in ansia per loro»⁸⁰. Vengono anticipati anche alcuni temi che, come si vedrà, saranno centrali nella sua autobiografia, come, ad esempio, la rivalità nei confronti delle altre attrici, la descrizione di folte schiere di ammiratori e la scelta di non sposare un produttore anche a costo di compromettere la propria carriera.

L'autobiografia di una diva

Osservando la copertina di *Scandalosamente perbene* si può notare come, attraverso alcuni specifici elementi paratestuali, vengano riproposte le connotazioni di cui si è già parlato. Nella foto Pampanini indossa un capo di lingerie che, insieme alla posa, mette in risalto le sue gambe, mentre il titolo unisce ironicamente il suo portato erotico e la sua vita

⁷⁶ Maura Palazzi, *Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Mondadori, Milano, 1997, pp. 408-409.

⁷⁷ V. Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, cit., p. 57.

⁷⁸ *Ivi*, p. 58.

⁷⁹ Rimando a Marina Piazza, *Le ragazze di cinquant'anni. Amori, lavori, famiglie e nuove libertà*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 71-81.

⁸⁰ V. Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, cit., p. 57.

tranquilla, esente da scandali, «borghese»⁸¹, passata sotto il segno di una religiosità esibita e vissuta sempre accanto ai genitori a causa di quel «cordone ombelicale» che non si è mai staccato⁸².

All'interno del *corpus* delle autobiografie di attrici, *Scandalosamente perbene* risulta singolare sin dalla struttura: non si presenta infatti in forma di racconto ordinato cronologicamente ma come un dialogo immaginario tra Pampanini e alcuni celebri poeti del Novecento. I versi di Pablo Neruda, Jacques Prévert e Federico García Lorca fanno da contrappunto alle memorie frammentate dell'attrice⁸³. Nello specifico, vengono riportati tra virgolette uno o pochi versi, preceduti dal nome (senza il cognome) del poeta e a seguire i ricordi dell'attrice evocati da quelle parole. Spesso non è possibile rintracciare un collegamento coerente tra il discorso poetico e la retrospezione di Pampanini: l'intento è quello, piuttosto, di creare delle suggestioni. Basti pensare che in numerose occasioni gli aneddoti raccontati dall'autrice sono interrotti dall'intervento poetico senza che i primi subiscano nessuna conseguenza, né cambiamento di rotta. La scelta inusuale di utilizzare dei personaggi illustri come depositari ideali delle proprie confidenze è spiegata dall'attrice in questo modo: «Perché l'arte non ammette divisioni/nella sua felice bellezza.../Perché soltanto ai Poeti e soltanto a loro/permetto di chiedere»⁸⁴. Mi pare che ciò indichi un preciso intento, da parte di Pampanini, di autodifferenziarsi, decidendo di mostrare (anzi di mettere in primo piano) la sua vita intellettuale e la sua esperienza come lettrice. Non è una novità che una star cerchi di proporre un'inedita immagine di sé ponendo l'accento sulla propria cultura: è il caso, ad esempio, di Marilyn Monroe, ritratta spesso (dietro sua stessa richiesta) intenta a leggere. Si tratta di una strategia precisa di autopromozione (è diventata celebre l'immagine che la ritrae con in mano l'*Ulisse* di James Joyce) che Marilyn mette in pratica per «proiettarsi sul versante dell'attrice colta e di spessore, piuttosto che su quello della starlette»⁸⁵; proposito, quest'ultimo, che mi pare sovrapponibile anche al caso di Silvana Pampanini.

⁸¹ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., p. 73.

⁸² *Ivi*, p. 144. Il Nini Pampam riportato in copertina è invece l'appellativo coniato per Pampanini in Francia (p. 169).

⁸³ Le citazioni sono tratte da: Federico García Lorca, *Quaderni e Teatro*; Jacques Prévert, *Poesie*; Pablo Neruda, *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*.

⁸⁴ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit.

⁸⁵ Anna Masecchia, *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*, in «La Valle dell'Eden», 28-29, 2014-2015, p. 57.

Nel testo, la voce narrante si configura come quella di una vera e propria diva⁸⁶: nonostante non lavori più come prima, riceve ancora centinaia di lettere dai suoi ammiratori, possiede trecento vestiti e trecento paia di scarpe, quando presta un abito a una sua amica piuttosto che rimmetterlo preferisce regalarlo e afferma di essere stata, da un certo punto di vista, una «trascinatrice di masse»⁸⁷. L'autrice si sofferma spesso sui suoi celebri corteggiatori, tra cui Orson Welles, William Holden, Tyro-ne Power, Carlo Ponti, Federico Fellini e persino Fidel Castro⁸⁸, tutti respinti. Scrive: «quanti ceffoni illustri nella mia vita [...] nel mio camerino c'era sempre un divano con tanti cuscini. Quante persone hanno aspirato a collocarsi su quel divano»⁸⁹.

Questa affermazione allusiva può rientrare in un tema che ritorna frequentemente nel testo, ovvero quello della sessualità, evocato attraverso ammiccamenti o riferimenti maliziosi estremamente coerenti con il tipo di personaggio che l'attrice incarnava sullo schermo negli anni Cinquanta. Riferendosi alle scene di nudo, ad esempio, annota:

Quello integrale, no. Leggevo la sceneggiatura che mi veniva proposta, la studiavo, garantivo che l'avrei realizzata nel più sexy dei modi. Con pagliaccetti sornioni, sconvolgenti, mozzafiato... il nudo no. E poi, non è sexy. Lasciare che un uomo scopra tutto subito, è negargli il brivido... è privarlo di sensazioni favolose... le sensazioni si moltiplicano via via che lui scopre...⁹⁰.

Riporto altri esempi: «se di un uomo non mi piace qualcosa, non sono buona a prendere anche “quella” cosa. Se ha il colletto della camicia sporco, penso a come avrà lo slip. Se vedo un movimento che non mi piace, mi chiedo: chissà in certi momenti come sarà?»⁹¹; «con un uomo che amo posso fare qualche cosina... ecco sì, qualche cosina di trasgressivo. Ma fino a un certo punto»⁹²; «nell'amore vero, nell'amore naturale, ci sono già tante cosine belle da fare... Ce ne sono tante, poeti miei, di cosine da fare quando...»⁹³; «con il mio uomo ho sempre diviso tutto,

⁸⁶ Lo stile è vicino a quello che Pampanini utilizza nella rubrica di posta *Silvana risponde* che tiene per diversi anni per «Alta Tensione. Quattordicinale fotografico d'attualità cine-teatrale», dal 1965 «Nat. Nuova Alta Tensione».

⁸⁷ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 64, 133, 63, 93.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 162, 158, 129, 153, 171.

⁸⁹ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., p. 162.

⁹⁰ *Ivi*, p. 10.

⁹¹ *Ivi*, p. 42.

⁹² *Ivi*, p. 43.

⁹³ *Ivi*, p. 44.

meno la stanza. “Dopo” ho bisogno di avere una stanza tutta per me, di stare come mi piace⁹⁴.

Penso che una tale insistenza su questi argomenti sia densa di significato, non solo perché rimanda appunto a quell'erotismo in un certo senso rassicurante che, come si è visto, ha caratterizzato la sua immagine divistica, ma anche perché, come verrà approfondito più avanti, quando l'attrice scrive le frasi sopracitate, lasciando intendere di avere ancora una vita sessuale attiva, ha settantuno anni.

Come anticipato, nell'autobiografia emerge anche, in moltissime occasioni, un aperto antagonismo verso le altre attrici, soprattutto quelle più giovani, ad esempio scrive: «Cose un po' osé le ho fatte, ma non volgari... Chiama la Sandrelli. Lei ne ha fatti tanti di questi film [...] io non ho nulla contro la Sandrelli. *La chiave* è un film importante. Anche se non l'ho visto. Perché i film della Sandrelli non sono mai andata a vederli»⁹⁵; oppure «Ce ne sono tante di queste attricette o pseudo attrici. [...] donne che non hanno fatto un centimetro di quello che ho fatto io»⁹⁶. Se a teatro vede un'attrice che non sa recitare la parte, letteralmente «freme» dalla voglia di salire sul palco e di sostituirla⁹⁷. Dichiara inoltre di non avere mai provato interesse verso Sophia Loren e Gina Lollobrigida, né di essersi mai confrontata con loro ma, poche pagine più avanti, aggiunge di aver portato fortuna alla prima e, riguardo alla seconda, osserva: «ora si dà tante arie perché Gian Luigi Rondi la protegge. Ma con me... già d'altezza la sovrasto. [...] se ha fatto la bersagliera lo deve a me»⁹⁸.

Nel testo ritornano più volte anche discorsi legati al suo nubilato e, in particolare, l'attrice ricorda con orgoglio di aver avuto successo pur non essendosi mai sposata, seguendo un vero e proprio leitmotiv sia della sua autobiografia sia, come si è visto, delle sue dichiarazioni pubbliche⁹⁹. Non si stancherà mai di ripetere di essere una donna sola e anche di essere stata «l'unica che non si sia messa accanto un marito finto. Se non hai chi ti protegga, marito o amante che sia, non riesci ad andare avanti»¹⁰⁰.

⁹⁴ *Ivi*, p. 62.

⁹⁵ *Ivi*, p. 13.

⁹⁶ *Ivi*, p. 134.

⁹⁷ *Ivi*, p. 88.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 128, 134.

⁹⁹ Rimando anche a E. Uffreduzzi, *Echi. Antologia di pensieri e riflessioni delle protagoniste del passato*, cit., pp. 273-274.

¹⁰⁰ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 156, 163.

Sulla base di quanto detto, mi pare evidente come nell'autobiografia di Pampanini siano state ribadite le connotazioni della sua specifica immagine divistica: non solo nel testo è centrale il portato erotico dell'attrice (che pare non essersi placato neppure in età avanzata) ma anche il suo tenace nubilato, chiamato in causa per differenziarsi dalle altre. Nubilato che, come si è visto, nel testo diventa oggetto di una vera e propria rivendicazione, ovvero quella di aver compiuto una scelta autonoma e consapevole senza essere scesa a compromessi.

In effetti, sul finire degli anni Cinquanta, nonostante l'incredibile successo a cui si è già accennato¹⁰¹, la carriera di Silvana Pampanini subisce un brusco rallentamento: negli anni Sessanta recita in sette film e in uno solo negli anni Settanta, così come negli Ottanta e nei Novanta e, contestualmente, appare solo in una manciata di programmi televisivi. Già nel 1960, in un articolo di Callisto Cosulich, viene definita «sul viale del tramonto» insieme a Clara Calamai¹⁰².

In *Scandalosamente perbene*, l'attrice ribadisce di essere stata costretta a ritirarsi dalle scene per potersi prendere cura dei propri genitori: «sono stata io a ritirarmi. Mi sono dovuta dedicare ai miei genitori. [...] Non potevo prendere impegni. Ho rinunciato a tutto pur di curare mio padre e mia madre»¹⁰³.

In realtà, la sua è una condizione comune a molte attrici che, per usare le parole di Giovanna Maina in riferimento alla carriera di Alida Valli, «senza un marito produttore, senza appoggi di sorta [...] non più abbastanza giovani per avere parti da protagoniste e perseguitate dai successi passati» si ritrovano «nel crudele limbo della commemorazione»¹⁰⁴.

Sono attrici che, parafrasando Jodi Brooks, non solo appaiono come le figure dello scarto ma sono anche le custodi di un ormai scartato passato del cinema¹⁰⁵.

¹⁰¹ Cfr. S. Gundle, *Fame Amid the Ruins*, cit., p. 279: «nei primi anni Cinquanta non c'è stata nessun'altra diva che, come lei, sia riuscita a rappresentare i sogni della nazione o che abbia riscontrato un entusiasmo così sostenuto da parte dei consumatori di cinema popolare e, probabilmente, del pubblico in generale».

¹⁰² Callisto Cosulich, *Recuperate sul viale del tramonto*, in «ABC», 21, 1960, p. 35.

¹⁰³ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., p. 163.

¹⁰⁴ Giovanna Maina, *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva del passato*, in «Bianco e nero», 586, 2016, pp. 80-83.

¹⁰⁵ Jodi Brooks, *Performing Aging/Performance Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George and Myrtle)*, in Kathleen Woodward (a cura di), *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington, 1999, p. 233.

A questo proposito mi pare opportuno, per inquadrare ulteriormente la figura di Pampanini, guardare agli studi sull'*aging*. Ritengo infatti che non possano essere ignorati sia il fatto che appunto la sua carriera abbia subito un incomprensibile declino quando l'attrice aveva trentacinque anni, sia che la sua autobiografia sia stata scritta quando di anni ne aveva settantuno. A mio parere, alcuni elementi non canonici della biografia di Silvana Pampanini (come il suo nubilato) e, allo stesso tempo, alcuni dei discorsi che vengono affrontati nella sua autobiografia (e mi riferisco soprattutto a quelli che appartengono alla sfera della sessualità) dimostrano come l'attrice abbia abbracciato quello che Mary Russo definisce lo «scandalo dell'anacronismo»¹⁰⁶, che consiste nell'aver accolto il rischio dell'invecchiamento promuovendo delle narrazioni che sconvolgono i modelli tradizionalmente attribuiti alla vita di una donna, primi fra tutti quelli di essere moglie e madre.

Se si guarda alla sua vita privata ci si accorge di come l'attrice abbia vissuto sulla propria pelle quello che Susan Sontag, in un noto articolo, definisce «doppio standard dell'invecchiamento» che colpisce le donne e che scatena su quelle che non si sono sposate sentimenti di pietà e commiserazione¹⁰⁷. Agli uomini sembra che sia “concesso” invecchiare e, per loro, non esiste un destino equivalente alla svilente condizione di essere definita una zitella. Tale doppio standard emerge in maniera ancora più brutale quando coinvolge le convenzioni della sessualità: per la maggior parte delle donne invecchiare rappresenta un umiliante processo di graduale esclusione dalla sfera sessuale. Per quanto riguarda nello specifico le donne sole, poi, la loro presunta mancanza di opportunità sessuali viene considerata imbarazzante¹⁰⁸.

Mi sembra dunque che, attraverso la sua autobiografia, Silvana Pampanini in qualche modo ribalti tali stereotipi di genere misurandosi con il tabù della sessualità nella vecchiaia (e in un certo senso violandolo) e che allo stesso tempo promuova, grazie a una narrazione ironica e maliziosa, quella sessualità tarda che Betty Friedan descrive come «fontana della vecchiezza»¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Mary Russo, *Aging and the Scandal of Anachronism*, in K. Woodward, *Figuring Age*, cit. pp. 20-33.

¹⁰⁷ Susan Sontag, *The double standard of aging*, in «The Saturday Review», September 23, 1972, pp. 31-32.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Betty Friedan, *L'età da inventare. La seconda metà della vita*, Frassinelli, Segrate, 1993 [1994].

In *Scandalosamente perbene*, l'attrice accenna alla vita che non ha avuto, ripercorrendo alcuni luoghi comuni delle autobiografie e biografie femminili: le è mancato un figlio e anche quella «favola bella del matrimonio», che definisce «il sogno più bello»¹¹⁰. Dopo diverse pagine, tuttavia, già ritratta, ancora una volta accogliendo coraggiosamente il rischio dell'anacronismo: «Che sono queste malinconie? Ho ancora molte possibilità di sposare. [...] i diciotto anni che sono dentro di me mi dicono che domani, forse, lo incontro»¹¹¹.

Per concludere, vorrei richiamare brevemente due film della seconda parte della carriera di Pampanini che ritengo non solo particolarmente rilevanti alla luce delle questioni appena affrontate ma anche vicini (cronologicamente e tematicamente) all'autobiografia dell'attrice.

Il primo film è *Il gaucho* di Dino Risi del 1964, che racconta di uno sgangherato gruppo di personaggi del cinema invitati a presentare un film a un festival a Buenos Aires. Del gruppo fa parte anche una diva il cui successo risulta al tramonto, interpretata appunto da Silvana Pampanini. Sarebbe riduttivo affermare che ci siano delle semplici somiglianze tra il personaggio e l'attrice (già a partire dall'assonanza fra i loro nomi, Luciana e Silvana¹¹²): il ruolo infatti sembra essere stato scritto su di lei, tanto che alcuni lo definiscono addirittura «crudelmente autobiografico»¹¹³. Quel che è certo è che il personaggio ricalca quei tratti caratterizzanti dell'immagine divistica di Pampanini di cui si è già parlato: Luciana è infatti una diva abituata a respingere i suoi numerosi ammiratori ed è ancora nubile ma soprattutto alcune battute risultano assolutamente sovrapponibili alle dichiarazioni dell'attrice sopracitate. Ne ricordo alcune: «Non ho ancora incontrato il mio ideale, sono un po' difficilina io»; «sono una delle poche che ha fatto cinema senza andare a letto con i produttori, come fanno quasi tutte le altre». Nel corso del film, Luciana spera che il corteggiamento di un suo ammiratore argentino si concretizzi in un matrimonio e, nel finale, quando si accorge che le sue speranze sono state vane, afferma: «Cosa credevi, che davvero mi sposavo quel coso lì? Io, che in vita mia ho avuto più proposte di

¹¹⁰ S. Pampanini, *Scandalosamente perbene*, cit., pp. 99-102.

¹¹¹ *Ivi*, p. 101.

¹¹² Segnalo, a questo proposito, anche l'interessante ruolo in *Un giorno in pretura* (Steno, 1953), in cui Pampanini interpreta una ex attrice del varietà (il cui nome d'arte è Gloriana) ormai caduta in disgrazia. L'attrice, all'epoca ventottenne, è quindi stata invecchiata attraverso un uso massiccio del trucco e ha rivestito qui per la prima volta i panni di una star tramontata.

¹¹³ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 27.

matrimonio che mal di testa. Ho sempre rifiutato tutti e mi andavo a prendere quella specie di sorcio».

Il secondo film è *Il tassinaro* di Alberto Sordi del 1983, dove Silvana Pampanini recita in una breve scena nel ruolo di se stessa. Si tratta fondamentalmente di un dialogo tra l'attrice e il tassista (Alberto Sordi) che avviene durante la corsa in taxi. La gag comica è costruita abilmente: l'autista sembra riconoscere la diva e si spreca in lodi e complimenti, ammettendo persino di essere stato, molti anni prima, innamorato di lei. Arrivati a destinazione le chiede quindi un autografo ma, quando la saluta, svela di averla in realtà confusa per tutto il tempo con Sylva Koscina, provocando la reazione triviale e divertente dell'attrice.

Ciò che è interessante ai fini di questo discorso è che Pampanini, all'epoca sessantenne, viene presentata con le stesse connotazioni divistiche di cui si è già parlato. In primo luogo appare, come nella sua giovinezza e nel periodo più importante della sua carriera, come corpo erotico: viene enfatizzato il suo sguardo, accuratamente truccato, inquadrato dallo specchietto retrovisore e accompagnato da una musica languida¹¹⁴; ma, soprattutto, a un certo punto l'attrice scopre le gambe, in passato vero simbolo del suo fascino, affermando: «Queste non si rifanno più. E se sono procaci adesso, figurati venticinque anni fa».

Spesso sullo schermo i corpi senili delle donne sono messi al bando: sembra che venga vietato loro di truccarsi, di avere una sessualità, di uscire dagli schemi. Le donne non entrano in una terza età ma in un «terzo sesso disturbante in quanto non codificato»¹¹⁵. Questo caso, forse perché riguarda un corpo maturo e non ancora propriamente anziano o forse proprio a causa del portato erotico della stessa attrice, rappresenta un'eccezione.

Inoltre, per tutto il dialogo tra Pampanini e Sordi viene sottolineato come l'attrice sia ancora «signorina». A questo proposito dice: «Una fa tanto per rimanere sola, libera, indipendente. [...] Sono signorina e anche se ho passato i venti, i trenta [...] ci tengo, adesso mi faccio chiamare signorina proprio per distinguermi».

¹¹⁴ In un articolo di dieci anni prima (Ettore Vincenti, *Pampanini oggi*, in «Playboy», 5, 1974, p. 147) si sostiene che il suo fascino sia tutto negli occhi. La stessa attrice afferma: «il resto, quando è bello, è un ornamento ma il cuore degli uomini io l'ho sempre catturato con lo sguardo».

¹¹⁵ Luciana Spina, *In compagnia di vecchie signore*, in Edda Meloni, Luisa Passerini, Luisa Ricaldone, Luciana Spina (a cura di), *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura. Incontri di studio febbraio-marzo 2008*, CRISDe, Torino, 2012, p. 207.

I film appena citati dimostrano come Silvana Pampanini si sia confrontata con l'icona che ha rappresentato negli anni della sua giovinezza. E forse sta qui, nell'ultima e meno proficua parte della sua carriera, il vero scandalo: ovvero l'aver portato sullo schermo con una incredibile dose di autoironia e di coraggio la sua prematura, e per certi versi immotivata, uscita dalle scene.

Prendendo in considerazione le riflessioni fin qui condotte, si può sottolineare un ulteriore elemento di rilievo dell'opera autobiografica di Pampanini: l'autopromozione che, come si è osservato, nel testo è assolutamente fondante risulta tuttavia svincolata da immediati fini pratici. L'intento promozionale non sembra tanto essere finalizzato alla possibilità di trovare nuove opportunità lavorative (quando scrive, la sua carriera è "tramontata" da più di trent'anni) quanto, piuttosto, a una messa in valore di sé che passa per la celebrazione dello status divistico di un tempo. Attraverso una scrittura che non nega ma, anzi, rafforza e sfrutta alcuni stereotipi che da sempre hanno caratterizzato la sua *star persona*, Pampanini rivendica, esasperando ogni contraddizione, il suo modo unico di stare al mondo: allo stesso tempo frivolo e intellettuale, perbene e trasgressivo, casto ed erotico. In questo modo, di fatto non solo scardina i pregiudizi legati alla sua vita privata ma celebra a gran voce la maniera scandalosa e rivoluzionaria nella quale vive la sua vecchiaia, ovvero da inarrivabile ed eterna diva.

4.2. *Lo specchio della scrittura e il corpo del cambiamento.* *L'autobiografia di Catherine Spaak*

Come anticipato, il secondo caso preso in esame all'interno di questa categoria è quello di Catherine Spaak. Il testo si differenzia fortemente da quello di Pampanini, appena analizzato: non solo Spaak evita di autorappresentarsi come una diva, ponendosi nei confronti delle lettrici e dei lettori come una loro pari, ma cerca, fin dalle prime righe, di dare al suo racconto autobiografico una valenza prettamente confidenziale. In questo modo crea volutamente, in chi legge il testo, la sensazione di poter accedere al suo "io" più profondo, alle sue sofferenze per anni tenute nascoste e ora finalmente rivelate, ai suoi (e non è esagerato definirli tali) traumi.

È per questa ragione che nel testo si manifesta uno dei caratteri fondanti della scrittura autobiografica, ovvero quello dell'autoformazione. Tuttavia, nell'autobiografia di Spaak, la pratica formativa (che come si è visto sta alla base di ogni scrittura del sé) si estremizza: come cercherò di illustrare più avanti, il testo si avvicina infatti, volutamente, alla pratica psicanalitica¹¹⁶.

Ritengo inoltre interessante il fatto che Spaak scelga di dare tale impostazione alla sua autobiografia, considerando che al momento della pubblicazione (all'inizio degli anni Novanta) l'attrice ha abbandonato quasi definitivamente il grande schermo e ha ormai legato la sua fama alla televisione, in particolare al programma *Harem*¹¹⁷.

È proprio grazie ad *Harem* che Catherine Spaak riesce ad attuare un riposizionamento all'interno dei discorsi medial, abbandonando il cinema (che ormai frequentava in maniera poco assidua) e facendosi conoscere nuovamente agli occhi del pubblico come conduttrice televisiva¹¹⁸. Ma a essere interessante è soprattutto la maniera in cui *Harem* era costruito: in un vero e proprio salotto Spaak e tre ospiti donne discutevano di argomenti di attualità e si confidavano, mentre un ospite uomo seguiva la puntata da dietro una grata per poi intervenire solo nel finale, in una sorta di reinterpretazione borghese, postfemminista e per il piccolo schermo della pratica dell'autocoscienza. La stessa Spaak è tra gli autori dello show e, nel salotto, veniva creata un'atmosfera di intimità e complicità, in cui le ospiti, fra vecchie foto e piccoli oggetti significativi, raccontavano la loro storia¹¹⁹. L'intero *talk show* era quindi basato sull'idea della confidenza, un harem rappresentato come spazio interamente governato da donne (ospiti e conduttrice) ma in cui la complicità femminile veniva avvertita come non ostile nei confronti degli uomini¹²⁰.

¹¹⁶ Per approfondire questo aspetto mi permetto di rimandare a Federica Piana, *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrarle, ovvero delle attrici che scrivono*, cit. Tra quelle che potrebbero essere definite delle "scritture di analisi" ricordo: A. Asti, *Un futuro infinito*, cit. e Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.

¹¹⁷ Il programma va in onda dal 21 ottobre 1989 fino al 2002. Cfr. Aldo Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019, p. 818.

¹¹⁸ Rimando a Gabriele Rigola, *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*, in «Bianco e nero», 581, 2015.

¹¹⁹ A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, cit., p. 818.

¹²⁰ Dalila Missero, *Catherine Spaak. L'invecchiamento di una diva, tra postfemminismo ed evoluzione dei media italiani*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltmi, Milano, 2021, p. 137.

Lo stesso concetto di intimità a metà strada tra confessione e seduta psicanalitica, riproposto da Spaak anche nella sua autobiografia, è esplicitato dalla stessa attrice in un'intervista in cui dichiara che per lei il programma è un «gioco di terapia reciproca»¹²¹.

Il testo autobiografico a mio parere possiede quindi una doppia natura che, come si vedrà, rende impossibile separare la necessità di raccontarsi in modo autentico dal gioco delle strategie autopromozionali. È la stessa attrice infatti a vedere nella scrittura autobiografica un mezzo efficace attraverso il quale definire se stessa: «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»¹²².

Le «storie della mia solitudine»

Come si è accennato, è nel 1993 che l'attrice pubblica *Da me*¹²³, autobiografia basata sull'idea di riportare senza un ordine preciso frammenti di vita, ricordi, pensieri, con lo scopo di selezionare tutto quello che desidera tenere con sé – da qui il “da me” del titolo – e quello che, al contrario, vuole allontanare. Tale dichiarazione di intenti è esplicitata fin dalle prime pagine:

Mi dondolavo una sera d'estate, sospesa fra pensieri apparentemente privi di logica. Ricordo che il mio profumo si sposava splendidamente con quello notturno. Nella mia mente sfilavano senza coerenza idee, ricordi, parole, avvenimenti. Lasciai che affiorassero liberamente frammenti della mia vita, parentesi scelte anche dall'immaginario: emozioni. Spingendosi chiassosi e disordinati, all'improvviso entrarono nel bosco che abito personaggi, fatti, fate, invenzioni e bugie: quelle che mi porto dentro solitamente mi apparvero circondandomi... Fu così che pensai di accoglierli “Da me” tutti assieme per una notte...¹²⁴

Nel testo si susseguono quindi, apparentemente senza coerenza¹²⁵, avvenimenti e fantasie, persone reali e personaggi inventati, considerazioni sulla letteratura, sull'arte e sul cinema.

¹²¹ *Ivi*, p. 138.

¹²² Catherine Spaak, *Da me*, Bompiani, Milano, 1993, p. 14.

¹²³ L'attrice pubblica anche *26 donne* (Milano, Mondadori, 1984) e i romanzi *Un cuore perso* (Mondadori, Milano 1995), *Oltre il cielo* (Milano, Mondadori, 1997), *Lui* (Milano, Mondadori, 2007) e *L'amore blu* (Milano, Mondadori, 2011).

¹²⁴ *Ivi*, p. 7.

¹²⁵ *Ibidem*.

In realtà, nonostante la struttura sia costitutivamente frammentaria e ricca di incisi, Spaak segue un filo preciso che risulta nettamente distinguibile, ovvero il racconto delle storie della sua solitudine¹²⁶, legate all'infanzia e all'ambiente familiare, con l'obiettivo di ragionare su come abbiano influenzato la sua vita e la sua identità per arrivare infine a elaborarle.

Questo processo di interpretazione, ovvero una rilettura di sé che mira alla costruzione di un senso, sta alla base del racconto autobiografico¹²⁷ ed è proprio questa accezione dell'autobiografia come metodo formativo (sommata all'intenzione autopromozionale di cui si è parlato) che a mio parere inquadra alla perfezione l'esperienza di scrittura del sé di Catherine Spaak.

Il narrarsi, come anticipato nei capitoli precedenti, si configura come un cammino di 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»¹²⁸. Si tratta di un meccanismo che «decostruisce e interpreta, mette al centro una coscienza-sguardo che legge e ordina e così facendo legittima e definisce anche se stessa»¹²⁹.

Alla fine di questo processo narrativo, il soggetto arriverà a un'identità nuova, meditata, voluta, finalmente propria, poiché ripercorre «un tessuto esistenziale», fissa «aporie, blocchi, traumi, ma anche svolte e maturazioni, eventi-chiave», dandogli la direzione dell'interpretazione¹³⁰.

Vista da 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 decostruzione, selezione, 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»¹³¹. Anche Duccio Demetrio afferma che il pensiero autobiografico ha una funzione di cura, dove il raccontare assume le forme di liberazione e ricongiungimento: «ci prendiamo appunto inca-

¹²⁶ *Ivi*, p. 15.

¹²⁷ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit.

¹²⁸ *Ivi*, p. 47.

¹²⁹ *Ivi*, p. 24.

¹³⁰ *Ivi*, p. 23.

¹³¹ *Ivi*, p. 85.

rico (in cura) e ci assumiamo la responsabilità di tutto ciò che siamo stati o abbiamo fatto e che, a questo punto, non possiamo che accettare»¹³².

E in *Da me* la dimensione della cura ha, appunto, una posizione di rilievo: il racconto della propria esperienza in terapia occupa infatti, significativamente, le ultime pagine dell'autobiografia. La psicoterapia lega anche spiritualmente Spaak a un personaggio che viene richiamato continuamente nel testo: Marie Cardinal. Nel suo *Le parole per dirlo*¹³³, la scrittrice francese racconta i suoi terribili sintomi psicosomatici e la sua guarigione attraverso la terapia. Leggendolo, Spaak si sente talmente vicina a Cardinal 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»¹³⁴.

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.

Dal racconto autobiografico emerge come, durante tutta la sua infanzia, l'attrice abbia lottato inutilmente (così come sua sorella Agnès) per essere vista dai propri genitori. Il padre, Charles Spaak, uno degli sceneggiatori più importanti del cinema francese del periodo (ha scritto insieme a Jean Renoir *La grande illusione*) è totalmente preso dal suo lavoro e quasi sempre assente, mentre la madre (Claudie Clèves, per breve tempo attrice e sceneggiatrice) è concentrata solo su se stessa. Charles, descritto come misogino, «anticonformista solo a parole», «arido»¹³⁵, si diverte a fare scherzi cinici a tutta la famiglia¹³⁶ e ha l'abitudine di portare a casa le proprie amanti¹³⁷.

Il trasferimento dell'attrice in Italia coincide con il divorzio dei genitori e con lei che si ritrova a lavorare senza percepire compensi poiché, essendo minorenni, è il padre a gestire i suoi guadagni. Racconta:

Lui mi "vendeva" a registi e produttori. [...] Non aveva nessun rispetto per me, nessuna tenerezza. [...] Lavoravo in Italia. Giravo un film dopo l'altro. Lui firmava i miei contratti, ma non mi dava un soldo perché non ci pensava; non gli veniva in mente che anche io dovevo vivere¹³⁸.

¹³² D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit., pp. 11-12

¹³³ Marie Cardinal, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano, 1975 [2018].

¹³⁴ C. Spaak, *Da me*, cit., p. 48.

¹³⁵ *Ivi*, p. 20.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 13-14, 16-17.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 28-29.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 19-21.

Nelle parole di Spaak lo scarso affetto che il padre le dimostra raggiunge livelli drastici, ne riporto giusto un esempio:

Per me aveva scritto un bellissimo copione [...] Proprio in quel periodo stavo girando un film in Italia *La parmigiana* di Antonio Pietrangeli; lo sapeva benissimo perché aveva firmato lui il contratto. Una sera mi telefona e mi dice “Appena hai finito devi venire subito a Parigi per iniziare *Germinal*.” “Papà non è possibile.” “Ma come non è possibile, ho firmato.” “Hai fatto male papà perché sono incinta.” “Allora abortisci”¹³⁹.

Stando ad alcune dichiarazioni riportate sui giornali del periodo, nonostante i compensi notevoli provenienti dai film (soprattutto quelli del biennio 1963-1964, periodo di grande notorietà per l'attrice) Catherine Spaak riceve dal padre solo una diaria di cinquemila lire al giorno¹⁴⁰. Se si presta fede a tali affermazioni si può facilmente comprendere come per l'attrice fosse fondamentale ottenere la piena indipendenza economica e riuscire a incassare il denaro guadagnato. Ed è probabilmente anche per questa ragione che Spaak, nel gennaio del 1963, decide di sposare il suo fidanzato dell'epoca, il collega Fabrizio Capucci, da cui aspettava la prima figlia Sabrina¹⁴¹.

Nell'autobiografia il tema dei soldi ritorna costantemente anche nei racconti che Spaak fa su sua madre: ogni giorno chiede del denaro al marito per fare acquisti¹⁴²; dopo il divorzio e l'affidamento chiede alla figlia di contribuire economicamente, se vuole restare a vivere con lei¹⁴³ e, alla notizia della morte dell'ex marito, si preoccupa di come riuscirà a vivere senza gli alimenti (nel testo Spaak lo riporta in ben due occasioni¹⁴⁴).

Nell'autobiografia il rapporto madre-figlia estremamente conflittuale è centrale. La relazione tra le due è infatti descritta in maniera più

¹³⁹ *Ivi*, p. 19.

¹⁴⁰ Anita Pensotti, *Fu una vera buffonata la conversione di mia moglie*, in «Oggi», 16, 1964, p. 55.

¹⁴¹ Per un affondo sugli scandali che hanno coinvolto l'attrice nei primi anni Sessanta e una ricostruzione della sua travagliata relazione con Fabrizio Capucci, mi permetto di rimandare al mio articolo *Gli scandali di una «ninetta con la frangia lunga»*. Catherine Spaak nei primi anni Sessanta, in Laura Busetta, Federico Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, in «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre 2020.

¹⁴² C. Spaak, *Da me*, cit., p. 28.

¹⁴³ *Ivi*, p. 31.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 29; 208. A questo proposito segnalo un interessante episodio raccontato da Spaak (pp. 29-30): un giorno la madre, che minacciava spesso il suicidio, cercò di gettarsi dalla finestra per poi rinunciare e andare via di casa. Mentre preparava i bagagli afferrò il cofanetto dei gioielli e li scagliò contro le figlie, colpendo Catherine in fronte e procurandole una ferita. Cito dal testo: «Rivedo con precisione quel braccialetto, una grossa catena d'oro alla quale erano attaccati diversi balocchi. [...] Sbattuta la porta, sparita mia madre, corsero a medicarmi. [...] Trascorsi quindici giorni [la madre] tornò a casa. Appena mi vide mi chiese: “Dove sono i miei gioielli?”».

caratterizzata e approfondita rispetto alle pagine dedicate al padre, che riportano giudizi maggiormente categorici. Tuttavia, ciò non impedisce all'attrice di tratteggiare con lucidità estrema sua madre, che viene descritta come una donna profondamente insicura e infelice che ha vissuto solo per mantenere intatta la sua bellezza¹⁴⁵ e alla costante ricerca di amore, tanto da arrivare a sedurre i fidanzati delle figlie:

Aveva bisogno di avere gli uomini ai suoi piedi, uomini innamorati persi. Voleva con tutte le forze che gli uomini la amassero. Far innamorare un uomo o essere da lui corteggiata, piacere, essere guardata con attenzione, sentire il desiderio come un profumo era il suo massimo godimento. [...] La sua era una richiesta di amore assoluto, come nelle fiabe, che lei traduceva soltanto con il corpo, appagando con l'ammirazione e gli sguardi, il folle amore-odio che nutriva per se stessa. [...] Giocava a sedurre i nostri fidanzati. Era il mezzo per dimostrare a se stessa che piaceva ancora, che era desiderabile e bella più di noi ragazze. Allora non capivo, ero solo sconcertata dal suo comportamento. Mi sono resa conto molto più tardi che non era cattiveria. Non si rendeva conto dell'insicurezza nella quale il suo atteggiamento ci fece precipitare¹⁴⁶.

L'attrice si sofferma anche, nel corso dei capitoli, sugli inutili tentativi che negli anni ha compiuto per riavvicinarsi alla madre, per poi giungere infine alla decisione di abbandonarla:

Si è sempre comportata come fosse ferita, scorticata. Anche da giovane, è sempre stata profondamente insoddisfatta. 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. Si sentiva perseguitata da un destino che la voleva sconfitta. Lo è stata. Non ha fatto nulla per cambiarlo, per riscattarsi. Ha aspettato tutta la vita e aspetta ancora che siano gli altri a venirle incontro per risolvere i suoi problemi, prendersi cura di lei. Credo che sia stata troppo presa da se stessa per dedicarsi ad altro; poi 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. Peccato¹⁴⁷.

Il desiderio di fuggire da un ambiente familiare ostile e anaffettivo viene descritto efficacemente da Catherine Spaak anche in un breve brano dove racconta di come, da bambina, trovasse rifugio in quadro di Delvaux esposto in casa:

Quando l'atmosfera in casa, a tavola coi miei diventava pesante, decidevo di non ascoltare più le parole, né di sentire più lo scatto duro dell'accendino di mia madre che fumava a metà pranzo e neppure il rumore imbarazzante della dentiera di mia nonna. Volevo con tutta me stessa allontanarmi dalla famiglia. Allora andavo nel quadro:

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 29-30.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 37-38.

era il mio gioco. Consisteva nell'entrare nel bagno di Delvaux. Andare in mezzo a quelle donne, diventare una di loro, diventare, io ancora una bambina, la donna del quadro¹⁴⁸.

Anche in questo caso, quindi, troviamo un'altra declinazione del racconto della sua solitudine, qui intesa però, significativamente, «come raccoglimento e come sospensione dal mondo»¹⁴⁹, come creativa e indispensabile, aggiungerei, via di fuga.

Corpo, giovinezza, erotismo

L'autobiografia di Catherine Spaak si rivela preziosa anche per gettare ulteriore luce su alcuni elementi caratteristici della sua immagine divistica. Mi riferisco, nello specifico, all'erotismo e alla corporeità, in particolare quella di quando era giovane e all'apice della sua carriera cinematografica¹⁵⁰. Il corpo di Spaak nei primi anni Sessanta infatti era certamente diverso dai canoni, fuori misura, straniante e, come si vedrà, spesso incompreso.

Questo perché, com'è noto, per quanto riguarda il divismo femminile, alle cosiddette maggiorate, che si erano affermate nel dopoguerra, negli anni Sessanta si sostituiscono delle giovani attrici che, nelle fattezze, appaiono molto diverse da quelle della generazione precedente¹⁵¹. Ed

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 18.

¹⁴⁹ Giulia Simi, «I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie»: arte e attenzione nella parola delle attrici italiane, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti, *Sentieri selvaggi*, cit. A questo proposito, ricordo che nel corpus delle divagazioni rientrano anche gli scritti d'arte. Rimando, ad esempio, a Lucia Bosè, *La bambola di Picasso*, in Pablo J. Rico La Casa (a cura di), *Picasso e Dominguin: un'amicizia ad arte, raccontata da Lucia Bosè*, Libri Scheiwiller, Milano, 2004 (versione ridotta e tradotta in italiano dell'autobiografia dell'attrice, scritta con Begoña Aranguren, *Lucia Bosè: diva, divina*, Ed. Planeta, Barcellona, 2003); ma soprattutto ricordo la rubrica di arte tenuta da Monica Vitti negli anni Novanta: *L'occhio innocente: dall'arte al cinema, di passione in passione*, in «Cahiers d'Art Italia», 3, 1994 e Id., *L'occhio innocente*, in «Cahiers d'Art Italia», 5-6, 1994, analizzata da Giulia Simi in *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, in «Cinergie», 20, dicembre 2021.

¹⁵⁰ Il suo erotismo è stato recentemente approfondito in Gabriele Landrini, *Catherine Spaak*, in *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, a cura di Gabriele Landrini, Giovanna Maina e Federico Zecca, in «Quaderni del CSCL», 18, 2022, pp. 220-221.

¹⁵¹ Rimando anche a Lucia Cardone (Yvonne Sanson. *Misura e dismisura*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 12, luglio-dicembre 2018), che scrive: «Si è esaurito il tempo del mélo e delle maggiorate e va cominciando l'era delle moderne, donne differenti, scarne se non emaciate, che camminano con passo leggero e pensoso di fronte alle cineprese dei giovani autori. La fame e la guerra sono ormai lontane, la floridezza dei fianchi e la generosità del seno perdono le loro attrattive». Rimando anche a Chiara Tognolotti, *Moderne*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti, *Storie in divenire*, cit.

è soprattutto Catherine Spaak (insieme a Stefania Sandrelli e in parte Claudia Cardinale) a incarnare questo nuovo modello di corpo femminile che si affaccia sugli schermi: più sottile, mobile, continuamente esposto, oltre che magro ed efebico, adatto a rappresentare i segni del cambiamento in corso¹⁵². Su questa generazione di dive ricade infatti anche il compito di interpretare personaggi di giovani donne che esplorano inediti spazi di libertà e indipendenza e quindi i loro corpi si fanno più inquieti, mostrandosi «scomposti, disarticolati, dinamici, inconsueti nelle movenze», conservano «una spensieratezza infantile e al tempo stesso esprimono una sorta di disincantata maturità»¹⁵³.

Spaak è quindi l'incarnazione di questa nuova femminilità che destabilizza le aspettative di genere¹⁵⁴ e, a partire dall'esordio in *I dolci inganni* (A. Lattuada, 1960¹⁵⁵), interpreta di volta in volta il ruolo di ragazza disinibita e ansiosa di bruciare le tappe, come in *La voglia matta* (L. Salce, 1962), *Diciottenni al sole* (C. Mastrocinque, 1962), *Il sorpasso* (D. Risi, 1962), *La parmigiana* (A. Pietrangeli, 1963), *La noia* (D. Damiani, 1963), *La calda vita* (F. Vancini, 1964¹⁵⁶).

In queste pellicole, per riprendere Linda Williams, le posizioni di potere non sono *gender-fixed* ma si verifica, anzi, un'ambigua miscela tra soggetto attivo e passivo e una continua oscillazione tra questi due poli¹⁵⁷. Nei personaggi interpretati da Spaak si possono scorgere i tratti di quelle donne «mutanti e inquiete, irriducibili alla norma patriarcale, centrate come sono su se stesse, sul loro desiderio, sulla lieve materialità dei loro corpi»¹⁵⁸.

Secondo Vittorio Spinazzola Catherine Spaak «riprende il personaggio di ragazza spregiudicata, libera, sessualmente disponibile, portato a

¹⁵² Mariapaola Pierini, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti, *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, cit., p. 102.

¹⁵³ *Ivi*, p. 103.

¹⁵⁴ Giulia Fanara, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, in «L'avventura», 1, gennaio-giugno 2015, p. 72.

¹⁵⁵ Per un focus sul regista e sull'incipit di *I dolci inganni* cfr. Simona Busni, *Alberto Lattuada, in Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, cit., pp. 228-229.

¹⁵⁶ Per un approfondimento sui ruoli di Catherine Spaak negli anni Sessanta rimando al recente articolo di David Bruni *Il corpo del divismo francese nel cinema italiano degli anni '60. Il caso Catherine Spaak*, in «L'avventura», 1, gennaio-giugno 2022.

¹⁵⁷ Linda Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in «Film Quarterly», 44, 4, 1991, p. 8.

¹⁵⁸ Lucia Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, in «Cinergie», 5, marzo 2014, p. 24.

fama mondiale da Brigitte Bardot» e impone al pubblico italiano, come si è visto, «un modello di femminilità sensibilmente più spregiudicato di quelli canonici»¹⁵⁹. Probabilmente il comportamento “amorale” del suo personaggio tipo viene tollerato grazie all’origine belga dell’attrice: è una “straniera” e ciò rende il suo comportamento meno scioccante e più accettabile¹⁶⁰.

Ritengo che il modello di femminilità riproposto da Spaak nel cinema italiano potrebbe essere inquadrato attraverso le parole scelte da Simone de Beauvoir per descrivere l’immagine divistica di Brigitte Bardot e la cosiddetta “Lolita syndrome”. La filosofa infatti scorge in BB i caratteri di «una nuova Eva sintesi dei tipi “frutto acerbo” e “donna fatale”»¹⁶¹ e di una versione moderna dell’eterno femminile, da cui scaturisce un tipo inedito di erotismo che attira alcuni e confonde altri¹⁶².

In effetti, non tutti approvano questa trasformazione dei canoni di bellezza: alcuni ritengono che le mode straniere non possano attecchire con successo in Italia. Ciò emerge con chiarezza in un articolo pubblicato nel 1966 su «Oggi», intitolato *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*, esemplare per comprendere la modernità spiazzante del corpo di Spaak. Nel testo il pittore Gregorio Sciltian (che all’epoca è sessantenne) soppesa in modo particolarmente feroce le fattezze dell’attrice, arrivando a definirla «grottesca in minigonna» e ad affermare che, più che nelle commedie, dovrebbe essere impiegata negli horror, nella parte della «povera ragazza assassinata in una camera di un triste albergo»¹⁶³.

Il pittore si accanisce su una fisicità per lui incomprensibile:

Il corpo è piatto. Niente seno. [...] Ha delle sporgenze, ma purtroppo sono fuori posto. Le ginocchia, i gomiti e le caviglie sono i punti più spigolosi del suo corpo, proprio i punti che debbono essere levigati più degli altri. Il suo corpo è inoltre caratterizzato da un’anomalia molto strana: le sue gambe e le anche hanno la stessa grossezza, un particolare che conferisce alla Spaak una linea grottesca e allucinante. Niente, dunque, minigonne! La sua schiena, poi, si conclude in basso miseramente: manca di quegli attributi importanti in una donna, che trionfano in Sofia Loren¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 2019 [1985], p. 344.

¹⁶⁰ S. Gundle, *Figure del desiderio*, cit., p. 288.

¹⁶¹ Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome*, 1959, ora in *Brigitte Bardot. Dialogo e fotografie*, Ghibli, Milano, 2015, p. 13.

¹⁶² S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome*, cit., p. 11.

¹⁶³ Anonimo, *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*, in «Oggi», 46, 1966, p. 80.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

Ed è anche in questo in senso, a proposito della sua magrezza e del suo corpo, che l'autobiografia di Catherine Spaak si rivela ulteriormente preziosa. Mi riferisco in particolare a due brani su cui intendo soffermarmi. Nel primo, che reputo particolarmente affascinante, Spaak descrive quella che potrebbe essere definita "la grazia delle ossa":

Mi emoziona la bellezza pura, espressione racchiusa nella grazia delle ossa, le strutture angolose, le forme longilinee; ho una autentica repulsione per il grasso. La dolcezza delle ossa è spesso commovente; oltre alla loro grazia animata, mi ricordano la morte. Un'ossatura bella, anche se non si è belli nel cuore o nei pensieri, ci salva dall'essere del tutto sgradevoli; se si ha il dono della grazia, si è perdonati in parte con un gesto bellissimo. Sono in estasi davanti a lunghe dita, zigomi scolpiti, caviglie e polsi minuscoli, un collo nervoso; una clavicola sporgente mi fa battere il cuore. C'è un ossetto molto accattivante sulla spalla, non so come si chiama, un ossetto che non tutti hanno affiorato, quello è la mia passione. Provo molto rispetto negli ossetti. C'è un sortilegio nel mistero delle mani; la flessibilità dei polsi, lo sguizzo di una caviglia, l'insospettabile rumore delle ossa quando scricchiolano. Ho bisogno di appropriarmi della grazia facendo conoscenza con il rumore delle ossa. So far scattare le caviglie con un certo movimento roteante del piede verso l'esterno; un rumore ad angolo, secco, davvero stupefacente: nacchere. Anche con i polsi; quello sinistro emette un "clic" piccolino, molto infantile. Conosco anche i rumori dei tendini, delle cartilagini fino al gomito. C'è tutta una geografia, una melodia dell'osso. Sono itinerari, fitti di simboli, feticismi; hanno per me un'importanza immensa; rappresentano i misteri dell'esistenza. Posso innamorarmi di un mignolo, di un bel piede, di un femore, di una tibia ben tornita. La bellezza è tutta nel segreto dell'osso. Quando ci penso mi viene da ridere: amo l'osso!

Difficilmente se il viso, il corpo, sono armoniosamente sorretti dall'eleganza di una buona struttura ossea, si cancella la grazia. [...] Le cose più antiestetiche per me sono quelle dovute alla rotondità: un doppio mento, una guancia simile a un seno africano disperatamente sfruttato, mi intristiscono¹⁶⁵.

Queste pagine sembrano risuonare con quanto si è detto finora riguardo il nuovo modello femminile che Spaak rappresenta nella sua giovinezza, grazie a un corpo che, come si è visto, diventa l'incarnazione di personaggi inconsueti e moderni. Scrivendo la sua ode alle ossa, l'attrice ribadisce la portata di tale modernità e allo stesso tempo difende il tipo di fisicità che aveva da ragazza da chi l'ha ritenuto grottesco, elevandolo a simbolo di bellezza e grazia.

Il secondo brano è ugualmente legato al corpo, anche se in maniera nettamente diversa e certamente più sofferta. In *Da me* infatti, come precedentemente accennato, l'attrice racconta dell'esaurimento nervoso che la colpisce quando ha ventitré anni: in quel periodo smette

¹⁶⁵ C. Spaak, *Da me*, cit., pp. 39-40.

completamente di assumere cibo, circostanza che comprensibilmente la porterà a intraprendere un percorso di psicoterapia.

Spaak racconta l'accaduto in questo modo:

Ero da tempo ammalata o comunque in una situazione psicologica di profondo turbamento. Non mangiavo da molti mesi. Mi nutrivano facendomi fleboclisi. Non riuscivo ad attraversare da sola la strada, a entrare in un negozio. Avevo perso una mia minima vita autonoma. Dipendevo dagli altri. [...] Tutto era cominciato con un vago senso di nausea, che col tempo divenne profonda, assoluta, terribile angoscia; finì per impedirmi qualsiasi pensiero positivo e molti movimenti. [...] Andavo prima in clinica, facevo una flebo, mi riposavo un po', poi andavo in teatro [era sotto contratto]. [...] Ormai pesavo quarantasette chili; non mi reggevo in piedi. Un giorno di primavera a Napoli buttai via tutti gli inutili tranquillanti ed entrai in una farmacia. Esposti in vetrina avevo visto dei barattoli di omogeneizzati, quelli che si danno ai bambini: qualcosa dentro di me in quell'istante si scosse. Decisi che avrei fatto da madre di me stessa e cominciai a nutrirmi così¹⁶⁶.

Ritengo che anche questo brano sia uno dei più rilevanti di tutto il testo, soprattutto alla luce di quanto detto a proposito della magrezza anticanonica del corpo di Spaak adolescente e dell'impostazione terapeutica che la stessa attrice ha deciso di dare alla sua autobiografia. Attraverso la narrazione Catherine Spaak assegna a questo episodio il valore di un punto di svolta. Il rapporto estremamente conflittuale con la sua famiglia e in particolare con sua madre inizia a essere elaborato quando, in un momento di estrema sofferenza, l'attrice è spinta a prendersi cura di sé: «Da me, avevo aperto il primo spiraglio verso la guarigione, per un'altra vita. Da me. Da sola»¹⁶⁷.

Per concludere il capitolo vorrei infine sottolineare come il tema della sessualità, che come si è visto è centrale nell'autobiografia di Silvana Pampanini, ricorra spesso anche nel testo di Catherine Spaak. Mi riferisco, ad esempio, ad alcune righe dove l'attrice, proseguendo il discorso delle ossa, si sofferma sul loro erotismo:

Anche i denti hanno a che fare con le ossa. [...] In fondo sorridere è, in molti casi, sinonimo di una certa ambiguità. [...] Ridere è un'espressione formidabile, liberatoria, rivelatrice dell'intimo; uno spasimo strappato all'abbandono. [...] L'esplorazione del palato con le dita è un'esperienza piena di tenerezza e di sensualità. L'erotismo non può essere insegnato. [...] Il vero erotismo è il proprio gesto, imprevedibile e spontaneo, che nasce integro dall'assoluta pulsione. [...] Per tornare all'osso erotico, sensuale, al linguaggio segreto della struttura ossea, bisogna elaborare un vocabolario intimo.

¹⁶⁶ C. Spaak, *Da me*, cit., pp. 211-212.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 212.

Consiglierei a tutti, compresi quelli che hanno il privilegio di poter sfoggiare denti sanissimi, di sorridere con parsimonia¹⁶⁸.

Nel testo i discorsi legati alla sessualità sono meno maliziosi rispetto a quelli di Pampanini: in Spaak si nota piuttosto un tentativo continuo di renderli poetici, ad esempio: «il gioco erotico ha bisogno di una forte creatività cerebrale, di favoleggiare, di essere imprevedibile. Non devo rotolarmi nel fango per scoprire che può nascere il giglio e che il suo profumo è un'essenza divina: lo conosco già»¹⁶⁹.

Si può notare un tentativo di “nobilitare” gli ammiccamenti presenti nel testo, soprattutto attraverso la letteratura: non bisogna dimenticare che Spaak in quel periodo è una donna matura che ha ormai attuato il proprio riposizionamento nei media italiani, presentandosi come elegante conduttrice, giornalista e scrittrice. Trovo interessante, a questo proposito, il suo cenno a *Lolita* di Vladimir Nabokov, che Spaak legge quando ha tredici anni e che diventa la presa di coscienza della sua femminilità¹⁷⁰, solo che, attraverso un gioco quasi paradossale, colei che più ha rappresentato il fenomeno del lolitismo nel cinema italiano, scrive: «mentre leggevo di nascosto, non mi sentivo Lolita, ma l'uomo maturo vittima della seduzione»¹⁷¹.

Il tema della sessualità è però declinato anche in una maniera molto particolare (direi unica) nel panorama delle autobiografie delle attrici e assolutamente coerente con quella impostazione confidenziale scelta da Spaak, di cui si è parlato. L'erotismo nel testo, infatti, emerge anche in alcuni brani dove l'attrice esplicita delle fantasie riguardanti personaggi immaginari che desidera tenere con sé¹⁷², come «un bel servitore nero dolce e premuroso», con cui «ballare una danza tutta speciale; movimenti propiziatori alla tenera arrendevolezza»¹⁷³. Spaak continua: «Vorrei che mi facesse il bagno [...] mi insaponasse, mi massaggiasse, cantasse; poi vorrei giocare nell'acqua con lui e farmi amare. Se vuole»¹⁷⁴.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 43-45.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 51.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Nel catalogo dei personaggi fittizi che l'attrice vuole serbare vengono citati anche (ma non con accezione erotica) un giullare, Gas-Gas, il topolino di *Cenerentola* e Bromden di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, M. Forman, 1975).

¹⁷³ *Ivi*, p. 107.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

O, ancora, un professore «un po' amorale» che possiede un laboratorio nel sottosuolo per i loro «giochi sensuali»:

Vorrei provocarlo anche un po' carnalmente. Certo, lui dovrebbe, teoricamente, essere assetato d'amore. Ogni tanto fare cadere una spallina, mostrargli le gambe, l'attaccatura del seno, non mi dispiacerebbe. Senza mai esagerare, cose furtive, fulminee, cose avvenute solo nel pensiero. Che avesse sognato? Lasciarlo nel dubbio. Il professore sarebbe felice con me, e l'amerei molto¹⁷⁵.

Fantasie che culminano, nella seconda metà del testo, con un brano, piuttosto lungo, che riguarda quella che l'autrice chiama «la stanza oscura dei desideri», nel quale anche il linguaggio si fa più esplicito:

Vorrei avere una grande stanza, una stanza che io non vedo, che non dovrò mai vedere e che nessuno dovrà mai vedere. [...] è la sede della voluttà. Il posto dei giochi, dell'eroticismo senza briglie. [...] Voglio avere gli occhi chiusi sopra un velo di stoffa fresca e leggera. [...] Saprò che ci sono gli altri vicino, uomini e donne; anche loro nell'assoluta incapacità di vedere. Solo sentirci, respirarci. [...] Poi, con le mani, sentire gli altri; toccare un braccio, con un piede toccare un altro piede. Capire se sento un uomo o una donna, ma non sapere assolutamente chi è. Immaginare come potrebbe essere, o come vorrei che fosse, e decidere se continuare o meno l'approccio a seconda degli elementi che riesco a captare. [...] L'attesa non dovrà sapere di peccato, né di proibito. Solo un gioco che nasce per diventare l'altare del segreto desiderio. [...] E si ride, si gioca, si sogna. Si supera perfettamente l'imbarazzo, il pudore. Si fanno a pezzi i freni inibitori. Saltano i tabù! Scompaiono tutti i divieti. [...] L'idea di aver provato sensazioni meravigliose, di aver fatto l'amore in una maniera stupenda con uno sconosciuto, mi esalta¹⁷⁶.

Attraverso la lente della confidenza, quindi, nel testo emerge una delle connotazioni più forti dell'immagine divistica di Catherine Spaak, ovvero l'eroticismo – si pensi non solo ai ruoli di inizio carriera ma anche alle commedie sexy di cui è protagonista per tutti gli anni Settanta.

Come per Silvana Pampanini, anche in questo caso il rapporto tra sessualità e età anagrafica è significativo: certamente qui Spaak non è anziana, ma la spontaneità con cui si sofferma su certi argomenti – che di norma vengono maggiormente accettati se pronunciati da donne giovani – mi pare significativa.

Per concludere, attraverso la scrittura Catherine Spaak ha certamente compiuto un'operazione promozionale ma, come si è visto, è indubbio che abbia anche affrontato un processo di autoformazione. Il risultato è un'autobiografia peculiare fin dalla sua impostazione e ricchissima per chiunque voglia approfondire la figura dell'attrice.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 110-111.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 130-132.

Il carattere psicanalitico del testo non va tralasciato: la stessa Spaak racconta di come abbia abbandonato la terapia pur sapendo di non aver risolto tutto. Ed è appunto con la consapevolezza di aver imparato a convivere con la solitudine e con una promessa, che Catherine Spaak conclude la sua autobiografia: «andrò nell'ombra e non ci sarà bisogno di dire niente; sarà evidente che quel giorno avrò vinto anche questo. Da me»¹⁷⁷.

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 216-217.

Capitolo quinto

Attrici e autobiografia relazionale. Tra autopromozione e “etnologia” degli affetti

Attraverso la categoria approfondita in questo capitolo intendo inquadrare una tendenza piuttosto diffusa tra le scritture autobiografiche delle attrici italiane, ovvero quella della autobiografia relazionale. Con questa definizione mi riferisco a quei racconti di vita (o di una parte di essa) che, piuttosto che focalizzarsi sull'individualità delle autrici, si basano interamente sulla loro relazione con altri soggetti. Il termine viene utilizzato non di rado dalla critica contemporanea in riferimento alle narrazioni autobiografiche costruite su un qualsiasi tipo di relazione intima, come quella tra partner, figli e genitori, fratelli e sorelle¹.

Si tratta di un tipo di scrittura del sé che ritorna spessissimo nella produzione femminile: persino restringendo il campo alle sole autobiografie di attrici si può notare come in molte abbiano scelto, per raccontarsi, di ripercorrere le loro relazioni familiari o sentimentali².

Più precisamente, guardando al *corpus* preso in esame, sono riconducibili a questa tipologia una quindicina di volumi, declinati di volta in volta o nel racconto dei propri rapporti romantico-sentimentali, o in un omaggio a specifiche figure familiari. Nel primo caso, spiccano senz'altro i due testi autobiografici di Sandra Milo, *Caro Federico* e *Amanti*³ nei quali l'attrice racconta, rispettivamente, la sua relazione

¹ G. Thomas Couser, *Memoir. An introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2012, p. 20. Cfr. anche con S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 65: «Questo concetto di relazionalità, che implica che la propria storia è legata a quella di un altro, suggerisce che i confini di un “io” sono spesso mutevoli e flessibili».

² Non si intende qui affermare che questo tipo autobiografia sia tipicamente femminile (il carattere relazionale è stato infatti rintracciato anche in molte autobiografie maschili) quanto piuttosto sottolineare la frequenza nelle scritture delle donne. Inoltre, non si può dimenticare che sono state proprio alcune riflessioni femministe a porre per prime l'attenzione sulla relazionalità come caratteristica delle scritture del sé. *Ivi*, pp. 201-202.

³ Sandra Milo, *Caro Federico*, Rizzoli, Milano, 1982 e *Amanti*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 1993.

con Federico Fellini e quella con Bettino Craxi (e altri dirigenti del PSI), restituendo – come afferma lei stessa – un punto di osservazione privilegiato del partito e degli scandali in cui fu coinvolto⁴. Tra gli altri casi di autobiografie relazionali dedicate ai rapporti sentimentali troviamo quella di Claudia Mori, dedicata al lungo matrimonio con Adriano Celentano⁵; quella di Maria Denis⁶, incentrata per buona parte sull'amore non corrisposto con Luchino Visconti; quella, insieme relazionale e collaborativa, di Franca Rame e Dario Fo⁷ e il *memoir* di Paola Pitagora⁸ in cui viene sapientemente ricostruita la relazione tra l'attrice e Renato Mambor⁹.

Sempre relazionali ma incentrati su altri tipi di rapporti affettivi, sono la biografia familiare di Alba Parietti, che ruota attorno all'esperienza del padre nella Resistenza¹⁰; i testi che Dalila Di Lazzaro¹¹ e Luciana Littizzetto¹² dedicano, rispettivamente, al figlio prematuramente scomparso e ai figli avuti in affidamento e il racconto di Mara Venier¹³ della perdita della madre.

⁴ In *Amanti* Milo racconta infatti anche «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», Angela Bianca Saponari, *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., p. 110. Per approfondire rimando anche a Angela Bianca Saponari, «Una donna dongiovanni». *Deformazioni grottesche del corpo erotico di Sandra Milo nel cinema italiano dei primi anni Sessanta*, in L. Busetta, F. Vitella, *Stelle di mezzo secolo*, cit., pp. 81-100.

⁵ Claudia Mori, *Due guerrieri innamorati*, Bompiani, Milano, 2014.

⁶ Maria Denis, *Il gioco della verità*, cit., cfr. Lucia Cardone, *In casa e fuori. Maria Denis e Luchino Visconti in Il gioco della verità*, atti del convegno *Media and Gender: History, Representation, Reception*, a cura di Maria Elena D'Amelio e Luca Gorgolini [in corso di pubblicazione].

⁷ Franca Rame, Dario Fo, *Una vita all'improvvisa*, Guanda, Milano, 2009.

⁸ Paola Pitagora, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Sellerio, Palermo, 2017 [2001]. Il testo è analizzato nel dettaglio nel Capitolo Sesto.

⁹ A questo gruppo possono essere ricondotti anche Olga Bisera, *Ho sedotto il potere*, Gremese Editore, Roma, 2009 e Alba Parietti, *Uomini*, Mondadori, Milano, 1996. Inserirei in questa categoria anche il peculiare testo di Moana Pozzi (*La filosofia di Moana*, Moana's Club Edizioni, s.l., 1991) che, pur essendo inclassificabile secondo le categorie qui proposte, è almeno in parte relazionale. Strutturato interamente per voci in ordine alfabetico («cinema», «casa», «genitori», «infanzia»), l'elenco semi autobiografico stilato da Pozzi raccoglie infatti anche i nomi dei suoi amanti, accompagnati da una descrizione e da un voto.

¹⁰ Alba Parietti, *Da qui non se ne va nessuno*, Baldini & Castoldi, Milano, 2019. Il testo viene commentato in G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 342-358.

¹¹ D. Di Lazzaro, *L'angelo della mia vita*, cit.

¹² Luciana Littizzetto, *Io mi fido di te. Storia dei miei figli nati dal cuore*, Mondadori, Milano, 2021.

¹³ Mara Venier, *Mamma, ti ricordi di me?*, Rai libri, Torino, 2021.

Se è vero, come afferma Paul John Eakin, che ogni autobiografia ha un carattere relazionale (poiché è l'identità stessa che si costituisce a partire dal rapporto con gli altri¹⁴), è altrettanto vero che in alcuni testi questa predisposizione viene resa esplicita e diventa strutturale, come avviene, appunto, nelle scritture di attrici appena descritte e in quelle esaminate in questo capitolo.

Come per la categoria dell'autobiografia canonica, ho scelto di soffermarmi su due casi distinti per mostrare, ancora una volta, l'eterogeneità dell'oggetto di studio (il primo caso riguarda un rapporto sentimentale, il secondo familiare) e per mettere in luce due testi molto distanti tra loro, nonostante la pubblicazione di entrambi sia stata motivata da un lutto.

Da un lato, ho scelto di analizzare l'autobiografia di Antonella Lualdi dove, come si vedrà, l'autrice "piega" (a dispetto delle apparenze) la storia del suo rapporto con l'ex marito per compiere in realtà un'operazione di autoaffermazione; dall'altro, la biografia familiare che Lina Sastri dedica alla madre poco dopo la sua scomparsa. Il caso di Lualdi rientra pienamente nelle strategie autopromozionali di cui si è parlato anche se (come cercherò di dimostrare) si arricchisce di caratteristiche peculiari; mentre quello di Sastri è un ottimo esempio di scrittura del sé basata sulla commemorazione in cui si manifesta quella che, come spiegherò più avanti, ho definito "etnologia" degli affetti¹⁵.

5.1. «Io, Antonella Lualdi»: l'autobiografia come affermazione del sé

L'autobiografia di Antonella Lualdi, intitolata *"Io Antonella, amata da Franco"* e pubblicata recentemente da Manfredi Edizioni, è stata scritta

¹⁴ Paul John Eakin, *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*, in G. Thomas Couser, Joseph Fichtelberg (a cura di), *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, Greenwood Press, Westport, 1998, pp. 63-81. Per approfondire questo aspetto da un punto di vista legato alle scienze sociali rimando a Franco Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari, 1981, p. 55: «Un uomo non è mai un individuo; sarebbe meglio chiamarlo universo singolare: "totalizzato", e allo stesso tempo universalizzato dalla sua epoca, egli la "ritotalizza" riproducendosi in essa come singolarità. Universale attraverso l'universalità singolare della storia umana, singolare attraverso la singolarità universalizzante dei suoi progetti, egli esige di essere studiato simultaneamente nei due sensi».

¹⁵ Anche in questo caso mi permetto di rimandare al mio articolo *«Etnologia» degli affetti. La biografia familiare di Lina Sastri e le memorie sentimentali di Paola Pitagora*, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti, *Sentieri selvaggi*, cit.

a quattro mani dalla stessa attrice con Diego Verdegiglio e con la collaborazione di Lino Belleggia¹⁶.

Il testo, di recente pubblicazione, è corredato anche in questo caso da un apparato fotografico e accompagnato da una prefazione di Giuliano Montaldo e un'introduzione di Diego Verdegiglio. Alle parole di Montaldo, che ricorda con affetto il suo ruolo accanto a Lualdi in *Cronache di poveri amanti* (C. Lizzani, 1954), seguono delle dediche da parte dello stesso Carlo Lizzani, di Claude Barma e del critico Jean de Baroncelli, scritte precedentemente alla pubblicazione del libro. Ciò sembra anticipare l'andamento di tutto il testo, nel quale (come verrà spiegato nel dettaglio) si assiste a un continuo tentativo di legittimazione dei successi della carriera dell'attrice: anche la prefazione, l'introduzione e le dediche sopracitate contribuiscono a quel tentativo di evidenziare i traguardi lavorativi di Lualdi e le sue collaborazioni con alcune personalità di spicco del mondo del cinema. Come emergerà chiaramente lungo l'analisi, in questo testo l'autrice ha cercato di puntualizzare alcune questioni che hanno caratterizzato la narrazione riguardante la sua immagine pubblica.

In questo caso, occorre infatti interrogarsi su come ci si debba porre davanti a un testo scritto non da una vera e propria diva (come nel caso di Silvana Pampanini) ma da una attrice piuttosto celebre nei decenni Cinquanta e Sessanta e tuttavia considerata, successivamente, come minore all'interno del panorama cinematografico italiano. In questo testo il tentativo di promozione di cui si è parlato rimane immutato ma si arricchisce, allo stesso tempo, di altre questioni. Come si è visto, spesso per le attrici la pubblicazione della propria autobiografia può segnalare l'intento di riposizionarsi all'interno dei discorsi sociali e del sistema dei media; nell'autobiografia di Antonella Lualdi, invece, più che un tentativo di riappropriazione della sfera mediale si avverte una precisa strategia di affermazione e legittimazione della propria carriera passata.

"*Io Antonella, amata da Franco*", infatti, appare a tutti gli effetti come un *unicum* non solo all'interno del *corpus* ma anche nell'ambito del filone relazionale.

¹⁶ Antonella Lualdi Interlenghi, Diego Verdegiglio, "*Io Antonella, amata da Franco*", Manfredi Edizioni, Imola, 2018. Nell'introduzione, Verdegiglio racconta che la proposta di collaborare con Lualdi alla stesura della sua autobiografia sia stata fatta da Olga Bisera, con cui ha collaborato per *Ho sedotto il potere*, cit. e *Maktub*, Maretti Editore, Imola, 2013.

A una prima occhiata, l'unione di Antonella Lualdi con il collega Franco Interlenghi è posta in assoluto rilievo, a partire da alcuni riferimenti paratestuali: il sopracitato titolo, la firma con il doppio cognome «Lualdi Interlenghi» e la dedica «a Franco Interlenghi, uomo indimenticabile». Nella stessa introduzione, l'autrice spiega le motivazioni che l'hanno portata a scrivere:

Si dice che con la psicanalisi, ripercorrendo gli eventi soprattutto drammatici della propria vita, si riesca a guarire dalle depressioni. Io dirò un grande “grazie” alla scrittura di questo libro: il riandare con la memoria alla storia mia e di Franco in tutti i suoi aspetti è stata per me una vera catarsi. Mi ha alleggerita dall'oppressione in cui sono precipitata dopo la scomparsa di mio marito¹⁷.

A volte «può bastare una crisi acuta o un'intensa vicenda a determinare quel culmine di esperienza che, a qualsiasi età, è stimolo a riepiloghi e messe a punto»¹⁸. Come anticipato, in questo caso la crisi ha origine dalla morte di Franco Interlenghi avvenuta nel 2015, in seguito a una malattia; circostanza che ha tenuto uniti i due attori nonostante la loro separazione, risalente agli anni Settanta.

A una lettura approfondita, tuttavia, ci si accorge di come il testo si discosti profondamente dalle premesse paratestuali: più che una ricostruzione della propria relazione sentimentale in cui il racconto della vita di coppia è posto in primo piano (come avviene ad esempio nel già citato caso di Claudia Mori¹⁹) e più che un omaggio alla memoria dell'ex marito, quella di Lualdi è un'autobiografia che sembra rispondere al solo desiderio di autoaffermazione. Come tenterò di dimostrare, ritengo che l'attrice, spesso messa in ombra, negli anni, da altre colleghe ma soprattutto dalla figura del marito, utilizzi la scrittura autobiografica per prendere finalmente la parola su di sé e per ridefinire in maniera autonoma la sua figura all'interno del panorama cinematografico italiano.

¹⁷ *Ivi*, p. 17.

¹⁸ Rodolfo De Mattei, *La musa autobiografica*, Le Lettere, Firenze, 1990, p. 39.

¹⁹ C. Mori, *Due guerrieri innamorati*, cit. Il testo di Mori, pubblicato in occasione del suo cinquantesimo anniversario di matrimonio, è interamente dedicato alla relazione con Adriano Celentano. L'intero scritto ha una chiarissima matrice promozionale: ogni elemento appare palesemente pensato per essere letto e apprezzato dai fan della coppia poiché vengono poste in primo piano le stesse connotazioni che appartengono alla loro immagine pubblica, come la loro litigiosità, la gelosia di entrambi e la loro religiosità. Mori non fa altro che celebrare continuamente la loro unione e, soprattutto, lo stesso Celentano di cui tesse le lodi quasi ad ogni pagina. Nel testo sembra esserci spazio solo per il racconto del loro rapporto, basti pensare che persino i tre figli della coppia vengono nominati dall'autrice soltanto in una breve occasione.

Lungo tutto il testo, infatti, Antonella Lualdi ripercorre nel dettaglio le tappe della sua carriera, a partire dagli esordi come «diva delle réclames»²⁰ e dal vero e proprio ingresso nel mondo del cinema con il film *Signorinella* (M. Mattoli, 1949). A questa pellicola è legata anche l'origine del nome d'arte dell'attrice (all'anagrafe Antonietta De Pascale): un concorso bandito dalla rivista «Hollywood» la presenta in un servizio fotografico come «Signorina X» e invita i lettori a trovarle un nome in occasione delle riprese del film di Mattoli²¹. Come scrive l'attrice:

Su tutti i giornali apparve la mia foto con la dicitura “è nata una stella, l'ingenua numero uno del Cinema italiano. Trovatele un nome”. Come premio il vincitore avrebbe ricevuto una vacanza e due milioni di lire. Un farmacista toscano vinse suggerendo “Antonella Lualdi” e Dino De Laurentiis lo trovò subito adattissimo [...] si lasciò ispirare dal nome che in quel periodo era sulla bocca di tutti, e cioè quello del celebre aviatore e giornalista Mainer Lualdi²².

Al suo esordio, dunque, Lualdi sembra corrispondere all'ideale «italiano della “fidanzata” acqua e sapone, tutta casa e fedeltà»²³, soprattutto in film come (oltre al sopracitato *Signorinella*) *L'ultima sentenza* (M. Bonnard, 1951), *Il romanzo della mia vita* (L. De Felice, 1952), *Perdonami!* (M. Costa, 1953) e *Gli uomini, che mascazzoni!* (G. Pellegrini, 1953).

Tale immagine viene consolidata nel 1953 dal suo fidanzamento con Franco Interlegghi, conosciuto sul set di *Canzoni, canzoni, canzoni* (D. Paolella, 1953) e dal loro matrimonio, celebrato nel 1955. Negli anni Cinquanta i due attori rappresentano la coppia perfetta del cinema italiano e recitano insieme in dodici film²⁴, spesso nella parte degli innamorati anche sullo schermo.

Sui rotocalchi, quindi, viene dato molto spazio alle notizie che coinvolgono la giovane coppia²⁵; spazio che aumenta considerevolmente

²⁰ A. Lualdi, D. Verdegiglio, “*Io Antonella, amata da Franco*”, cit., p. 51.

²¹ Enrico Lancia, Roberto Pioppi, *Le attrici*, Gremese Editore, Roma, 2004, p. 207.

²² A. Lualdi, D. Verdegiglio, “*Io Antonella, amata da Franco*”, cit., p. 53.

²³ E. Lancia, R. Pioppi, *Le attrici*, cit., p. 207.

²⁴ Le pellicole in cui recitano insieme, oltre al già citato *Canzoni, canzoni, canzoni*, sono: *Amori di mezzo secolo* (G. Pellegrini, P. Germi, M. Chiari, R. Rossellini, A. Pietrangeli, 1954); *Non c'è amore più grande* (G. Bianchi, 1955); *Gli innamorati* (M. Bolognini, 1955); *Altair* (L. De Mitri, 1956); *Il cielo brucia* (G. Masini, 1957); *Padri e figli* (M. Monicelli, 1957); *Giovani mariti* (M. Bolognini, 1958); *Polikuska* (C. Gallone, 1958); *La notte brava* (M. Bolognini, 1959); *Sangue sull'asfalto* (B. Borderie, 1959); *La colonna di Traiano* (M. Dragan, 1968).

²⁵ Come ad esempio: *Antonella e Franco fidanzamento incerto*, in «Oggi», 2, 1954, p. 37; *Antonella e Franco si sono fidanzati lungo la Senna*, in «Oggi», 21, 1954; *Franco e Antonella hanno telefonato ai genitori di essere marito e moglie*, in «Oggi», 38, 1955; *Come nel loro film*, in «Noi donne», X, 39, 1955, p. 3.

dopo la nascita della prima figlia, Stella²⁶, nel 1956, e della seconda, Antonellina²⁷, nel 1961, tanto che gli articoli sulla famiglia Interlenghi si moltiplicano e diventa pressoché impossibile tenerne il conto. Quella di Antonella Lualdi, dunque, è una notorietà “divisa”, che l’attrice si ritrova a spartire con gli altri membri della sua famiglia e che in un certo senso la sminuisce rispetto ad altri casi di divismo nazionale.

Così, alle soglie degli anni Sessanta, stando a quanto racconta nella sua autobiografia, l’attrice tenta di allontanarsi sia dall’immagine di ragazza ingenua, sia dalla collaborazione lavorativa con Interlenghi:

«Fu infatti proprio in quel momento della nostra vita che decidemmo di non fare più film insieme, riproponendo ogni volta la solita coppia anche sugli schermi. Non potevo rimanere per l’eternità “l’ingenua numero uno” e lui per sempre il ragazzino dei suoi esordi. Scegliemmo di incanalarci in altre storie, con altra gente, proprio per cercare nuovi personaggi più adatti ai tempi ai quali andavamo incontro. Era una scelta necessaria²⁸».

Allo stesso tempo, Lualdi si ritrova a fare i conti non solo con la popolarità del marito, ma anche con quella delle altre attrici: nel testo autobiografico dedica a questo aspetto, e a quelle che chiama «le occasioni mancate», un interessante capitolo²⁹. In queste pagine l’autrice descrive come, nel corso della sua carriera, siano sfumate delle opportunità potenzialmente molto importanti anche a causa del comportamento di alcuni produttori italiani che tendevano a imporre quelle che lei definisce «le loro protette»³⁰:

«Alcune mie colleghe italiane scelsero la via più facile fidanzandosi o sposandosi con importanti produttori, cioè quelli che all’epoca avevano il potere di fare grandi film. Io feci una scelta diversa e la pagai cara. Ero tra le attrici italiane più famose e richieste dell’epoca, parlavo francese meglio di tutte e spesso mi chiamavano per andare a lavorare

²⁶ Per citarne alcuni, *È arrivata una bambina per la gioia di Antonella e Franco Interlenghi*, in «Oggi», 7, 1956; *Antonella, mamma felice*, in «Oggi», 50, 1956, p. 10; *La famiglia Interlenghi al completo*, in «Così», III, 20, 1957, p. 20; *Tra Roma e Fregene il Ferragosto di Stella e di Antonella Lualdi*, in «Oggi», 34, 1957.

²⁷ *Antonella aspetta un bimbo*, in «Oggi», 11, 1961, p. 60; Patrizia Rufo, *La famiglia Interlenghi in attesa*, in «Così», VII, 21, 1961, p. 7; *Antonella seconda*, in «Così», VII, 34, 1961, p. 34; *Sulla neve con mamma*, in «Così», IX, 2, 1963, p. 31; *La famiglia Interlenghi in vacanza*, in «Così», IX, 40, 1963, p. 34; *Alla scuola di mamma Antonella*, in «Così», X, 48, 1964, p. 40. La secondogenita, Antonella Interlenghi, intraprenderà ugualmente la carriera di attrice, recitando in film come *Paura nella città dei morti viventi* (1980) di Lucio Fulci, *Vacanze di Natale* (1983) e *Vacanze in America* (1984) di Carlo Vanzina.

²⁸ A. Lualdi, D. Verdegiglio, «Io Antonella, amata da Franco», cit., p. 194. Con “ragazzino” Lualdi si riferisce alla prima interpretazione di Franco Interlenghi in *Sciucchià* (V. De Sica, 1946). All’epoca, l’attore aveva quindici anni.

²⁹ *Ivi*, p. 89.

³⁰ *Ivi*, p. 91.

in Francia. Tuttavia, quando venivano a sapere di qualche co-produzione, i fidanzati, i compagni o gli amici intimi delle mie colleghe si intromettevano e dicevano che ci avrebbero pensato loro a contattarmi in Italia. [...] Loro mi dicevano di stare tranquilla, che sarebbe andato tutto bene e poi sparivano. A distanza di anni, venni a sapere dalle produzioni francesi che mentre loro trattavano con questi signori per avere me, si sentivano rispondere che ero impegnata, che stavo lavorando o che mi trovavo in America, proponendo invece le loro attrici³¹.

Se si presta fede a quanto scrive, una delle occasioni mancate è l'interpretazione di Jill McBain in *C'era una volta il West* (S. Leone, 1968), poi affidata a Claudia Cardinale³². La situazione descritta da Lualdi è la stessa, come si è visto, che lamenta Pampanini, ovvero la mancanza di offerte lavorative che colpisce quelle attrici che decidono di non avere una relazione con un produttore. Altre volte, invece, gli "inciampi" nella carriera di Lualdi sono determinati da ragioni diverse, come nel caso di *Le amiche* (M. Antonioni, 1955), rifiutato a causa del suo impegno sul set di un altro film³³; o come gli inviti a Hollywood, sempre respinti per evitare la separazione dalla famiglia e per la diffidenza nei confronti dei severi contratti che regolavano lo *star system* americano³⁴.

Mi pare dunque che emerga, lungo tutto il testo, il tentativo dell'attrice di confermare e magnificare i traguardi accumulati nel corso della sua carriera cinematografica, nonostante le numerose opportunità mancate. Ritengo che non si possa spiegare in altri modi l'insistenza, spesso superflua, con la quale Lualdi si sofferma nel descrivere quasi ogni pellicola a cui ha preso parte, né l'ostinazione con cui elenca tutte le persone considerate di spicco che ha incontrato o frequentato, insieme a Interlenghi, nel corso degli anni. Pur tenendo conto, infatti, del carattere aneddotico rintracciabile in ogni autobiografia di attrice, è sorprendente come, in questo caso, emerga a chiare lettere la volontà dell'autrice di affermare: "Eccomi, c'ero anche io!". Ciò è ancora più evidente se si considera l'inefficacia narrativa causata dalla numerosità degli aneddoti raccontati, che nella maggior parte dei casi rendono la lettura poco scorrevole e ripetitiva.

³¹ *Ivi*, p. 90.

³² *Ivi*, p. 91.

³³ *Ivi*, p. 96.

³⁴ *Ivi*, pp. 92-93. Nel tempo, molte dive italiane hanno accettato contratti a Hollywood. Tra tutte, ricordo il caso di Alida Valli: l'attrice, che si trasferisce negli Stati Uniti nel 1947, resiste per pochi anni alle imposizioni del contratto stipulato con David O. Selznick. Già nei primi anni Cinquanta, infatti, ritorna in Italia, pagando un prezzo altissimo per la rottura del contratto hollywoodiano. Per approfondire rimando a Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, in «Bianco e nero», 586, 2016.

Ad ogni modo, il desiderio di autoaffermazione prende forma, nel testo, tramite alcuni meccanismi propri delle scritture del sé: il processo compiuto dall'attrice, infatti, è quello, già descritto, caratteristico di ogni autobiografia, che «decostruisce e interpreta»³⁵. Come si è visto analizzando il caso di Catherine Spaak, da un lato si ripercorre un tessuto esistenziale, se ne fissano blocchi, traumi, ma anche svolte, eventi-chiave; dall'altro si dà a questa stessa esistenza un'immagine nuova rispetto alla linearità del vissuto cronologico, legata ovviamente alla direzione impressa dall'interpretazione³⁶.

Si tratta ovviamente di un atto che può essere compiuto solo retrospettivamente, per riprendere Adriana Cavarero: «chi cammina sul terreno non può vedere la figura che i suoi passi si lasceranno dietro, gli è necessaria un'altra prospettiva»³⁷. Il raccontare, per chi vuole legittimare il proprio vissuto, diventa fondamentale, poiché «una vita può scorrere come un flusso confuso di atti, accadimenti, un giorno dopo giorno insignificante se non se ne racconta la storia, se questa stessa vita non diventa narrazione»³⁸. È il significato stesso dell'esperienza che, per essere colto, deve essere situato all'interno di un racconto. A tale proposito entra in gioco il *sense-making* narrativo, di cui si è già parlato, ovvero quella «costruzione di una sequenza di eventi che serve a spiegare l'esito di una storia nei termini dell'inizio, integrando ogni dettaglio in una catena continua di causalità»³⁹. Ciò fa sì che, all'interno della narrazione, ci si senta finalmente artefici di se stessi e che «gli altri» entrino in scena solo come comparse⁴⁰.

Nell'autobiografia di Antonella Lualdi questo aspetto è fondamentale, poiché l'attrice prende finalmente la parola su di sé e, come si è visto, pone se stessa al centro della narrazione, assegnando oltretutto un ruolo di secondo piano a Franco Interlenghi, a dispetto delle premesse paratestuali a cui si è già accennato.

Come anticipato, l'ex marito dell'attrice viene certamente raccontato ma in misura minore rispetto a quanto ci si possa aspettare. Non solo nel testo mancano quasi totalmente gli aspetti della commemorazione e dell'elaborazione del lutto (che come si vedrà costituiscono il fulcro del

³⁵ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit. p. 24.

³⁶ *Ivi*, p. 23.

³⁷ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 10.

³⁸ S. Olivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, cit., p. 28.

³⁹ S. Olivieri, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, cit., p. 183.

⁴⁰ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit., p. 51.

testo di Lina Sastri) ma spesso l'immagine di Interlenghi che emerge è tutt'altro che positiva. È utile, a questo proposito, richiamare un aneddoto riportato da Lualdi nel quale lei e l'ex marito assistono a un alterco tra Claudia Mori e Adriano Celentano. In riferimento a Mori, scrive: «dissi a Franco: "Vedi come bisogna trattare i mariti?". Io invece non reagivo mai, nonostante Franco fosse tremendo in certe cose e non mi lasciasse mai aprire bocca»⁴¹.

L'attrice descrive anche come, soprattutto nella sfera pubblica, venisse messa in ombra dalla figura del consorte:

Ero un po' oscurata dalla personalità di Franco, ma stare nell'ombra non mi costava molto. Mio marito mi affascinava e gradivo parlare di lui. Quindi non raccontavo molto di me, perché quello di cui parlava mi sembrava più importante. Durante gli incontri con i giornalisti aprivo bocca raramente, lasciavo fare a Franco, anche perché mi piaceva molto ciò che diceva. Era sempre ironico, non si prendeva sul serio e si proponeva con molta semplicità. Mi catturava il suo modo di essere, anche sul set, dove non si prendeva sul serio e si proponeva con molta semplicità. [...] Lui era l'uomo e il protagonista, ed era sempre al centro dell'attenzione. Io invece, proprio come le donne del Medio Oriente⁴², parlavo poco e spesso me ne rimanevo in silenzio a lungo. Ero però molto vivace e dinamica, un lato del mio carattere che lego alla vitalità delle donne greche, così come mi piace far risalire il mio aspetto alle radici italiane. Questo miscuglio era affascinante per coloro che venivano a intervistarci e li spingeva a scoprire qualche mio lato nascosto, che prescindesse dal mio rapporto con Franco⁴³.

In generale, il comportamento di Franco Interlenghi all'interno della famiglia viene tratteggiato come severo e autoritario, di stampo tradizionale. Basti pensare che, in uno dei tanti aneddoti, Antonella Lualdi racconta di come sia stata aiutata da Alberto Sordi a "coprire" la figlia Stella mentre tornava da una festa all'insaputa del padre⁴⁴. È la stessa attrice ad affermare che il marito «in famiglia talvolta commetteva degli errori, ma al di fuori del nostro rapporto familiare era una persona molto giusta ed equilibrata»⁴⁵.

⁴¹ A. Lualdi Interlenghi, D. Verdegiglio, *"Io Antonella, amata da Franco"*, cit., p. 129.

⁴² In queste righe l'attrice fa riferimento alle sue origini: è nata infatti in Libano, sua madre era greca e suo padre italiano.

⁴³ *Ivi*, p. 209.

⁴⁴ «Quando Franco andò ad augurarle la buonanotte, si era già infilata sotto le coperte con le scarpe e il vestito da festa, fingendo di avere sonno. Il complotto tra me e Alberto era riuscito» (*ivi*, pp. 135-136).

⁴⁵ *Ivi*, p. 212. Una tale adesione, da parte di Interlenghi, a un modello prettamente patriarcale si può spiegare tenendo in considerazione il periodo storico in cui si sposa e porta avanti il suo matrimonio, ovvero dai primi anni Cinquanta fino a metà dei Settanta. Tenendo infatti in considerazione alcune riflessioni di Sandro Bellasai sulla crisi dell'identità maschile negli anni del boom economico, si può affermare che, davanti a mutamenti consistenti che lasciano presagire una

E, nelle pagine finali dell'autobiografia, Antonella Lualdi ribadisce questo aspetto, annotando: «ora in famiglia manca molto questo padre, perché è stata una figura talmente forte che quando è scomparso la nostra casa si è ritrovata senza la sua guida dispotica, ma amorevole: perché dopotutto il suo comportamento era guidato da un eccesso d'amore»⁴⁶.

Eppure, stando a quanto scrive la stessa attrice, è anche a causa dei modi rigidi di Interlenghi che il loro matrimonio finisce e che Antonella Lualdi comincia una nuova relazione con il musicista Stelvio Cipriani:

Il nostro feeling dipese da me e dal mio bisogno di libertà. Stelvio fu bravo a capire quali fossero le mie esigenze in quel preciso momento, e così si comportò sempre come io da tempo avrei desiderato da un uomo, permettendomi di fare tutto ciò che mi sembrasse giusto per me. A dire il vero, non che facessi granché. Però mi bastava l'idea di poter essere autonoma, di avere la possibilità di gestire il mio tempo e di non sentirmi più soffocare⁴⁷.

Tuttavia, l'attrice non chiude del tutto i rapporti con l'ex marito e, tra i due, viene a crearsi un legame non tradizionale:

Tornai spesso a casa e ogni volta Franco mi accolse a braccia aperte. Questo mio andirivieni dall'appartamento dove vivevo con mio marito fu costante. [...] In ciò ero aiutata dal fatto che dal terrazzo di Franco si vedesse quello di Stelvio e viceversa, e io, con un potente cannocchiale, ero continuamente in contatto con le due case. [...] Non mi comportavo così per gelosia, ma solo perché mi faceva sentire legata a loro, anche se non ero lì fisicamente. Tutti i miei effetti personali e gli abiti erano rimasti da Franco e quando avevo bisogno di qualcosa entravo liberamente per prenderla. Se per caso c'era una sua nuova fidanzata non ero affatto a disagio e addirittura ne diventavo amica. Tantomeno si imbarazzava lui, perché avevamo affrontato con chiarezza questo nostro "rapporto non rapporto"⁴⁸.

Gli anni Settanta rappresentano quindi un periodo di svolta, per l'attrice, sia per quanto riguarda la sfera privata sia quella pubblica:

A un certo punto della mia carriera mi ribellai a questa immagine ingenua "acqua e sapone", perché ogni cosa ha la sua epoca e un cambiamento avviene quando meno te lo aspetti. Mi accorsi di non poter più essere quella che veniva pilotata e messa lì come se fosse un burattino. Avevo bisogno di afferarmi come persona e non più come colei

ridefinizione degli equilibri di potere tra uomini e donne, la maggioranza degli uomini tende a reagire con un irrigidimento identitario che ha la funzione di stabilire una barriera psicologica contro lo sconvolgimento delle gerarchie consolidate. Cfr. Sandro Bellasai, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003, p. 107.

⁴⁶ A. Lualdi Interlenghi, D. Verdegiglio, "Io Antonella, amata da Franco", cit., pp. 215-216.

⁴⁷ *Ivi*, p. 213.

⁴⁸ *Ivi*, p. 214.

che va guidata, dai genitori prima e da un marito dopo. Cominciai a dire la mia e fu un trauma in famiglia, perché Franco non mi conosceva sotto l'aspetto di donna reattiva e autonoma, ma io non ne potevo più e dovevo cambiare per forza, in qualsiasi modo⁴⁹.

Il tentativo, intrapreso a partire dagli anni Sessanta, di lasciarsi alle spalle il ruolo e l'immagine di "ingenua" si concretizza ora nel connotare la sua figura con una maggiore carica di trasgressione e sensualità. È infatti nel 1979 che decide di posare per un servizio fotografico di Angelo Frontoni per la rivista *Playboy*: «ero sulla scia del cambiamento [...] Mi ero sempre opposta alle scene di nudo, ma Frontoni mi aveva ispirato molta fiducia [...] e poi ero cresciuta, mi sentivo pronta»⁵⁰.

Il servizio, intitolato allusivamente *La prima volta di Antonella*⁵¹, allontana l'attrice anche da quell'icona familiare e materna che, come si è visto, i rotocalchi amavano dipingere⁵².

A proposito delle scene di nudo mai accettate, Lualdi fa riferimento ad altre occasioni mancate, affermando di aver rifiutato una parte in *Ne-rosubianco* di Tinto Brass (1969) e un film diretto da Mike Nichols⁵³. Stando a quanto scrive l'attrice, la decisione di non recitare in scene erotiche era motivata sia dal suo riserbo, sia dal controllo esercitato da Interlenghi:

Naturalmente, anche Franco era coinvolto in queste mie scelte. Sebbene non venisse mai sul set, evitando di esporsi ufficialmente, lavorava prima sul copione, quando c'era la lettura del personaggio, e in base a quello, una volta stabiliti i termini e firmato il contratto, eliminava le scene di nudo. Se la produzione accettava, stava tranquillo, perché io ero tutelata dalla mia firma e da quella della produzione⁵⁴.

Antonella Lualdi, dunque, dopo essere cresciuta sotto la ferrea e repressiva educazione della madre⁵⁵ e dopo il matrimonio di stampo tradizionale con Interlenghi, decide sia di porre fine al rapporto col marito sia di liberarsi di quell'aura di ingenuità che aveva da sempre caratterizzato

⁴⁹ *Ivi*, p. 193.

⁵⁰ *Ivi*, p. 198.

⁵¹ N. Salvalaggio, *La prima volta di Antonella*, in «Playboy», 6, 1979, pp. 34-52.

⁵² La rivista (per ovvie ragioni) si opponeva a un tipo di femminilità rispettabile e propensa all'autocensura e tendeva a promuovere un modello femminile che si discostava significativamente dagli stereotipi tradizionali di moglie e madre. Dalila Missero, *Playboys and the Cosmo Girls: Models of Femininity in Italian Men's and Women's Magazines and the Popularization of Feminist Knowledge*, in «AG About Gender», 8, 16, 2019, p. 89.

⁵³ A. Lualdi Interlenghi, D. Verdegiglio, «Io Antonella, amata da Franco», cit., p. 199.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ L'attrice ricorda come la madre le proibisse di toccare qualsiasi uomo prima del matrimonio, compreso il padre. *Ivi*, p. 24.

la sua immagine divistica. Tale proposito è mantenuto anche nell'auto-biografia, la cui copertina, non a caso, riporta una foto apparsa in prima pagina sulla rivista «Nat. Nuova Alta Tensione», nel 1966, in cui l'attrice copre il suo corpo solo con un asciugamano⁵⁶.

Infine, si potrebbe mettere a confronto l'autobiografia di Lualdi con uno dei due testi autobiografici di Claudia Cardinale, pubblicato nel 1995 con il titolo di *Io, Claudia, tu, Claudia*⁵⁷. Se infatti Antonella Lualdi “prende la parola” dopo la morte di Franco Interlenghi per problematizzare e rinforzare la propria immagine pubblica, Cardinale scrive a tre anni dalla morte dell'ex marito e produttore Franco Cristaldi⁵⁸ ma, al contrario, con l'intento di gettare luce su alcuni fatti della sua vita privata (primo fra tutti lo scandalo che la coinvolse nel 1967) e per smentire «il discorso pubblico che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta veniva intessuto su di lei»⁵⁹.

L'attrice tunisina, disciplinata dalla sua casa di produzione attraverso rigide regole simili a quelle dello *studio system* hollywoodiano, per tutti gli anni di permanenza alla Vides non solo viene oscurata dalla figura del suo Pigmalione Cristaldi, ma anche dal “doppio” di quest'ultimo, il *press agent* Fabio Rinaudo⁶⁰. È quindi in questo senso che la scrittura autobiografica di Cardinale assume il valore di una replica: dopo anni di silenzio parla in due riprese, forte dell'autorevolezza conquistata grazie alla sua consolidata carriera cinematografica⁶¹. Viceversa, Lualdi, non sorretta da un successo di tali dimensioni ma, anzi, spinta dal desiderio di rivendicare i propri traguardi di attrice, decide, in seguito al lutto, di intervenire.

Entrambe, una volta libere dal fantasma degli ex coniugi, cercano di riappropriarsi della loro immagine: una tenta di farlo spinta da una

⁵⁶ Le copertine della rivista erano solitamente caratterizzate da «attrici semisvestite, in pose ammiccanti, sovente con lo sguardo diretto al lettore», Giovanna Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano-Udine, 2019, p. 29.

⁵⁷ C. Cardinale, A.M. Mori, *Io, Claudia, tu, Claudia*, cit.

⁵⁸ La seconda autobiografia viene invece pubblicata in seguito alla separazione da Pasquale Squitieri, Claudia Cardinale, *Le stelle della mia vita*, Frassinelli, Segrate, 2006.

⁵⁹ Cristina Jandelli, *Le confessioni di CC*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrarie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

⁶⁰ Il rapporto fra Cardinale e i suoi due Pigmalioni è accuratamente descritto in Cristina Jandelli *Cardinale e Cristaldi*, in C. Tognolotti, *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, cit., pp. 119-132 e nella recente monografia *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia, 2022.

⁶¹ *Ivi*, p. 129.

motivazione privata (ovvero il racconto della violenza subita da adolescente e del figlio tenuto segreto), l'altra nel tentativo di rinforzare il suo status di diva, nonostante si tratti, come sottintende lei stessa, di una diva "mancata".

In conclusione, oscurata dalla notorietà di alcune colleghe ma soprattutto dalla presenza ingombrante del marito (specie nel privato), alla morte di quest'ultimo Antonella Lualdi coglie l'occasione – paradossalmente nascondendosi dietro al nome di Franco Interlenghi – per prendere finalmente la parola su di sé e per riscrivere una storia di cui essere, stavolta, l'unica protagonista.

5.2. «Parla, ricordo»: Lina Sastri e la lingua materna

La casa di Ninetta, pubblicato nel 2018 – ora anche monologo teatrale⁶² e presto lungometraggio⁶³ – è un agile testo di circa sessanta pagine che Lina Sastri dedica alla madre, scomparsa da poco tempo. In questa breve biografia familiare l'attrice (che ha alle spalle la pubblicazione di un altro testo autobiografico⁶⁴) cerca di omaggiare la memoria della madre ripercorrendo la sua vita estremamente travagliata e il suo ultimo periodo, passato in solitudine. Come si vedrà, tuttavia, quello che l'autrice ricostruisce non è soltanto un ritratto *in memoriam* ma è anche un tentativo, affettuoso e perfettamente riuscito, di ricostruire la relazione attraverso un recupero della lingua e della vocalità materna:

⁶² Trovo significativo che il breve testo, nato appunto come testo biografico e autobiografico, ritorni a teatro. Come si vedrà nel dettaglio più avanti, in *La casa di Ninetta* la parola e la sua musicalità vengono poste in primo piano: nella sua versione per il palcoscenico lo scritto quindi ritrova un habitat ideale. D'altra parte, il legame tra teatro e scritture di attrici è particolarmente solido (cfr. L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle*, cit., p. 9; cfr. L. Mariani, *Il tempo delle attrici*, cit. e Id., *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrarie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.). Nella stessa carriera (soprattutto teatrale) di Sastri la voce, la musica, il canto e l'uso del dialetto sono centrali, basti pensare agli spettacoli musicali che ha ideato, scritto e prodotto, creando «un genere teatral-musicale tutto suo», dove «la musica si fa teatro» (cfr. sito ufficiale di Lina Sastri: <http://www.linasastri.it/curriculum.html>).

⁶³ Si tratta della prima esperienza di Sastri come regista cinematografica (l'attrice ha all'attivo alcune regie teatrali). Le riprese del lungometraggio omonimo, sceneggiato dalla stessa Sastri e con Angela Pagano nei panni di Ninetta, sono iniziate nel settembre del 2022 a Napoli e il film è attualmente in postproduzione.

⁶⁴ Lina Sastri, *Mi chiamo Lina Sastri. Conversando con Ignazio Senatore*, Guida Editori, Napoli, 2017.

un racconto, per usare le parole dell'autrice, «interrotto e condotto dal canto della voce di Ninetta»⁶⁵.

Come anticipato, quindi, la morte di Anna, detta Ninetta, dopo una lunga e sfiancante malattia, provoca in Sastri la «necessità di raccontare»⁶⁶. Qui è palese come il desiderio di scrivere, per riprendere le parole di Lidia Ravera, nasca da una ferita⁶⁷ e l'esito di tale urgenza di scrittura è una peculiarissima biografia in cui la commemorazione (in questo caso molto presente) si combina a stralci autobiografici e nella quale è sicuramente il rapporto madre-figlia a essere centrale. Il testo è certamente frutto di quella che viene definita "scrittura come riparazione", ovvero quella scrittura che (oltre a essere manifestazione di una espressione artistica) si fa anche mezzo per elaborare un lutto o una perdita drammatica⁶⁸. Si tratta di un processo in cui il dolore è funzionale all'elaborazione: il ricordo (soprattutto quando viene trasferito sulla carta) ricopre allo stesso tempo sia il ruolo di veicolo per il dolore, sia di strumento per superarlo⁶⁹. Riprendendo Jacques Derrida, quando si scrive in memoria di si verifica un processo di «interiorizzazione»: si tratta di «un movimento attraverso il quale un'idealizzazione interiorizzante accoglie in sé, su di sé, divora idealmente e quasi letteralmente il corpo e la voce dell'altro, il suo volto e la sua persona»⁷⁰. Come si vedrà, nel caso di Sastri tale interiorizzazione riguarda soprattutto la voce e la vocalità materna, che l'attrice riporta sulla pagina attraverso delle modalità di scrittura certamente non comuni all'interno del *corpus* delle divagafie.

Per questa ragione, per poter proseguire nell'analisi del testo mi pare dunque utile fare riferimento a quella che ho definito, seguendo una suggestione, "etnologia" degli affetti. Ritengo infatti che Lina Sastri, attraverso la sua scrittura, abbia compiuto un'operazione letteraria simile a quella che la scrittrice Annie Ernaux descrive con queste parole:

⁶⁵ Lina Sastri, *La casa di Ninetta*, Guida Editori, Napoli, 2018.

⁶⁶ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit. Il titolo di questo paragrafo dedicato a Lina Sastri riprende invece quello, particolarmente evocativo, dell'autobiografia di Vladimir Nabokov: *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Adelphi, Milano, 2010 [1951].

⁶⁷ Lidia Ravera, *Ogni autobiografia è la storia di un viaggio*, in Ivano Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003, p. 305.

⁶⁸ Stefano Ferrari, *Funzioni riparative della scrittura autobiografica*, in I. Gamelli, *Il prisma autobiografico*, cit., p. 291.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Jacques Derrida, *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, Jaca Book, Milano, 2017 [1988], pp. 44-45.

Non un racconto, che produrrebbe una realtà invece di ricercarla, e neppure accontentarmi di rievocare e trascrivere le immagini della memoria. Piuttosto, trattare quelle stesse immagini come documenti che mi si chiariranno solo dopo averli sottoposti a diversi approcci di analisi. Essere, insomma, l'etnologa di me stessa⁷¹.

A mio parere, alcune autobiografie di attrici, tra cui quella di Lina Sastri, si prestano in modo particolare ad essere lette seguendo questa felice intuizione della scrittrice francese.

In *La casa di Ninetta* l'aspetto relazionale, che in questo caso emerge fin dalle prime righe e accompagna la lettura sino all'ultima pagina, è sottolineato a livello stilistico dal fatto che l'attrice abbia scelto di rivolgersi direttamente alla madre utilizzando la seconda persona singolare. In questo modo tutto il testo assume le sembianze di un dialogo che è destinato a rimanere incompiuto. La relazione è ovviamente centrale per i testi commemorativi, che possono «assumere questa forma solo grazie alla traccia dell'altro in noi, alla sua presenza irriducibile»⁷². E quella tra l'attrice e sua madre è descritta come una relazione in cui i confini tra il sé e l'altra sembrano confondersi fino a sparire, anche nelle rispettive esperienze di vita: «e così sono diventata te, per provare le tue stesse mancanze, e offese, e umiliazioni, per tacere il mio disgusto, soffocare nel silenzio e nella rassegnazione quello che il mio cuore intuiva ma non aveva il coraggio di ammettere, come te»⁷³. Stando all'autrice, le due hanno anche condiviso esperienze legate all'aborto, seppure con esiti diversi: si tratta di un'esperienza che evidentemente Sastri intende sottolineare e che trova rilevante nella definizione del loro legame. Se infatti Ninetta ha sostenuto la figlia nella scelta di interrompere la gravidanza, quando era stata lei, a sua volta, a dover scegliere, aveva deciso di portarle avanti la gestazione:

Al mio posto te le sei presa tu le mie paure, le colpe, i rimorsi, le responsabilità, anche quelle terribili, quelle che non hanno fatto nascere un figlio troppo presto a una ragazzina ostinata e autodistruttiva, così fragile. [...] Io sono nata per sbaglio, me lo dicesti tu te lo ricordi? Troppa sofferenza col tuo marito padrone, e te ne volevi andare, e quando mi hai sentito in pancia, volevi uccidermi. E ci sei andata, dalla vammanna, ti sei stesa sul lettino e hai visto con raccapriccio i ferri dell'assassinio... e te ne sei scappata⁷⁴.

⁷¹ Annie Ernaux, *La vergogna*, L'orma Editore, Roma, 2018 [1997], p. 33.

⁷² J. Derrida, *Memorie per Paul de Man*, cit., p. 41.

⁷³ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit., p. 21.

⁷⁴ *Ivi*, p. 25.

Nel raccontare la vita della madre, Sastri si sofferma sulle numerose sofferenze che la donna è stata costretta a sopportare, non solo negli ultimi anni. Obbligata a sposare il padre dell'attrice dopo aver subito uno stupro da cui è nato il suo primogenito⁷⁵, Ninetta ha affrontato per anni non solo continue umiliazioni e violenze da parte del marito⁷⁶ ma anche ripetute assenze culminate con l'abbandono a favore di una nuova famiglia⁷⁷.

Quella di Ninetta è quindi la storia di una donna coraggiosa che ha cresciuto due figli da sola e che nella solitudine ha passato l'ultimo periodo della sua vita. Il senso di colpa dell'autrice si fa martellante: negli ultimi anni non è riuscita a stare accanto alla madre come avrebbe voluto. Sente di averla abbandonata nel momento in cui aveva più bisogno di sfuggire alla solitudine:

Eri costretta a dormire nella stanza più piccola della casa vuota, per sentirti meno sola, mi dicevi che lo facevi per sentire, attraverso il muro, le voci della famiglia vicina, quella che viveva, cucinava, parlava, perché avevi paura a dormire sola, a vivere sola, tu, che eri fatta per la musica, per i suoni della vita e della gioia, tu, che eri fatta di luce e di allegria, per stare in compagnia, così, senza pretese, per parlare... ridere... amare⁷⁸.

E, nel testo, è proprio la rilevanza della parola, nello specifico quella materna, ad avvicinare idealmente la scrittura di Sastri a quel tentativo di diventare "etnologa di se stessa" di cui ho fatto cenno. L'attrice infatti porta avanti uno scavo linguistico che emerge fin dalle prime battute dell'incipit, «"Me ne vogl'i' all'America [...] mò me ne vaco America!"»⁷⁹, e che si manifesta nel riportare sulla pagina frasi pronunciate dalla madre

⁷⁵ *Ivi*, p. 31. E anche: «Ti dovevi sposare con quel tuo fidanzato buono, di cui parlavi sempre, quello che avevi lasciato per Alfonso, quello che ti voleva bene e ti rispettava, e che negli anni avevi dimenticato. Ma in quella cabina, nell'estate di tanto tempo fa, al mare [...] avevi subito la prima violenza di quello che sarebbe stato il tuo carnefice, e così, avevi dovuto scegliere un altro destino» (*ivi*, p. 36).

⁷⁶ Sastri lo definisce «marito assassino» (*ivi*, p. 26, 40).

⁷⁷ *Ivi*, p. 16. A questo proposito, si può forse scorgere, nel testo di Sastri, un certo tipo di familiarità con il romanzo *L'amore molesto* di Elena Ferrante (Edizioni e/o, Roma, 1993). In entrambi ritroviamo Napoli, il trauma della violenza e soprattutto il riandare alla madre, dopo la morte di lei, affrancando la sua immagine da qualsiasi tipo di influenza paterna. Se l'opera di Ferrante «si dispone come un cammino paziente e ritornante attorno al corpo materno» (Lucia Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2015, p. 98), nello scritto di Sastri il ritorno alla madre è meno corporeo e, come si vedrà, più melodico e sonoro.

⁷⁸ *Ivi*, p. 14.

⁷⁹ *Ivi*, p. 7.

nel corso degli anni, stralci di dialoghi o completamente in napoletano o in un italiano impregnato di espressioni dialettali. Ciò si legge, ad esempio, nel modo in cui Ninetta descriveva l'attaccamento del marito verso i soldi: «S'è' conta a uno a uno, e mette uno sopra all'altro, na carta n'coppa a n'ata»⁸⁰, oppure quando Sastri racconta di come il padre abbia svenduto la casa e tutti i mobili che Ninetta aveva ereditato dai suoi genitori (soprannominati «ciuccio e fuoco» e «capa e zarra») in cambio di «sporche cartuscelle»⁸¹.

Ritengo che questa ricerca della parola materna sia una uno dei caratteri fondanti del testo e che si leghi, come già detto, al mantenimento della relazione. Per dirla con Luce Irigaray: «nel mio corpo presente sono già intenzione verso l'altro, intenzione fra me e l'altro, dapprima nella genealogia»⁸². Questa strategia letteraria motivata da un'esigenza relazionale diventa a mio avviso ancora più rilevante se vista attraverso la lente delle numerose riflessioni femministe intorno alla lingua materna⁸³.

Se infatti il linguaggio che conosciamo si caratterizza come “fallo-centrico”, in quanto frutto di una società e di una cultura patriarcale che per secoli è stata predominante, allora il recupero di quello materno può forse rappresentare un mezzo privilegiato per dare voce a una diversa visione del mondo e per quella ricostruzione di genealogie

⁸⁰ *Ivi*, p. 20.

⁸¹ *Ivi*, p. 41. Riporto un altro interessante passaggio: «“Ue', anema longa” gli dicesti al regista, a Napoli, quando alla prima del mio primo lavoro importante, che io non c'ero, e tu c'eri andata con il tuo figlio maschio, e non ti facevano entrare. “Anema longa, io sono la mamma! Hai capito? E fateci entrare, metteteve scuorno!”» (*ivi*, p. 64).

⁸² L. Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. 41.

⁸³ Non è questa la sede per approfondire un tema tanto vasto quanto quello del “materno” all'interno dei discorsi femministi. Tuttavia, per voler sintetizzare, molte studiose nel corso degli anni si sono interrogate sul rapporto madre-figlia e sulle sue possibili implicazioni. Tra queste, in ambito italiano, ricordo Luisa Muraro e il suo *L'ordine simbolico della madre* (Editori Riuniti, Roma, 1991), nel quale l'autrice (riprendendo Julia Kristeva) esplicita la necessità, per le donne, di riformulare un ordine simbolico appunto della madre che si opponga a quello (da sempre predominante) del padre. Il tema del materno è centrale anche nel femminismo francese, soprattutto nelle riflessioni di Luce Irigaray, Julia Kristeva e Hélène Cixous. Irigaray teorizza una ricostruzione delle genealogie femminili in *Essere due* (cit.), *Sessi e genealogie* (La Tartaruga, Milano, 1989 [1987]) e *Il respiro delle donne* (Il Saggiatore, Milano, 1996). Kristeva e Cixous invece si focalizzano sulla parola della Madre (fatta di fonemi, canti) che precede il linguaggio del Padre, inteso come sistema semantico. La parola materna, per le studiose, si ritrova ad esempio nei versi poetici, governati più dalla musicalità della lingua che dal tentativo di ingabbiare il mondo in una rete di significati. Per un approfondimento rimando a A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit.

femminili di cui si è parlato. Per Luisa Muraro, appunto, il saper amare la madre è il primo passo (il più importante) per un possibile cambiamento: «altri inizi non sono possibili per me: questo soltanto, infatti, rompe il circolo vizioso e mi fa uscire dalla trappola di una cultura che, non insegnandomi ad amare mia madre, mi ha privata anche della forza necessaria a cambiarla, lasciandomi soltanto quella di lamentarmi, indefinitamente»⁸⁴.

Ed è appunto sull'amore materno che, come si è visto, Lina Sastri costruisce la sua breve autobiografia relazionale: affidandosi al recupero della parola, l'attrice tenta di ricucire insieme i fili della memoria e di tenere in vita, nonostante tutto (nonostante il dolore, i fraintendimenti, il senso di colpa, la stessa morte) la relazione.

Ma non sempre le parole possono bastare e quelle della madre di Sastri spesso sembrano perdere consistenza. Per l'autrice il cambiamento avviene quando Ninetta scopre che il marito ha intrapreso una nuova relazione con un'altra donna: «da quel momento, credo, hai cominciato a morire. E a cantare. “Chi si', tu si' a canaria, chi si', tu si' l'ammore, tu si' l'ammore ca pure quanno more, canta canzone nove”»⁸⁵.

Tuttavia, non è solo l'abbandono a trasformarla, anche l'alzheimer contribuisce infatti a intaccare profondamente il suo discorso e a costringerla ad affidarsi unicamente alla voce:

E parlavi cantando allora, non più parole, che la ragione non ti aiutava più a ordinare, ma note, lunghe e dolci, armonie del cuore, brevi parole senza senso che finivano in melodia [...] ora che vivevi nel passato e nel presente doloroso, ora che le parole stupide e vuote, che vuote e tante volte false sono, finalmente avevano lasciato il posto al suono, che non mente mai⁸⁶.

Ed è anche e soprattutto nel canto che le filosofe femministe sopracitate hanno avvertito i tratti di quell'ordine simbolico materno di cui si è parlato. Canto come pura espressione vocale, che si contrappone e, anzi, viene prima del *logos*, inteso come discorso prettamente razionale e intelligibile, rappresentato dalla Legge del Padre⁸⁷. Nella vocalità che precede la significazione e nella stessa «materialità musicale della lingua» si può rintracciare quella «lingualatte» di cui scrive Cixous e che viene

⁸⁴ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit. pp. 13-15.

⁸⁵ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit., p. 17.

⁸⁶ *Ivi*, p. 17.

⁸⁷ A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit., p. 94.

ripresa da Cavarero⁸⁸. Come afferma la studiosa francese: «nella lingua che parlo risuona la lingua di mia madre, meno linguaggio che musica, meno sintassi che canto di parole»⁸⁹.

Tuttavia, a far parte di una «dimensione inconscia e pulsionale»⁹⁰, nel testo di Sastri, non è solo la lingua materna ma anche alcuni aneddoti legati alla superstizione o, più in generale, alla spiritualità e al sovrannaturale. Mi riferisco a quelle pagine dove l'attrice racconta di alcune apparizioni a cui ha assistito sua madre, nel corso degli anni (come il «munaciello» o la «bella 'mbriana», che soltanto Ninetta riusciva a vedere⁹¹). Sastri sostiene anche che la madre, che definisce «una fata»⁹², avesse ereditato questa particolare sensibilità dalla nonna materna, che era solita raccontare «fatti che ci facevano restare a bocca aperta a noi bambini, la sera, quando mangiavamo zeppolelle acquistate col panariello, dal balcone, nel vicolo»⁹³.

Anche in questo caso, quindi, la genealogia femminile acquista rilievo, non solo tra la nonna e la madre di Sastri, ma anche tra la stessa attrice e sua madre, come ad esempio in riferimento all'episodio in cui le due diventano bersaglio per il «malocchio»:

Per un caso, un vecchio uomo, cosiddetto mago, mi parlò di una «fattura» che, da anni e anni, da quando ero piccola, mi portavo addosso. Era stata fatta, mi raccontò, a mia madre, ma mia madre era di gennaio, e non l'aveva colta: le janare sono infatti esenti da malocchio, si sa. E aveva colto me, che ero molto piccola e recettiva. E me la tolse, il vecchio mago, quella che lui chiamava fattura: ci andai con te mamma, a farmela togliere⁹⁴.

In conclusione, non è soltanto un «lessico familiare» quello che Sastri restituisce attraverso la scrittura, quanto storie, pratiche familiari, gesti che fissano la relazione nella genealogia, da un lato, e, dall'altro, una sonorità materna fatta di vocalità pura, sillabazioni, canti.

⁸⁸ In *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 154-161) Cavarero riprende le riflessioni di Cixous in *Entre l'écriture*, Parigi, Des femmes, 1986. Per il riferimento a Cavarero ringrazio Giulia Simi e rimando al suo articolo *La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2020.

⁸⁹ Il brano di Cixous è ripreso in A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 155

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit., pp. 53-54.

⁹² *Ivi*, p. 52.

⁹³ *Ivi*, p. 55.

⁹⁴ *Ivi*, p. 54.

Anche per quanto riguarda la categoria dell'autobiografia relazionale è quindi emersa l'estrema varietà di tali scritture: se da un lato Antonella Lualdi utilizza la relazione per riaffermare se stessa e la propria autonomia, dall'altro Lina Sastri costruisce sulla relazione materna tutto il suo testo. Non solo, si potrebbe affermare che nel caso di Sastri la relazione (o meglio, la sua salvaguardia) costituisca allo stesso tempo sia la spinta a scrivere sia l'esito stesso della scrittura, ovvero una narrazione – e ora anche performance e racconto cinematografico – in cui il legame tra le due, ormai fissato per sempre nelle pagine, si mantiene vivo.

Quando l'autobiografia si fa collettiva: il *memoir*

La categoria approfondita in questo capitolo è, contrariamente alle precedenti, scarsamente frequentata dalle attrici italiane. Per descrivere i testi che ne fanno parte ho utilizzato il termine *memoir*, riferendomi a quella specifica scrittura del sé in cui l'autrice o l'autore, nel raccontare la propria storia, costruisce una narrazione che si caratterizza anche come collettiva e generazionale¹.

Riprendendo Lejeune, infatti, spesso in opere di questo tipo lo spazio dedicato agli avvenimenti coevi, o più in generale a un racconto di carattere storico, è considerevole e, in alcuni casi, maggiore rispetto a quello riservato alla personalità dell'autore. In questi casi, dunque, rispetto al termine "autobiografia" sarebbe preferibile utilizzare quello di "*memoir*", in quanto più adatto a inquadrare testi così strutturati². Nello specifico, nei *memoir* l'autore (o l'autrice) riveste il ruolo di "testimone": il punto di vista rimane personale ma l'oggetto del discorso non coincide unicamente con la sua individualità o esperienza soggettiva, poiché di

¹ Anche in questo caso, il termine è intrinsecamente ambivalente: considerato in linea generale come un sottogenere dell'autobiografia, la definizione di *memoir* può anche essere riferita a una narrazione che è incentrata su qualcun altro rispetto all'autore (in questi casi quindi è maggiormente imparentato con la biografia). Ad avvalorare ulteriormente la sostanza sfuggente di questa parola sono anche gli usi grammaticali che variano nelle differenti lingue; così, in inglese il termine *memoir* può essere usato sia al singolare sia al plurale, mentre in francese può essere declinato sia al femminile sia al maschile. In ambito anglosassone, quando il termine è plurale, il testo è solitamente incentrato sullo stesso autore. Nei *memoir* può essere narrata, indistintamente, una vita intera o una porzione di essa anche se, in teoria, le autobiografie sono più generiche e totalizzanti, mentre i *memoir* sono in genere più selettivi (G. Thomas Couser, *Memoir. An introduction*, cit., pp. 18-24). Anche in questo caso, dunque, dovrebbe essere usato non tanto per classificare quanto per chiarire alcuni aspetti di una determinata scrittura del sé (*ibidem*). Considerata l'ambiguità e la vastità della bibliografia, qui mi limiterò a fare riferimento, nello specifico, soprattutto alle riflessioni di Philippe Lejeune: *L'autobiographie en France*, cit.; *Pour l'autobiographie*, Seuil, Parigi, 1998; *Signe de vie*, cit.; *Écrire sa vie. De pacte au patrimoine autobiographique*, Editions du Mauconduit, Parigi, 2015.

² P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit.

fatto comprende anche la storia dei gruppi sociali a cui appartiene³. Anche per Pascal, «nello specifico dell'autobiografia l'attenzione si focalizza sull'Io, mentre nelle memorie o nelle rimembranze l'ottica è regolata sugli altri»⁴.

Come anticipato, nel *corpus* delle divagazioni si riscontrano ben pochi esempi di questo tipo⁵: definirei infatti a tutti gli effetti dei *memoir* solamente *I coetanei* di Elsa de' Giorgi⁶ e *Fiato d'artista* di Paola Pitagora⁷, sul quale mi soffermerò nel corso di questo capitolo. Anche uno sguardo superficiale a *I coetanei* chiarisce le caratteristiche del *memoir* appena descritte: «sospeso a metà strada tra cronaca, autobiografia e scrittura finzionale»⁸, il testo si snoda «lungo una serie di vicende autobiografiche dispiegate in un arco cronologico che, dall'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, giunge fino agli anni immediatamente successivi alle elezioni politiche del 1948»⁹. Alla prima parte, incentrata sul lavoro a Cinecittà della voce narrante e sulla sua rete amicale formata da intellettuali e artisti, segue una seconda parte in cui viene raccontata (in terza persona) l'esperienza della lotta resistenziale¹⁰. È quindi soprattutto nella seconda parte che emerge quella dimensione collettiva di cui si è parlato; dimensione che si manifesta anche nella rappresentazione dei luoghi – Firenze, Napoli, la Sicilia, Milano, Roma – e dei rapporti umani, inseriti nel quadro sociale caotico in cui si riflettono il trauma della guerra e le contraddizioni generate dalla presenza degli alleati¹¹.

³ *Ibidem*.

⁴ R. Pascal, *What is an Autobiography?*, cit., p. 22.

⁵ Allargando leggermente la prospettiva, aggiungerei a quelli qui presentati soltanto tre testi di Franca Valeri, in bilico tra autobiografia classica e *memoir*: *La vacanza dei superstiti (e la chiamano vecchiaia)*, Einaudi, Torino, 2016; *La stanza dei gatti*, Einaudi, Torino, 2017; *Il secolo della noia*, Einaudi, Torino, 2019.

⁶ Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, Feltrinelli, Milano, 2019 [1955]. Per un approfondimento sul testo rimando a Corinne Pontillo, *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei. Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*, in «Arabeschi», 15, gennaio-giugno 2020. Sulla figura di de' Giorgi, cfr. Mariapia Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Mimesis, Milano-Udine, 2022.

⁷ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit. L'attrice ha pubblicato anche i due romanzi *Antigone e l'onorevole*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003 e *Sarò la tua bambina folle*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2006.

⁸ C. Pontillo, *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei*, cit., p. 177.

⁹ *Ivi*, p. 174.

¹⁰ *Ivi*, p. 176.

¹¹ *Ibidem*.

A breve distanza dagli avvenimenti raccontati, l'autrice offre un punto di vista inedito sull'Italia fascista, sul regime, e sulle pratiche di resistenza o dissenso diffuse a Cinecittà. *I coetanei*, assieme alle autobiografie di Doris Duranti, di Maria Denis e in parte di Lilia Silvi¹², rivelano i diversi rapporti che le attrici hanno avuto con il fascismo e anche per questo sono documenti significativi per la storia culturale del Paese. Pur trattandosi di testi molto distanti, ognuno di essi, a suo modo, si contrappone alla semplificazione che voleva le "dive di regime" completamente asservite e passive rispetto al ciò che le circondava. In particolare, nel *memoir* di de' Giorgi, l'autrice ritrae il suo mondo, le colleghe, i tecnici, misurando con precisione la tragedia della guerra vista da Cinecittà. Anche il contesto in cui ha luogo la pubblicazione è significativo: l'uscita de *I coetanei* avviene infatti a metà degli anni Cinquanta, quando ormai il carattere eroico della Resistenza è quasi dimenticato o rimosso, mitigato dall'ebbrezza del boom, e dunque il testo assume, in un certo senso, l'andamento di un *memoir* della sconfitta.

Potrebbe essere considerato un *memoir* anche un'altra opera di de' Giorgi, ovvero *Ho visto partire il tuo treno*¹³, incentrato sulla relazione dell'attrice con Italo Calvino. Il testo è – come quello di Pitagora analizzato in questo capitolo – sia un *memoir* sia un'autobiografia relazionale perché, oltre che alla ricostruzione del suo rapporto con lo scrittore, l'autrice traccia «ritratti di gruppo degli scrittori, degli intellettuali e degli artisti al centro della scena culturale italiana del Novecento (da Elio Vittorini e da Carlo Levi a Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani, Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda)»¹⁴. Distante da un'autobiografia canonica, *Ho visto partire il tuo treno* ha piuttosto «il sapore di un bilancio e insieme di un excursus narrativizzato su un'intera esistenza trascorsa tra lo schermo, la scena teatrale e i libri»¹⁵.

Nel caso del *memoir* di Pitagora la dimensione collettiva permea tutto il testo, risultando inseparabile da quella individuale e sentimentale, soprattutto grazie, come si vedrà, alla sua particolare struttura. Pitagora costruisce infatti l'intera narrazione sulla sua relazione con il

¹² Doris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, Mondadori, Milano, 1987; M. Denis, *Il gioco della verità*, cit.; L. Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, cit. Per un approfondimento rimando a Paola Zeni, «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

¹³ Elsa de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, Feltrinelli, Milano, 2017 [1992].

¹⁴ C. Pontillo, *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei*, cit., p. 174.

¹⁵ *Ibidem*.

pittore Renato Mambor, tanto che *Fiato d'artista* potrebbe certamente rientrare anche nella categoria già analizzata delle autobiografie relazionali. Tuttavia, ho deciso di inserire il testo come caso di studio del *memoir* proprio per il suo carattere spiccatamente testimoniale. Ciò rafforza quanto già detto, ovvero che tali oggetti di studio tendono a sfuggire a tentativi di classificazione e che a volte alcune autobiografie (per la loro stessa natura) potrebbero essere ricondotte a più di una categoria¹⁶.

6.1. *Le lettere tra Paola Pitagora e un «buffo pittore»*

Fiato d'artista, scrittura estremamente peculiare all'interno del *corpus* delle autobiografie delle attrici, è un testo in cui Pitagora, in meno di duecento pagine, ripercorre gli anni della sua relazione con il pittore Renato Mambor. Tuttavia, sono anche gli anni in cui l'attrice prima si avvicina allo studio della recitazione e, successivamente, intraprende la propria carriera cinematografica e anni in cui, parallelamente, si assiste a un grande fermento artistico concentrato, in ambito italiano, soprattutto nella capitale. Pitagora racconta, infatti, gli avvenimenti che si susseguono lungo circa dieci anni, dalla fine dei Cinquanta alla fine dei Sessanta, portando avanti in maniera particolarissima una narrazione corale.

Come anticipato, il taglio di *Fiato d'artista* è senza dubbio quello di un *memoir*, poiché l'autrice (pur mantenendo ed esplicitando uno sguardo soggettivo) racconta una storia collettiva¹⁷: nello specifico, «ripercorre, a distanza di quasi quarant'anni, le tensioni avanguardistiche della Roma degli anni Sessanta»¹⁸. Sono proprio le parole di Pitagora a inquadrare il testo come delle memorie:

¹⁶ A una prima occhiata, il caso di studio analizzato potrà sembrare più povero, considerata la brevità, rispetto a quelli approfonditi negli altri capitoli. In realtà, a causa delle caratteristiche appena descritte del *memoir* (quali il carattere collettivo e testimoniale) e a causa di alcune peculiarità specifiche del testo di Pitagora (come la sua struttura epistolare) ho ritenuto che mal si prestasse a riflessioni estensive e ho preferito, invece, mantenere il focus sul testo.

¹⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 133-134.

¹⁸ Marta Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice. Il saccheggio di una vita*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., p. 136.

Quando parlo della pittura di quel periodo, degli artisti, mi rendo conto che il mio punto di vista è parziale e limitato: non potrei mai, né sono interessata a fare una storiografia di quegli anni, a questo pensano egregiamente i critici. Io riunisco frammenti della memoria, non cito nomi importanti che però non ho conosciuto e non hanno inciso nella mia vita¹⁹.

Nel testo, Pitagora si sofferma sul gruppo di giovani artisti della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, tra cui Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Jannis Kounellis, Cesare Tacchi, Pino Pascali, Giosetta Fioroni²⁰ e lo stesso Renato Mambor. L'autrice riesce a riportare sulla pagina il clima artistico di quegli anni, muovendosi tra il Caffè Rosati e la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, dove transitavano le ricerche più avanzate della pittura e delle arti italiane di quegli anni²¹.

Gli stessi titolo e copertina rimandano alle sperimentazioni artistiche del periodo: *Fiato d'artista* è infatti un'opera di Piero Manzoni, del 1960; mentre per la copertina è stato scelto il *Ritratto di dama araldico* di Renato Mambor, del 1966.

Fiato d'artista è quindi «costruito sapientemente al crocevia tra documento e memoria personale»²², in cui la peculiare ricostruzione di una relazione sentimentale, come verrà illustrato più avanti, si intreccia al racconto collettivo, arricchito da «interviste, testi critici e curatoriali dell'epoca»²³.

La narrazione, che come anticipato si apre alla fine degli anni Cinquanta e si chiude con l'avvento del Sessantotto, non è infatti limitata alla sola dimensione corale legata alla Scuola Romana, ma è caratterizzata da ulteriori e peculiari sfumature che la rendono un perfetto esempio di *coming of age*, sia dal punto di vista artistico sia sentimentale. Anche la relazione tra Paola Pitagora e Renato Mambor si chiude dopo una decina d'anni, nello stesso periodo in cui l'esperienza del gruppo avanguardistico giunge al termine²⁴. Per riprendere le parole di Mambor riportate dall'autrice:

¹⁹ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 102.

²⁰ Per un approfondimento su Fioroni e sulle artiste di quegli anni, cfr. Giulia Simi, *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016.

²¹ *Ivi*, p. 48.

²² G. Simi, «I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie»: arte e attenzione nella parola delle attrici italiane, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti, *Sentieri selvaggi*, cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A segnare la fine di quel periodo è anche la tragica morte di Pino Pascali: a quel punto, «il cerchio magico di Piazza del Popolo si era spezzato» (P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 160).

La storia di Piazza del Popolo negli anni Sessanta, è stato un po' come trattenere il fiato: un'ispirazione, poi soffiare lungo, come un mangiafuoco che spruzza petrolio acceso nell'aria, sbriciolando gocce nel fuoco, e nel petrolio è come se vaporizzasse l'io. Il fuoco ha un getto che vive nell'atmosfera con una forma conica: dallo spruzzo della bocca inizia come un bacio, si allarga come una pera o una goccia, poi si spegne²⁵.

Il racconto retrospettivo di Pitagora è quindi anche un racconto di formazione nel quale l'attrice ripercorre gli anni della sua giovinezza vissuti nel fermento avanguardistico: «oggi che da una cantina della memoria e da sparsi diari tutto riaffiora, mi trovo creditrice di attenzione nei confronti della Scuola Romana, e debitrice di tanti stimoli, non solo per aver vissuto un amore»²⁶.

In quel decennio ha inizio e si consolida la carriera dell'attrice e spesso, nel testo, viene esplicitato come il rapporto tra lei e Renato Mambor sia stato fondamentale per la formazione artistica di entrambi. Pitagora è consapevole, infatti, di come il gesto e il pensiero attoriale abbiano forti linee di continuità con quelli degli artisti²⁷, ed è lei stessa a domandarsi: «Avrei potuto diventare attrice se non avessi incontrato quel buffo pittore? Forse sì ma in altro modo»²⁸.

Il suo stesso nome d'arte è frutto di uno scambio scherzoso con il fidanzato, che sostituisce Gargaloni con "Pitagorica" – con un riferimento ironico alla tavola pitagorica, legato alla fisicità della ragazza²⁹ – e che abbrevia poi in Pitagora³⁰.

I due si conoscono frequentando un corso di recitazione, ed è lì e anche attraverso questo incontro che l'attrice capisce per la prima volta l'importanza del corpo per chi voglia intraprendere questa professione: «il corpo, una scoperta infinita che inizia il suo percorso attraverso l'amore, ma deve essere mantenuta nella costante attenzione del 'sentirsi'»³¹.

Sulla stessa linea, le pagine del *memoir* offrono l'occasione a Paola Pitagora di riflettere sul mestiere dell'attrice e di ripercorrere le tappe iniziali della sua carriera, dalla esperienza a Belgrado sul set di *Kapò*

²⁵ *Ivi*, pp. 165-166.

²⁶ *Ivi*, p. 165.

²⁷ G. Simi, "I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie", cit.

²⁸ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 56.

²⁹ M. Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice*, cit., p. 138.

³⁰ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 29.

³¹ *Ivi*, p. 28.

(G. Pontecorvo, 1960) al ruolo in *La viaccia* (M. Bolognini, 1961) accanto a Claudia Cardinale e Jean-Paul Belmondo; dallo studio per interpretare Artemisia Gentileschi sotto la guida di Luigi Squarzina alla lavorazione di *I pugni in tasca* (M. Bellocchio, 1965³²) fino alla temibile prova, nel 1967, di doversi confrontare con il personaggio di Lucia Mondella per i *Promessi Sposi* televisivi di Sandro Bolchi³³.

È però alla pellicola di Marco Bellocchio che Pitagora deve la sua consacrazione attoriale, come ricorda lei stessa in *Fiato d'artista*:

L'incapacità di adeguamento, l'egocentrismo, l'ambizione dell'adolescente protagonista del film erano affini alle furie della nostra giovinezza, si voleva far piazza pulita di qualcosa, in questo vi era analogia tra il regista piacentino e i pittori romani. E io, fra di loro? Quanto conta un'attrice in un film d'autore? Molto, moltissimo, così così? Gli allori erano tutti per Bellocchio e per Lou Castel, magistralmente doppiato da Raoul Grassilli, ma potevo dirmi ugualmente soddisfatta.

Attrice, dunque, finalmente³⁴.

È proprio su quel set che lei sente «per la prima volta il piacere di fare del cinema»³⁵.

Trovo significativo che Pitagora, portando avanti le sue riflessioni sulla carriera da interprete, sfiori anche un tema che, come si è visto, ricorre spesso nelle scritture autobiografiche delle attrici:

In Europa e nel mondo anglosassone, l'attrice è persona assai considerata, nella sua specificità. Ma nell'Italia di fine millennio, capiterà raramente di vedere un'attrice invitata a un simposio sulla cultura. [...] Quando ho scelto questo mestiere, ero consapevole dei pregiudizi che lo accompagnano: l'attrice deve essere un piccolo e casuale miracolo, o perché bella, o perché ha trovato il Pigmalione che la sa valorizzare³⁶.

Al contempo, l'autrice si interroga sul suo peculiare ruolo professionale, chiedendosi quale attrice essa sia, considerata la lontananza (che lei trova quasi paradossale) tra due dei suoi ruoli più importanti:

Quale attrice, dunque? Il termine di “attrice impegnata”, in contrapposizione a quello di “attrice di cassetta”, era molto in voga, ma alla fine si diventa ciò che si fa e ciò che

³² Per un approfondimento sulla sua interpretazione nel film di Bellocchio rimando a Giulia Fanara, *Una ragazza piuttosto complicata. Paola Pitagora e I pugni in tasca di Marco Bellocchio*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2017; per un focus sulle altre interpretazioni dell'attrice a Id., *Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, *Vaghe stelle*, cit.

³³ M. Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice*, cit., p. 137.

³⁴ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 125.

³⁵ *Ivi*, p. 115.

³⁶ *Ivi*, pp. 125-126.

si fa spesso appartiene al caso. Me ne sarei accorta in breve, quando nel pieno del successo di un film “maledetto” e dichiaratamente anticlericale, mi sarebbe stato assegnato il ruolo della giovane più cattolica e angelicata d'Italia. [...] Mi ritrovavo in mezzo a una dicotomia nella mia professione e nell'immagine: I pugni in tasca, eversiva opera presantottina e Manzoni, lo scrittore cattolico croce di tutti gli studenti³⁷.

Trasformandosi quindi nella «fidanzata d'Italia»³⁸ appena due anni dopo aver interpretato Giulia, la protagonista «un po' sbandata, misteriosa, innocente, folle e anche strega»³⁹ di *I pugni in tasca*, Pitagora dà corpo solo apparentemente a due personaggi agli antipodi, poiché entrambe sono donne che costantemente «incarnano una ferma e risoluta volontà di non cedere mai alle mezze misure»⁴⁰.

Per tornare alle peculiarità di questo specifico testo, *Fiato d'artista* appare inusuale fin dalla sua struttura: gli stralci di lettere che i due giovani amanti scrivevano su dei diari forniscono lo scheletro per il racconto retrospettivo di Pitagora. Tale operazione letteraria si rivela particolarmente interessante poiché l'autrice, lavorando direttamente sulle fonti, parte dalle lettere e tesse intorno a queste una storia capace di tenerle insieme. In questo senso il *memoir* di Pitagora si avvicina, idealmente, a quella etnologia degli affetti di cui si è parlato a proposito di Sastri: in questo caso sono il recupero documentale e la rielaborazione a posteriori a costituire la base del racconto relazionale⁴¹.

E in *Fiato d'artista* il carattere relazionale della scrittura autobiografica è particolarmente evidente, poiché in questo caso non solo il racconto è collettivo e generazionale ma viene costruito partendo da un epistolario. Riprendendo Roland Barthes, per «l'innamorato, la lettera non ha alcun valore tattico [...] quello che io intraprendo con l'altro è una *relazione*, non una corrispondenza»⁴².

³⁷ *Ivi*, pp. 126-127.

³⁸ G. Fanara, *Una ragazza piuttosto complicata*, cit., p. 230.

³⁹ *Ivi*, p. 222.

⁴⁰ M. Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice*, cit., p. 137.

⁴¹ Può forse apparire scontato, ma è importante sottolineare quanto gli epistolari siano, per la loro stessa natura, fortemente relazionali, infatti, «con il diario soltanto le lettere spartiscono il privilegio di un destinatario determinato (previsto dall'atto della scrittura), che dovrebbe, più e meglio degli altri (almeno in potenza), essere capace di decifrare segrete allusioni, ricostruendo lo scritto con l'ausilio di dati privati, linguaggi personali, lessici familiari o amichevoli, referenze dialogiche». Anna Dolfi (a cura di), *Frammenti di un discorso amoroso* nella scrittura epistolare moderna, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 10. Per un approfondimento sugli studi degli epistolari rimando a Kate Douglas, Ashley Barnwell, *Research Methodologies For Auto/Biography Studies*, Routledge, New York-Londra, 2019.

⁴² Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2014 [1977], p. 127.

L'attrice crea dunque in questo modo una doppia narrazione, arricchendo lo scambio epistolare con un ulteriore livello di lettura che si rivela indispensabile per tentare di riportare sulla pagina la storia d'amore con Mambor. Già anni prima è lei stessa, in una delle lettere, a notarlo: «quando rileggo il nostro diario sento che c'è più storia tra le righe che nelle righe stesse»⁴³.

D'altra parte, la lettera rimanda sempre, per costituzione, a un non detto poiché è «nella tensione dell'io verso l'altro sé» che si può rintracciare «la spinta che induce a scrivere» e, di conseguenza, il costituirsi di «un discorso amoroso che al di là dei contenuti si configura come parola sottesa a quanto è diversamente esplicito e palese»⁴⁴.

L'autrice quindi, corredando le lettere di un altro livello di significazione – allo scopo di contestualizzarle e di inserirle in una narrazione coerente – tenta di colmare quella caratteristica in virtù della quale gli epistolari «mostrano il non dicibile dell'individuo, mentre offrono al ricevente (e oltre a lui al futuro lettore), il non detto del detto, quella sfera della scrittura lasciata all'interpretazione e che può restare sorda in assenza di decifrazione»⁴⁵.

In testi come quello di Paola Pitagora, chi scrive si avvale dell'utilizzo di stralci di diari (forse la fonte più comune), lettere, saggi, poesie, giornali di viaggi, e così via, per mostrare un "io" a un diverso stadio di evoluzione⁴⁶ o, come nel caso dell'attrice, per assegnare al testo il valore di una testimonianza, sia personale che collettiva. Non sarebbe esagerato, infatti, definire le lettere – per usare le parole di Sidonie Smith e Julia Watson – come vere e proprie «fonti della memoria»⁴⁷.

In questi casi, dunque, il materiale documentario su cui sono costruite le autobiografie è ovviamente fondamentale: si tratta di una traccia che rimane a tutti gli effetti un «prodotto artisticamente elaborato»⁴⁸. A essere rilevante è soprattutto

il rapporto che con essa si instaura, la prospettiva in cui chi scrive la percepisce e la utilizza. Il materiale viene infatti a far parte di una struttura, contrae rapporti con altri elementi del racconto, all'interno del quale occupa un posto preciso; e per il solo fatto

⁴³ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 45.

⁴⁴ A. Dolfi, "Frammenti di un discorso amoroso", cit., p. 12.

⁴⁵ *Ivi*, p. 13.

⁴⁶ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, cit., p. 218.

⁴⁷ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 172.

⁴⁸ *Ibidem*.

di essere inserito in un organico insieme acquista una significazione ulteriore, pur non perdendo del tutto il suo valore originario di testimonianza⁴⁹.

Nelle lettere tra Pitagora e Mambor emerge chiaramente quella dialettica tra presenza e assenza tipica degli epistolari⁵⁰: «Non riesco più ad abbandonarmi al mio grande sentimento per te. Non so se ti ho capito, ma sento di conoscerti. Ho cominciato ad affrontare un mondo nuovo, e mi spaventa che qualcosa mi porti, sia pure per un momento, lontano da te. Paola»⁵¹.

Ciò è ancora più evidente nelle parti in cui i due subiscono una lontananza forzata, come succede, ad esempio, quando Mambor passa un periodo in ospedale:

Sento che la crisi che mi ha colpito in pieno incomincia a circuire anche te. I tuoi sentimenti stanno perdendo smalto, intensità, per le continue scosse che subiscono a causa delle tue nuove esperienze. Una cosa è certa, quando il sentimento perde lo smalto, è inutile continuare a verniciare lo spazio della nostra vita, né possiamo chiedere aiuto alle sensazioni, paragonabili come sostanza alla tempera: più vivace e decorativa, ma meno duratura.

Scusami per questi paragoni strettamente pittorici, ma sono i soli mezzi di cui dispongo per esprimermi. [...] La tua lontananza è stata nociva per la mia malattia, quando sento il bisogno di parlarti, mi ficco dentro le tue lettere, che a volte sono un po' risicatine. Ho letto nel giornale una storia commovente, hanno trovato sul fiume una valigia colma di lettere di due innamorati che si scrivevano due o tre volte al giorno, raccontandosi minuto per minuto: di loro non si sa più nulla.

Renato⁵²

Per concludere, *Fiato d'artista*, attraverso la sua dimensione collettiva, generazionale e relazionale, riesce a scalfire l'illusione che l'autobiografia passi obbligatoriamente per l'autodeterminazione e dimostra (rendendolo palese) come il sé venga definito anche a partire dalle relazioni con gli altri⁵³.

La stessa immagine, quella dell'identificazione del sé tramite l'altro, è suggerita dal finale – dall'evocativo titolo *Trent'anni dopo* – dove viene descritto eloquentemente un ipotetico incontro tra i due ex amanti. Ancora una volta uno scambio, dunque, ma in questo caso frutto delle speculazioni dell'autrice e non testimoniato da stralci di documenti

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Anche qui rimando a A. Dolfi, "Frammenti di un discorso amoroso", cit.

⁵¹ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 57.

⁵² *Ivi*, p. 70.

⁵³ Paul John Eakin, *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*, cit., p. 63.

preesistenti. In poche pagine, Pitagora compone un dialogo immaginario nel quale lei stessa si ritrova a chiedere a Mambor che cosa sia, ora, lui per lei. E il pittore risponde, in una maniera che anche graficamente è significativa, semplicemente «IO SONO»⁵⁴.

⁵⁴ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 169.

Autobiografia narrativizzata: attrici e *non-fiction*

La natura di questa categoria, alla stregua dello stesso genere letterario di cui fa parte, appare particolarmente ambigua e di difficile schematizzazione.

Il mio intento, in questo caso, è quello di provare a chiarire (seppure non in maniera rigida) il posizionamento di tutti quei testi di attrici in cui l'esperienza autobiografica viene mediata o contaminata da elementi finzionali, sia a livello stilistico sia di contenuti.

Non è infatti raro, nel *corpus* delle divagrafie, imbattersi in quelle che potrebbero essere definite delle autobiografie narrativizzate¹. Si tratta, a mio avviso, di scritture del sé in cui o l'intenzione autobiografica non viene dichiarata esplicitamente (come si vedrà nel caso di studio scelto per questo capitolo); o viene costruita una narrazione di tipo finzionale dove si possono rintracciare episodi riconducibili alla biografia dell'autrice.

Mi pare che queste scritture possano rientrare pienamente in quella che, ormai da diversi anni, viene comunemente chiamata *non-fiction*² o, meno di frequente, scrittura referenziale³. Il termine, seppure per certi versi impreciso e talvolta oggetto di contestazioni, offre una definizione

¹ Riprendo il termine da Stefania Ricciardi, che lo utilizza per indicare tutti quei resoconti di cronaca restituiti in forma di racconto (*Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011).

² Rifacendomi a Lorenzo Marchese (*Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 20) ricordo l'importanza di distinguere la *non-fiction* dal *non-fiction novel*: la prima definizione indica una «galassia inclusiva» che comprende numerosi generi e scritture accomunati dall'intenzionalità storica, mentre la seconda si riferisce a una corrente di romanzi-verità con narratore in terza persona.

³ Per il concetto di autobiografia come scrittura "referenziale" cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 38: «In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi *referenziali*; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una "realtà" esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di *verifica*. Il loro scopo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non "l'effetto del reale", ma la sua immagine».

«parzialmente necessaria» per indicare «sinteticamente tale categoria narrativa»⁴. Della non-fiction farebbero parte tutti quei testi «ispirati da avvenimenti reali (cronaca, memorie), riprodotti sotto forma di autobiografie, diari, biografie, inchieste giornalistiche, reportage, saggi»⁵. Per capire la numerosità ed eterogeneità di tali produzioni basterà ricordare che rientrano nella non-fiction, solo per fare qualche esempio, testi come *Gomorra* di Roberto Saviano⁶, il testo autobiografico di Andre Agassi⁷, le opere di uno scrittore come Emmanuel Carrère e tutte quelle scritture definite *true crime* che, in bilico appunto tra romanzo e cronaca nera, occupano un posto sempre più ampio all'interno del mercato editoriale nazionale e internazionale⁸. In breve, la «cifra distintiva» delle opere tratteggiate risiede nella «messa in racconto» di vicende personali o di rilievo nazionale che sfocia in una cronaca «decantata» ma sempre fedele alla sua natura documentale»⁹.

Negli ultimi decenni la non-fiction si è imposta a tal punto da «minare il tradizionale assetto dei generi letterari»¹⁰, tanto più che, dal 1980 circa, il suo «campo d'azione è sempre più variegato, non essendo abitato solo da scrittori «di professione», ma anche da filosofi, saggisti,

⁴ L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 11. Ringrazio Beatrice Seligardi per i suoi consigli preziosi, utilissimi per tracciare la bibliografia di questo capitolo.

⁵ *Ivi*, p. 16. Come afferma Ricciardi, appare quasi insensato continuare a definire la *non-fiction* in opposizione alla *fiction*, poiché i confini diventano sempre più indistinguibili (S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit.). Le stesse definizioni «ci dicono pochissimo sui testi in questione, e ancor meno sulle forme letterarie concrete su cui si giocano i discorsi autoriali: è una specie di vicolo cieco argomentativo concludere che nello spettro semantico della *fiction* rientrano il romanzo, il racconto breve, e qualsiasi narrazione non strettamente verificabile, nella *non-fiction* tutto il resto» (L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 22). Anche in questo caso dunque è rilevante approfondire tale «sottogenere» non tanto per giungere a una precisa categorizzazione quanto per riuscire a individuare e analizzare, il meglio possibile, le caratteristiche e il funzionamento di ogni singolo testo.

⁶ Roberto Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano, 2006.

⁷ Andre Agassi, *Open*, Einaudi, Torino, 2009.

⁸ Non è questa la sede per approfondire un tema tanto vasto come è appunto quello della letteratura *true crime* ma, in sintesi, la cronaca ha da secoli influenzato e contaminato il romanzo (ricordo, tra tutti, Edgar Allan Poe e il suo *Gli omicidi della rue Morgue*, del 1841, consultabile in italiano in Id., *I racconti*, Einaudi, Torino, 1983). Tuttavia, è solo nel 1966 con *A sangue freddo* di Truman Capote (trad. it. Milano, Mondadori, 1999), che il *true crime* si è affermato tanto da diventare una presenza costante nel mercato editoriale (il termine è apparso infatti nel risvolto della copertina del romanzo), cfr. L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 23. In ambito italiano ricordo solo, tra i molti esempi possibili, il recente *La città dei vivi* (Einaudi, Torino, 2020) di Nicola Lagioia.

⁹ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., p. 55.

¹⁰ *Ivi*, p. 21.

umoristi, sceneggiatori e registi»¹¹ e, aggiungerei, da attrici e attori. Possono rientrare nella *non-fiction*, infatti, alcuni testi che si allontanano dalle forme autobiografiche descritte nei capitoli precedenti e che si pongono in più stretta vicinanza col romanzo. Mi riferisco, ad esempio, al romanzo autobiografico di Ambra Angiolini¹², caso di studio analizzato in questo capitolo, o a *I love you Kirk* di Asia Argento¹³, molto vicino, per linguaggio, stile, struttura, illustrazioni, a un certo tipo di romanzi per ragazzi; o ancora al romanzo di Isa Miranda¹⁴, ricco di spie autobiografiche e allo stesso tempo di mediazioni finzionali¹⁵; o, infine, al già citato *Caro Federico* di Sandra Milo¹⁶, nel quale la relazione tra l'attrice e Fellini è mediata da un personaggio di finzione che fa le veci della stessa autrice¹⁷.

È chiaro dunque che per scritture del genere, nonostante nascano e si appoggino alla biografia delle autrici, non si possa parlare propriamente di autobiografie, poiché vengono utilizzate tecniche e invenzioni romanzesche per «arrivare di solito a una maggiore comprensione della successione empirica dei fatti raccontati»¹⁸.

Il caso di studio qui proposto, ovvero *InFame* di Ambra Angiolini, rientra perfettamente nella *non-fiction* per come è stata appena descritta. Nello specifico, per fare riferimento al testo, utilizzerò la definizione di “romanzo autobiografico”. Pur essendo consapevole, infatti, che tradizionalmente il termine indica un romanzo «d'invenzione in terza

¹¹ *Ivi*, p. 56.

¹² Ambra Angiolini, *InFame*, Rizzoli, Milano, 2020.

¹³ Asia Argento, *I love you, Kirk*, Frassinelli, Segrate, 1999.

¹⁴ Isa Miranda, *La piccina di Milano*, Gastaldi, Milano, 1965. Attraverso una cornice e un personaggio finzionale, l'autrice ricostruisce alcuni avvenimenti della sua vita che precedono il suo ingresso nel mondo nel cinema, come il lavoro presso le Industrie Sete Cucirini, il matrimonio, la violenza subita da ragazzina, l'aborto.

¹⁵ Per approfondire rimando a E. Mosconi, «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire», cit. e a Chiara Tognolotti, «Tu, casa della mia melanconia». Stanze vuote e macerie nelle divagazioni di Isa Miranda, in «Ho ucciso l'angelo del focolare». Lo spazio domestico e la libertà ritrovata [in corso di pubblicazione].

¹⁶ S. Milo, *Caro Federico*, cit.

¹⁷ Si potrebbero citare, allargando la prospettiva, anche *Bibbi esci dall'acqua. Una donna, tante donne, la forza di lottare per amore* di Barbara De Rossi (Rizzoli, Milano, 2015), *Sette sottane* di Monica Vitti (Milano, Sperling & Kupfer) e *Bugiarde no, reticente* di Franca Valeri (Einaudi, Torino, 2010). Nonostante siano tutti e tre classificabili come autobiografie classiche, hanno in comune la costruzione di una sottile cornice finzionale: nel primo Barbara De Rossi racconta la sua vita a una donna conosciuta in treno, mentre sia Vitti che Valeri utilizzano l'espedito della finta intervista.

¹⁸ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 197.

persona in cui l'autore fa confluire, facilmente riconoscibili, particolari e vicende della propria esperienza biografica»¹⁹, in questo caso lo userò nell'accezione descritta da Lorenzo Marchese quando si riferisce a «quelle narrazioni in prima persona in cui un personaggio d'invenzione racconta vicende riconducibili dichiaratamente (o, almeno, con una certa facilità) al vissuto dell'autore»²⁰.

Come si vedrà, in *InFame* Angiolini ripercorre alcune delle sue esperienze biografiche situandole, tuttavia, in una narrazione dalla struttura tipicamente romanzesca.

7.1. *Ambra Angiolini e il romanzo autobiografico*

Com'è noto, quello di Ambra Angiolini è un caso particolarmente emblematico di personaggio pubblico che, nel corso di una carriera trentennale, ha saputo costantemente reinventarsi, riuscendo a mantenere un ruolo di spicco nel panorama mediale italiano. Dagli esordi in televisione a soli quindici anni, Angiolini si è mossa agilmente tra radio, cinema e teatro, rimanendo un punto di riferimento e una vera e propria icona per una notevole porzione di pubblico. Basti pensare alla sua recente partecipazione al *talent show X Factor*²¹ e alla sua esibizione durante la finale (puntata dell'otto dicembre 2022) con il suo brano *cult* "T'appartengo", uscito nel 1994, con l'effetto di aver riportato la canzone in cima alle classifiche dopo tre decenni. Questo perché, nonostante la sua incredibile capacità di rinnovarsi e di adattarsi con destrezza ai mutamenti dello scenario mediale nazionale, l'immagine di Angiolini – e di conseguenza una buona parte dell'affetto del suo pubblico – è legata indissolubilmente ai primi anni della sua lunga carriera e al suo ingresso nel mondo dello spettacolo, grazie al programma televisivo *Non è la rat*²², sul quale ci si soffermerà più avanti. Tentando di sintetizzare, Angiolini possiede, ad oggi, «un pubblico di età variegata ma costituito in larga parte da persone che sono quasi letteralmente cresciute con lei»²³ e che si identificano

¹⁹ *Ivi*, p. 299.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Angiolini ha ricoperto il ruolo di giudice nella sedicesima edizione del programma, nel 2022.

²² Il debutto vero e proprio avviene nel programma *Bulli e pupe*, nel 1992.

²³ Lucia Tralli, «Ho ricominciato così tante volte nella vita che Pasqua è diventata il mio secondo compleanno». *Lo spazio domestico tra gioco e cura del sé dell'Ambragram*, in «Ho ucciso l'angelo del focolare». *Lo spazio domestico e la libertà ritrovata* [in corso di pubblicazione].

con l'attrice (e ciò emergerà con chiarezza anche nell'analisi di *InFame*) anche grazie ad alcune questioni riguardanti la sua vita privata: «quarantacinque anni, due figli, un divorzio e svariate relazioni sentimentali non fortunate alle spalle, Angiolini offre un tipo di persona pubblica in cui potenzialmente rispecchiarsi»²⁴.

È dunque tenendo a mente le premesse appena condotte che ci si può avvicinare con consapevolezza al romanzo. Come anticipato, *InFame* (pubblicato nel 2020 da Rizzoli) è un testo di matrice autobiografica che ripercorre gli anni in cui Angiolini ha sofferto di disturbi alimentari. Tuttavia, pur trattandosi di una scrittura che attinge a del materiale biografico, in questo caso sarebbe improprio considerarla una vera e propria autobiografia: se si guarda anche solo ai suoi elementi paratestuali, si può notare come nel risvolto di copertina sia definita appunto un romanzo. Le stesse dichiarazioni di intenti, che come si è visto caratterizzano molte autobiografie, qui sono totalmente assenti²⁵: mancano, cioè, quei passaggi espliciti nei quali la voce narrante manifesta la natura biografica di ciò che viene narrato.

Fin dall'incipit, le lettrici e i lettori vengono guidati attraverso una narrazione in prima persona e al presente lungo il racconto che Ambra, la protagonista, fa degli anni in cui ha sofferto di bulimia. La coincidenza del nome di autrice/narratrice/personaggio è di primaria importanza per attribuire (seguendo le riflessioni di Lejeune di cui si è parlato) al testo una matrice e un intento autobiografico²⁶. È particolarmente rilevante, a mio parere, come in questo caso la firma dell'autrice consista solo nel suo nome di battesimo, «Ambra», accompagnato visivamente da una grafica che raffigura una bocca e, poco più in alto, il neo che caratterizza la fisionomia del viso di Angiolini. La notorietà dell'attrice e la riconoscibilità della sua immagine sono sufficienti a dare al testo un'impronta referenziale e a radicarlo nella sua biografia. Riprendo

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A questo proposito, è interessante notare come, a differenza di un testo come questo, in cui l'autrice sfrutta gli elementi del romanzo per raccontare il proprio vissuto, nelle opere di *autofiction* («sottogenere» di cui si è parlato nel primo capitolo) avvenga il contrario: lo scrittore dichiara apertamente e in numerose occasioni che si tratta di un testo autobiografico ma le azioni, gli avvenimenti, i personaggi sono finzionali. Spesso, talvolta, l'inverosimiglianza è resa palese da un ricorso massiccio al fantastico o al sovrannaturale. Trattandosi di testi nati all'interno della critica letteraria, le *autofiction* mostrano infatti un alto tasso di «metanarratività»: l'autore mette in discussione le stesse funzioni del romanzo e del ruolo del lettore. Rimando anche in questo caso a L. Marchese, *L'io possibile*, cit.

²⁶ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 13.

ancora una volta da Lejeune: «In molti casi, la presenza dell'autore si riduce al solo nome. Ma lo spazio riservato a questo nome è capitale: è legato, per convenzione sociale, all'impegno di responsabilità di una *persona reale*»²⁷. A questo proposito, trovo significativo che nel testo il nome della protagonista appaia per la prima volta a pagina 70, accompagnato da queste parole: «mi chiamo Ambra ma questo non è importante e non lo sarà»²⁸. Sembra che ci sia una voluta ambiguità: da un lato si gioca con l'immagine molto nota dell'attrice, che viene appunto rappresentata graficamente attraverso alcuni tratti caratteristici, e con l'utilizzo esclusivo del nome (bastano questi elementi a rimandare alla sua identità); dall'altro, la narratrice mostra del riserbo nel soffermarsi sui suoi dettagli anagrafici, forse con l'intenzione di dare alla storia raccontata un taglio più "universale".

L'autrice racconta, passando quindi per la mediazione del romanzo, la malattia che ha condizionato la sua vita per una decina d'anni. Tali dettagli biografici sono resi espliciti dalla stessa Angiolini in diverse interviste rilasciate soprattutto durante la promozione del libro, come, ad esempio, quella andata in onda per il format *Verissimo* su Canale Cinque il 14 novembre 2020²⁹. Sono numerose le assonanze tra il contenuto delle dichiarazioni dell'autrice e la storia narrata in *InFame*: basti pensare, solo per citarne alcune, ai nomi dei familiari della protagonista, al lavoro in radio³⁰, all'ossessione per il programma televisivo *La prova del cuoco*³¹, ai biglietti che la madre le faceva trovare nel bagno per cercare di bloccare i suoi comportamenti compensatori³² e, infine, alla guarigione giunta in concomitanza con l'attesa della prima figlia³³. Ovviamente,

²⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., pp. 22-23.

²⁸ A. Angiolini, *InFame*, cit., p. 70.

²⁹ Purtroppo, l'intervista completa non risulta disponibile online; tuttavia, molti stralci dell'intervista sono reperibili sui siti di diverse testate, comprese quelle citate nelle note seguenti.

³⁰ «Riuscì ad uscirne grazie alla radio, perché di notte una volta feci tutta una puntata su questo tema» (Stefania Saltalamacchia, *Ambra Angiolini e la bulimia: «Quando è nata mia figlia, la fame d'amore si è placata*», in «Vanity Fair», 22 settembre 2018).

³¹ «La prova del cuoco era l'ossessione della mia bulimia, era come mettere *Il tempo delle mele* a una festa a 16 anni, era la colonna sonora versione horror delle mie giornate. Adesso seguo i programmi di cucina con serenità» (Renato Franco, *Ambra: «Per 15 anni non ho avuto paura di fingere di saper fare il mio mestiere*» (intervista), in «Corriere della sera», 27 novembre 2020).

³² Concetta Desando, *Ambra Angiolini racconta la bulimia: «Mia figlia Jolanda mi ha salvata*», in «Io donna», 16 novembre 2020.

³³ «La bulimia vuol dire anche amare tantissimo, desiderare tanto di essere amata. Quando sono rimasta incinta di mia figlia Jolanda la fame d'amore si è finalmente placata» (S. Saltalamacchia, *Ambra Angiolini e la bulimia*, cit.).

non è fondamentale (né particolarmente utile) riuscire a rintracciare ogni elemento “reale” all’interno del testo, o meglio, ogni elemento sovrapponibile a reali avvenimenti della vita di Angiolini. Come si è visto ampiamente per le altre forme autobiografiche, porre l’accento sulla presunta veridicità di ciò che viene raccontato può essere fuorviante e, soprattutto, insensato. Ciò è valido ancora di più quando ci si avvicina a un romanzo autobiografico, poiché

la “storia vera” del discorso autobiografico si mostra come un’invenzione in alcune delle sue parti, e il paradosso di una storia insieme veridica e inventata è accentuato dal fatto che non è mai agevole, e in certi casi impossibile, discernere i fatti inventati da quelli invece avvenuti realmente: ugualmente, persone riconoscibili come realmente esistite o esistenti possono essere caricate di azioni e pensieri inventati, verosimili o inverosimili, molto difficili da dimostrare, sulla scia di quanto si fa, da moltissimo tempo, nel romanzo storico³⁴.

Sarebbe auspicabile, piuttosto, concentrarsi invece sulla «dialettica»³⁵ di due importanti componenti, ovvero «le “ragioni di fuori” (eventi biografici, ma anche e soprattutto stati psicologici reali) e le “ragioni di dentro” (tutte quelle riferite alla *fictio* della narrazione)»³⁶.

Come anticipato, è soprattutto nella struttura narrativa che il testo di Ambra Angiolini si presenta come un romanzo: non solo la narrazione, intervallata di continuo da ellissi e flashback, segue un andamento molto preciso ma l’intero testo è scandito in modo consapevole dai ripetuti episodi bulimici della protagonista (otto in tutto³⁷). Si tratta insomma di una scansione temporale consapevolmente strutturata e misurata sul ritmo del romanzo.

Ovviamente in un romanzo l’inizio riveste un’importanza particolare e ciò appare ancor più strategico nei casi di narrazione che sconfinano nell’autobiografia, come sostiene Franco D’Intino:

Quanto più l’autobiografia si avvicina alle forme romanzesche, mutandone gli artifici, tanto più l’inizio assume un valore speciale: diviene inaugurazione di un testo letterario,

³⁴ L. Marchese, *L’io possibile*, cit., p. 45.

³⁵ Cesare Grisi, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Carocci, Roma, 2011, p. 31.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Con episodio bulimico faccio riferimento a quei comportamenti che caratterizzano i DCA (disturbi del comportamento alimentare), e in particolare la bulimia, che consistono delle cosiddette “abbuffate”, seguite da un atto compensatorio come il vomito indotto. Per un approfondimento cfr. *Il DSM-5 (Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali)*, Raffaello Cortina Editore, Milano, redatto dall’American Psychiatric Association.

anticipandone consapevolmente i significati, le strategie, le strutture. Diviene insomma un elemento riconoscibile di una orchestrazione retorica³⁸.

In *InFame*, l'incipit coincide appunto con il primo episodio bulimico e, nello specifico, con il rituale della "spesa", mostrando in un modo niente affatto edulcorato ciò con cui il lettore avrà a che fare per le successive duecento pagine:

Ho in macchina tutto quello che mi serve per sentirmi amata e, anche se durerà soltanto qualche ora, quando provo tutta questa adrenalina sento che avrò una grande giornata. [...] nulla è andato storto, anche questa volta la cassiera non se n'è accorta o se lo ha fatto chisseneffrega, tanto posso cambiare ancora e ancora. Sono libera di girare tutti i supermercati della zona, ho già una piantina di quelli da saltare per questo mese e dove ripassare il mese prossimo. [...] Tutto quello che ho comprato lo scarico sul letto, vado in cucina e metto l'acqua a bollire per sicurezza, apro una scatoletta di tonno mentre comincio a mordere il gelato biscotto che mangiavo da piccola³⁹.

Trovo particolarmente meritevole di attenzione il fatto che in *InFame* la voce narrante si esprima con un altissimo tasso di cinismo e ironia. La stessa Angiolini lo definisce «un libro cinico, ironico, pieno di momenti che nel dramma fanno anche sorridere. Un libro che trasuda calorie e lacrime di commozione, ma non pietismo»⁴⁰. Il sarcasmo e un certo tipo di umorismo che tende al nero scandiscono il testo fin quasi alle ultime pagine, come, ad esempio: «non ho chiesto a nessuno di aver bisogno di due dita in gola, anche tre o quattro, per essere felice»⁴¹; «sono alleggerita e adrenalinica nel sentirmi vuota, anche i miei organi festeggiano, si salutano e ognuno torna al suo posto»⁴².

O ancora, tra i tanti altri esempi:

Vivo con il mio segreto da circa dieci anni, e credo che se avessi regalato tutto il cibo che ho masticato e poi vomitato avrei potuto salvare almeno una colonia di bambini malnutriti. [...] Macché dico? Penso di averli salvati i bambini malnutriti, da questa droga che ti frega sorridendo, che finge di non essere uguale alle altre⁴³.

Se si considera l'ironia come un sovvertimento dell'ordine precostituito, nel senso di atto linguistico che tende a scardinare le norme del senso comune, allora l'ironia espressa dalle donne «in tante testimonianze

³⁸ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 226.

³⁹ A. Angiolini, *InFame*, cit., pp. 7-8.

⁴⁰ In R. Franco, *Ambra: «Per 15 anni non ho avuto paura di fingere di saper fare il mio mestiere»*, cit.

⁴¹ A. Angiolini, *InFame*, cit., p. 18.

⁴² *Ivi*, p. 23.

⁴³ *Ivi*, p. 10.

femminili»⁴⁴ si arricchisce addirittura di un «valore perturbante»⁴⁵, nel senso freudiano di un qualcosa che viene percepito come familiare ed estraneo allo stesso tempo. A maggior ragione per quanto riguarda questo caso, mi pare che “perturbante” si presti bene a descrivere l’atteggiamento ironico di Ambra Angiolini: la scrittura, caratterizzata da uno stile leggero e agile, si carica però di toni estremamente sarcastici e dissacranti, generando una sorta di corto-circuito nell’esperienza di lettura.

D’altra parte, Angiolini «si muove in maniera fluida e coerente tra i due poli che caratterizzano la sua immagine pubblica: la disposizione a un racconto estremamente vulnerabile del sé e la giocosità e scarsa propensione a prendersi troppo sul serio»⁴⁶. Nello specifico, sembra che l’attrice applichi anche allo stile del romanzo una strategia abbondantemente utilizzata nelle sue pagine social, ovvero il ricorso a «uno humor scanzonato, che riesce a scherzare anche e soprattutto sugli aspetti più complessi della sua vita privata resa pubblica»⁴⁷.

Il cinismo con cui l’autrice connota alcuni passaggi ironici si manifesta infatti anche su un altro versante: quello della crudezza di alcune scene che descrivono dettagli e conseguenze della malattia. Mi riferisco, ad esempio, a quando Ambra non riesce a portare a termine un atto compensatorio (in questo caso a liberarsi del cibo ingerito):

Non ho bevuto abbastanza e ho divorato cibi solidi quindi come potevo pensare di riuscire a rimettere, sono leggi fisiche! [...] qualsiasi bulimica al mondo deve conoscere la giusta dose di liquidi in base a cosa sceglie di ingurgitare e per le più raffinate anche cosa bere... certe volte l’acqua non basta, meglio il latte⁴⁸.

O ancora, quando si sofferma sugli effetti che il disturbo alimentare ha sul suo corpo:

⁴⁴ Marisa Forcina, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, FrancoAngeli, Milano, 2008 [1998], p. 21.

⁴⁵ *Ivi*, p. 20. A questo proposito, rimando al video-saggio di Luisa Cutzu *InFame di Ambra Angiolini: una rilettura in chiave horror*, proiettato il 14 ottobre 2022 a FAScinA (Forum Annuale di Studi di Cinema e Audiovisivi).

⁴⁶ L. Tralli, «Ho ricominciato così tante volte nella vita che Pasqua è diventata il mio secondo compleanno», cit.

⁴⁷ *Ivi*. In particolare, nella sua pagina Instagram Angiolini «mantiene questo tono ironico e scanzonato anche nei momenti in cui condivide aspetti più intimi e complicati della sua vita, uniformandosi alle modalità tipiche del linguaggio di intimità della celebrity negli spazi di *relatability* virtuale per le quali è possibile parlare di fatti ‘scomodi’ solo attraverso l’autoironia e la risata».

⁴⁸ A. Angiolini, *InFame*, cit., p. 22.

Sono gonfia, la pelle tira, la faccia è deforme. [...] Ho un corpo che varia di peso giorno dopo giorno, i liquidi in eccesso agitano l'acqua già esistente nelle cosce soprattutto, è lì che si vede di più. Sono tutta faccia e cosce. Il viso di quelle come me si riconosce dai tratti. La parte della mascella si allarga, la zona perioculare diventa alta come gli zigomi, segno che il fegato sta bestemmiando pur di farmi smettere. Ho le ghiandole sotto il collo enormi, deturpano il profilo facendogli perdere freschezza, sono già vecchia. Le cosce invece, assumono un colorito post esposizione al sole delle 14 senza protezione, formicolano e si spostano da terra malvolentieri. Ci parlo, cerco di motivarle [...] ma loro non rispondono. Hanno le cascate del Niagara sottopelle le mie cosce, e per di più a quanto pare sono pure sorde. "Faccio cagare!"

Non esistono sintomi per certe visioni⁴⁹.

Ritengo che tale crudezza riesca a trovare nel testo un'adeguata collocazione se si considera appunto che si tratta di un romanzo autobiografico, in cui il tono di brani come quello appena riportato risulta mediato da uno strato finzionale. Spesso la narrazione riesce a far passare come più veritieri i fatti raccontati, soprattutto se crudi o emotivamente segnanti, superando i «limiti espressivi»⁵⁰ di un discorso ancorato esclusivamente alla realtà e mostrando «la verità del fatto nella sua orrida manifestazione»⁵¹.

Ritengo plausibile che, in questo caso, l'obiettivo fosse quello di «porre i lettori direttamente a confronto con una realtà non artefatta»⁵² allo scopo di sensibilizzare sul tema dei disturbi alimentari: d'altra parte Angiolini stessa ha dichiarato il suo impegno in tal senso⁵³.

A questo proposito, mi pare necessario cercare di contestualizzare brevemente – e senza nessuna pretesa di restituirne un quadro esaustivo, vista la complessità del tema – alcuni aspetti legati ai disturbi del comportamento alimentare, tenendo in considerazione il periodo storico a cui Angiolini fa risalire l'inizio della sua malattia (e a cui corrisponde il suo esordio televisivo), ovvero l'inizio degli anni Novanta.

⁴⁹ *Ivi*, p. 33. Cito anche il passaggio in cui Angiolini fa riferimento al «callo sopra la nocca del dito indice, grande marchio di fattura bulimica costruito dalla pelle per difendersi dal morso degli incisivi che ci si poggiano sopra per lasciare le dita libere di muoversi nella gola» (*ivi*, pp. 63-64).

⁵⁰ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., pp. 312-313.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 25.

⁵³ Afferma a proposito di Simona Tironi, vicepresidente della Commissione Sanità della Regione Lombardia con cui collabora: «è lei la prima firmataria di una legge che prevede l'istituzione di una rete regionale per la cura dei DCA (i Disturbi del comportamento alimentare, ndr), la creazione di una cabina di regia, il rafforzamento di interventi ambulatori per le diagnosi precoci, la creazione, in ogni ospedale, di reparti specializzati». In Anonimo, *La Repubblica*, 1° febbraio 2021.

Pur essendo consapevole che nella maggior parte dei casi tali disturbi non sono correlati semplicisticamente all'apparenza fisica ma coinvolgono un insieme estremamente diversificato di fattori psicologici, ambientali e persino genetici⁵⁴, è impossibile, in questa sede, non fare almeno un cenno ai canoni estetici di quel preciso momento storico. Se già in passato, come negli anni Venti e Sessanta, i corpi esili (soprattutto femminili) avevano rappresentato lo standard di bellezza del periodo, è solo dalla fine degli anni Ottanta e soprattutto lungo tutti gli anni Novanta e Duemila che quello della magrezza diventa, a livello globale, un vero e proprio culto. Specialmente nei decenni Ottanta-Novanta, infatti, si verifica «un'equiparazione sempre più universale della magrezza con la bellezza e il successo»⁵⁵ e, parallelamente, si assiste a una crescita esponenziale di quelli che oggi definiamo DCA: «singoli casi sono stati documentati, non di rado, nel corso della storia, ma solo nella seconda metà del XIX secolo e tale incidenza impallidisce di fronte alla drammatica escalation dell'anoressia e della bulimia negli anni '80 e '90»⁵⁶.

Sono in molti a sostenere che tale incremento sia collegato, in modo più o meno profondo, alla rappresentazione dei corpi femminili veicolata dai media: tale rappresentazione provocherebbe, soprattutto nelle più giovani, meccanismi di «continua autosorveglianza e di giudizio per tutto ciò che riguarda l'apparenza fisica e gli standard di bellezza»⁵⁷. Questo perché, per molte, il «raggiungimento di tali aspettative corporee richiede l'esercizio di un controllo estremo sul proprio io emotivo, psicologico e fisico»⁵⁸, attraverso ferree strategie di autodisciplina.

Negli anni Novanta, d'altronde, si afferma quella esaltazione dell'addome piatto, dei fianchi stretti e delle cosce sottili, la quale «ha a che fare con una commistione di imperativi estetici, [pseudo] salutistici e sessuali che fanno di un bacino femminile teso, di cosce slanciate

⁵⁴ «I disturbi alimentari sono spesso causati e sintomatici di una serie di fattori psicologici e sociali interrelati e comportano numerosi rischi per la salute, tra cui insufficienza cardiaca, disfunzioni di più organi, problemi cardiovascolari, sviluppo adolescenziale anormale e atrofia muscolare». Cfr. Dina Giovannelli, Stephen Ostertag, *Controlling the Body. Media Representations, Body Size, and Self-Discipline*, in S. Solovay, M. Wann, *The Fat Studies Reader*, New York Press, New York-Londra, 2009, p. 295.

⁵⁵ Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1993, p. 227.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 116-117.

⁵⁷ D. Giovannelli, S. Ostertag, *Controlling the Body*, cit., pp. 289-290.

⁵⁸ *Ivi*, p. 295.

e di un fondoschiena scolpito sia oggetti di desiderio che simboli di successo»⁵⁹.

È in questo scenario quindi che Ambra Angiolini esordisce in televisione e diventa, in soli tre anni di *Non è la rai*⁶⁰, un'icona per un'intera generazione di adolescenti.

Il programma (dagli ascolti record) diventa fin da subito oggetto di numerose polemiche e «costantemente tirato in ballo nelle discussioni sull'impatto della tv commerciale e sulla rappresentazione del corpo femminile (e adolescenziale)»⁶¹.

Se all'epoca le critiche erano rivolte più che altro all'erotizzazione dei corpi delle giovani *show girl*, da una prospettiva odierna è significativo notare come (senza alcun intento giudicante) quei corpi incarnassero quel preciso modello di magrezza di cui si è parlato. A posteriori – e tenendo presente quel sentimento tra il mitico e il nostalgico che nel corso del tempo si è cristallizzato intorno al programma – *Non è la rai* ha portato in onda «cento adolescenti vocianti e chiassose, acerbe e maliziose»⁶² che sì, «cercano di conquistarsi un primo piano della telecamera»⁶³ ma il cui protagonismo diventa sempre più difficile da arginare; tanto che, dal 1993, gli autori decidono di abbandonare la figura del conduttore fisso e di lasciar gestire alle ragazze gli spazi della trasmissione⁶⁴.

È da questo momento che Ambra acquista sempre più popolarità, attirando, da un lato, centinaia di fan, dall'altro, severi detrattori – basti pensare alla notizia di Ambra “teleguidata” tramite un auricolare da Boncompagni, che si trasforma in un caso nazionale⁶⁵. Si può intuire, dunque, il livello ingente di stress che la conduzione di un programma giornaliero in diretta nazionale potesse causare a una ragazza di soli

⁵⁹ Joan Jacobs Brumberg, *The Body Project. An Intimate History of American Girls*, Vintage Books, New York, 1998 [1997], p. 252.

⁶⁰ Il programma, ormai diventato *cult*, va in onda – inizialmente su Canale 5, dal 1993 su Italia 1 – dal 9 settembre 1991 fino al 30 giugno 1995. Con Gianni Boncompagni e Irene Ghergo come autori e registi, *Non è la rai* è «la prima trasmissione Fininvest di intrattenimento quotidiano che fa uso della diretta». Cfr. A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, cit., pp. 865-866.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p. 866.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Nel 1991 il ruolo era stato ricoperto da Enrica Bonaccorti, nel 1992 da Paolo Bonolis.

⁶⁵ Nota è anche la protesta contro Angiolini portata avanti da alcune studentesse durante l'ottobre del 1994. Cfr. Danielle Hipkins, 'Whore-Ocracy': *Show Girls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy*, in «Italian Studies», 66, 3, 2011, p. 420.

quindici anni. Per dare un'idea, riporto da una biografia, pubblicata alla fine degli anni Novanta, la giornata tipo di Angiolini ai tempi della trasmissione:

- 5:30 sveglia
- 6:00 colazione
- 7:00 esce di casa per raggiungere la scuola
- 7:30 entra in classe
- 12:00 suona la campanella, solo per Ambra, che corre agli studi, per fare un'ora di dizione con la maestra Teresa De Santis
- 13:15 anche Ambra... mangia!
- 14:00 al trucco
- 14:30 incomincia *Non è la rai*
- 16:30 Fine della trasmissione, via a casa per i compiti. Poi, la cena e quindi subito a letto!⁶⁶

Ovviamente, se l'attendibilità di questo tipo di pubblicazioni biografiche è sempre da soppesare, è significativo che nel 1998 già passasse il messaggio della professionalità della giovane *show girl*. Allo stesso modo, emergevano da allora alcune modalità di controllo del peso piuttosto comuni nel mondo dello spettacolo ma che, alla luce delle dichiarazioni successive dell'attrice e soprattutto del suo romanzo, potrebbero essere ricontestualizzate⁶⁷.

Per tornare a *InFame*, come avviene per l'inizio, anche la fine del romanzo si configura come altrettanto significativa da un punto di vista narrativo, poiché coincide, come anticipato, con la nascita della prima figlia di Ambra e con la fine della malattia.

È significativo, a questo proposito, che nelle pagine iniziali Angiolini racconti di come, dopo un'abbuffata, immagini di portare avanti una gravidanza:

Sembro incinta al settimo mese e la cosa non mi dispiace affatto, mi porta in uno stato catartico che mi impone di continuare a recitare la parte della gravida felice. Mi purifico dalla colpa e sogno che tutto quel cibo pari a uno scaffale intero di un vecchio

⁶⁶ Isabella Panizza, *La vera storia di Ambra*, Gremese Editore, Roma, 1998, pp. 21-22.

⁶⁷ Mi riferisco, ad esempio, al racconto di un malore avvenuto durante un concerto, attribuito a una crisi ipoglicemica e il seguente passaggio: «ma la fissazione per le diete assilla da sempre anche lei. Le ragazze di *Non è la rai*, infatti, raccontano che Ambra aveva sempre una gran fame, prima, durante e dopo lo spettacolo e che beveva grandi bicchieri di yogurt, nella speranza di non ingrassare e di eliminare l'appetito» (*ivi*, p. 25).

alimentari sia il mio primo figlio e che ad aspettarmi fuori dalla porta ci sia tutto l'amore del mondo. Mi siedo e mi rialzo sentendo la pressione della pancia, fingo di percepire qualcuno dentro e per un attimo mi dona quella pienezza che da sola proprio non riesco a sentire⁶⁸.

E se lungo quei dieci anni di malattia, Angiolini sentiva un «vuoto» che si placava solo con dosi insostenibili di cibo⁶⁹, quando scopre di aspettare una figlia questa richiesta insaziabile si placa: della sua «pancia terremotata, incidentata, disperata, sempre vuota»⁷⁰, si sta prendendo cura qualcuno che lei ancora non conosce.

Lei

lavora sugli interni, io mi fido e basta. [...] Sistema le cose, ha preso spazio, ha illuminato il buio, scaldato la zona che ora sputa fuori solo quello che non deve restare dentro. [...] Piano, pianissimo, rimodella i tratti, con i piedini tappa i buchi neri e non molla la presa. È così forte. Per nove mesi non smette un secondo di costruirmi. [...] lavora sull'anima distrutta, ristrutturata le fondamenta e quello che chiede io le do, perché servono materiali giusti questa volta. Quello che mangio resta lì e si trasforma in pezzi sani di me⁷¹.

La stessa autrice è consapevole dell'importanza dei finali: «il finale rende tutto più concreto. Non esiste un finale uguale per tutti»⁷², scrive nell'epilogo. E, alla luce di questa consapevolezza, il finale che lei stessa ha scelto per chiudere il suo romanzo getta luce su punto di svolta della sua vita, quello in cui la ricerca di amore smette di trasformarsi in una fame impossibile da placare, poiché in quel momento la sua pancia «è abitata» da qualcuno che non dice mai «Ancora!»⁷³.

In conclusione, mi pare utile sottolineare il tipo di posizionamento scelto dall'autrice rispetto alle esperienze narrate, che potrebbe essere definito ambivalente. Angiolini infatti è contemporaneamente dentro e fuori la narrazione: i fatti raccontati sono estremamente personali ma, allo stesso tempo, l'autrice cerca in qualche modo di restarne separata, fin dal preventivo ricorso alla etichetta paratestuale di «romanzo». Da una parte, è completamente dentro la storia, dando voce a una necessità

⁶⁸ A. Angiolini, *InFame*, cit., pp. 11-12.

⁶⁹ «La mia pancia, con tutti i suoi abitanti, pensa, ama, si addolora e probabilmente reagisce nell'unico modo che conosce» (*ivi*, p. 80).

⁷⁰ *Ivi*, p. 206.

⁷¹ *Ivi*, p. 207.

⁷² *Ivi*, p. 211.

⁷³ *Ivi*, p. 207.

quasi di ordine morale, poiché si iscrive (come lei stessa ha dichiarato) nell'impegno pubblico riguardo i disturbi del comportamento alimentare per i quali l'autrice sceglie di farsi portavoce, offrendo la sua esperienza attraverso l'autobiografia⁷⁴. Dall'altra in qualche modo ne resta fuori, prendendo le distanze dalla narrazione e lasciando sospesa, seppure in modo allusivo, la questione della soggettività di chi scrive. Tale distanziamento è certamente utile, in primo luogo, a rendere il più possibile condivisibile una storia nella quale altre, affette dal medesimo disturbo, possano agevolmente riconoscersi: è palese la sua intenzione di raccontare una vicenda che accomuna moltissime ragazze⁷⁵, non soltanto le *show girl* o le attrici. In secondo luogo, è possibile che ne resti fuori anche per distanziarsi (a livello narrativo) da un vissuto doloroso che proprio per questo necessita di ulteriori confini, anche di natura romanzesca, per essere raccontato. Nella stessa direzione mi sembra che si possa leggere la distanza che l'autrice costruisce nei passaggi più realistici della sua storia: come si è visto, riserva un umorismo nero e un'ironia assolutamente cinica al suo corpo e ai dettagli concreti, materiali, di certe descrizioni. L'ironia le permette di raccontare la malattia da vicino ma restandone separata, allontanandola da sé attraverso un sarcasmo e un realismo feroce che mettono in evidenza e allo stesso tempo esorcizzano i momenti più crudi e sconvolgenti. In questo caso mi pare che l'atteggiamento adottato, in bilico tra romanzo e autobiografia e tra dentro e fuori rispetto alla storia narrata, sia particolarmente significativa non solo nello scenario teorico della tipologia inquadrata in questo capitolo, ma soprattutto in virtù di uno scrivere di sé in bilico tra lo svelarsi e il nascondersi, secondo le motivazioni appena elencate.

Tra tutti i casi di studio è *InFame*, insieme a *Da me* di Catherine Spaak, a tematizzare in maniera più esplicita il rapporto col corpo, soprattutto nella sua dimensione materiale: le ossa e i denti in Spaak e il grembo in Angiolini.

⁷⁴ Cito da uno dei risguardi della copertina: «Se per te l'amore è quello che manca e non quello che resta; se sei capace di mangiare otto gelati Cucciolone così velocemente da non riuscire nemmeno a leggere le barzellette disegnate sopra il biscotto [...] se anche la tua pancia pensa, piange, ama più della testa e del cuore, allora... questa è anche la tua storia... *Ambra*».

⁷⁵ Nonostante i disturbi alimentari colpiscano anche soggetti maschili, soprattutto giovani, malattie di questo tipo risultano maggiormente diffuse tra le donne. Per ulteriori informazioni rimando al sito <https://www.centrodca.it>.

In entrambi i testi risulta fondamentale la dimensione della cura di sé legata al concetto di nutrimento e, allo stesso modo, la maniera in cui tali questioni si declinano con la maternità: se in Spaak è la rottura con la madre a dare origine a una presa di coscienza di sé e a una successiva riabilitazione, in Angiolini è invece la gravidanza a coincidere, in modo inaspettato, con la guarigione, ovvero con quella “fame d’amore” (per usare le sue stesse parole) che dopo tanto è stata infine saziata.

Autobiografie collaborative

L'ultima categoria individuata per classificare le scritture delle attrici è quella che comprende tutte quelle autobiografie che possono essere definite "collaborative", secondo la definizione di Sidonie Smith e Julia Watson, ovvero tutti quei testi autobiografici in cui la narrazione è il prodotto di più di una persona¹ e dove questa condizione è esibita esplicitamente, attraverso l'indicazione dei nomi di entrambe le autrici o autori, nel paratesto e/o all'interno del testo stesso.

Si tratta, com'è facilmente prevedibile, di una categoria particolarmente ricca tanto che, se si considera il numero di casi ad essa riconducibili, nell'ambito delle tipologie qui proposte risulta seconda solo a quella dell'autobiografia classica².

Rientrano dunque in questo gruppo tutti quei testi autobiografici scritti a più mani e nei quali la stesura è frutto di una collaborazione con un secondo autore. Tra questi, oltre all'autobiografia di Antonella Lualdi scritta insieme a Diego Verdegiglio, esaminata nel capitolo cinque, figurano anche i due testi autobiografici di Claudia Cardinale³, quelli di Olga Bisera⁴, Martina Colombari⁵ Lella Costa⁶ e Ilona Staller⁷, la seconda

¹ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 178.

² All'interno del *corpus* preso in esame le autobiografie collaborative sono circa venti, quelle classiche trentasette.

³ C. Cardinale, A.M. Mori, *Io, Claudia, tu, Claudia*, cit. e C. Cardinale, *Le stelle della mia vita*, cit., scritto con la collaborazione di Daniele Georget.

⁴ Come indicato nel capitolo cinque, *Ho sedotto il potere*, cit. e *Maktub*, cit. sono stati scritti con la collaborazione, anche in questo caso, di Diego Verdegiglio. In *Ho sedotto il potere* Bisera ripercorre alcune relazioni sentimentali con personaggi influenti come Mohammad Ali, Gheddafi, re Hussein di Giordania e Bettino Craxi. In qualche modo simile a *Amanti* di Sandra Milo (cit.) e ad altri casi citati nel capitolo cinque, il testo è quindi anche relazionale.

⁵ Martina Colombari, Luca Serafini, *La vita è una*, Rizzoli, Milano, 2011.

⁶ Lella Costa, Andrea Càsoli, *La sindrome di Gertrude. Quasi un'autobiografia*, Rizzoli, Milano, 2009.

⁷ Ilona Staller, *Per amore e per forza. L'autobiografia di Cicciolina*, Mondadori, Milano, 2007.

autobiografia di Rita Pavone⁸ e il peculiare manuale di seduzione di Valeria Marini⁹.

Tuttavia, nella categoria rientrano non solo quelle autobiografie la cui stesura nasce da una collaborazione, ma anche quelle che sono scritte a tutti gli effetti sotto forma di dialogo. Mi riferisco sia a quei testi che hanno in tutto e per tutto l'aspetto di un'intervista, sia a quelli che sono costruiti in forma di conversazione, piuttosto che come un alternarsi di domande e risposte. Del primo tipo fanno parte, ad esempio, l'autobiografia di Monica Bellucci¹⁰, quella di Giuliana De Sio e il primo testo autobiografico di Lina Sastri¹¹, nel secondo, invece, rientrano ovviamente i testi autobiografici di Piera Degli Esposti scritti insieme a Dacia Maraini¹² e il caso di studio di questo capitolo, *L'educazione delle fanciulle* di Luciana Littizzetto e Franca Valeri¹³.

8.1. *Due generazioni a confronto: il dialogo* *di Luciana Littizzetto e Franca Valeri*

L'educazione delle fanciulle è un testo di circa cento pagine strutturato interamente come un dialogo tra le due celebri attrici. Non si tratta della loro prima esperienza letteraria (come si è visto per Valeri) né dell'ultima, poiché entrambe negli anni hanno portato avanti diverse pubblicazioni¹⁴. Il testo, che come si vedrà è caratterizzato da una forte

⁸ R. Pavone, E. Targia, *Tutti pazzi per Rita*, cit.

⁹ Valeria Marini, Gianluca Lo Vetro, *Lezioni intime*, Cairo, Milano, 2008. Si tratta di un testo dalla forma ibrida, dove Marini alterna il racconto biografico a quelle che definisce delle vere e proprie lezioni di seduzione. Del volume, ora fuori commercio, fa parte un'originale sezione con le pagine sigillate, "vietata ai minori".

¹⁰ M. Bellucci, G. Sbalchiero, *Incontri clandestini*, cit.

¹¹ Entrambe le scritture fanno parte della stessa collana di Guida Editori: Giuliana De Sio, *Io, Giuliana De Sio. Conversando con Ignazio Senatore*, Guida Editori, Napoli, 2017 e L. Sastri, *Mi chiamo Lina Sastri*, cit.

¹² Dacia Maraini, Piera Degli Esposti, *Storia di Piera*, Rizzoli, Milano, 1980 e Ead., *Piera e gli assassini*, Rizzoli, Milano, 2003.

¹³ Luciana Littizzetto, Franca Valeri, *L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene*, Einaudi, Torino, 2011.

¹⁴ Luciana Littizzetto ha pubblicato: *Minchia Sabbry!*, Sperling & Kupfer, Segrate, 1994; *Ti amo bastardo*, Sperling & Kupfer, Segrate, 1998; *Un attimo, sono nuda*, Piemme, Segrate, 1999; *Sola come un gambo di sedano*, Mondadori, Milano, 2001; *La principessa sul pisello*, Mondadori, Milano, 2003; *Col cavolo*, Mondadori, Milano, 2004; *Rivergination*, Mondadori, Milano, 2006; *La Jolanda furiosa*, Mondadori, Milano, 2008; *I dolori del giovane Walter*, Mondadori, Milano, 2010; *Madama Sbattefly*, Mondadori, Milano, 2012; *L'incredibile Urka*, Mondadori, Milano, 2014; *La*

connotazione “genealogica”, rivela tuttavia anche un intento promozionale: non solo si inserisce sulla scia delle precedenti uscite editoriali delle due attrici (soprattutto pare una continuazione ideale di quelle di Littizzetto) ma mette in luce, attraverso il dialogo, la comicità di entrambe.

Come anticipato, si tratta di una conversazione nella quale le due comiche, affrontando il tema del percorso di crescita e formazione delle ragazze, mettono a confronto le loro differenze generazionali (Valeri ha vissuto la sua adolescenza negli anni Trenta, Littizzetto nei Settanta) e i loro punti di vista, con l'intento di misurare i cambiamenti intercorsi lungo i decenni che le separano.

L'intero testo, com'è facile presupporre, è attraversato da una forte carica ironica dovuta ovviamente ai caratteri e all'immagine pubblica delle due interlocutrici, entrambe autrici comiche fin dai loro esordi.

Interessante, a questo proposito, è l'idea di discendenza, sia da un punto di vista anagrafico, come anticipato, sia artistico, che *L'educazione delle fanciulle* suggerisce.

A una vicinanza tra le due sembra rimandare anche il film *Aspirante vedovo* (M. Venier, 2013), successivo alla pubblicazione dell'autobiografia collaborativa, in cui Littizzetto reinterpreta uno dei personaggi cinematografici più celebri della carriera di Valeri, quello di Elvira Almiraghi in *Il vedovo* (D. Risi, 1959¹⁵). Tuttavia, la continuità tra le due comiche emerge in maniera netta nel testo piuttosto che nella pellicola di Venier, nella quale sembra rimanere circoscritta a un ideale passaggio di testimone, volto a «favorire una migrazione del personaggio-Littizzetto dall'ambiente televisivo a quello cinematografico»¹⁶ mantenendo intatte le aspettative del pubblico.

bella addormentata in quel posto, Mondadori, Milano, 2016; *Ogni cosa è fulminata*, Mondadori, Milano, 2018; *Io mi fido di te*, cit. Franca Valeri ha pubblicato: *Il diario della Signorina Snob*, Lindau, Torino, [1951] 2003; *Tob, quante donne!*, Lindau, Torino, 1992; *Tragedie da ridere: dalla Signorina Snob alla Vedova Socrate*, La Tartaruga, Milano, 2003; *Animali e altri attori. Storie di cani, gatti e altri personaggi*, Nottetempo, Milano, 2005; *Di tanti palpiti. Divertimenti musicali*, La Tartaruga, Milano, 2009; *Bugiarde no, reticente*, cit.; *Non tutto è risolto*, Einaudi, Torino, 2011; *Le donne*, Einaudi, Torino, 2012; *Lezioni d'amore. Tradimento*, Nottetempo, Milano, 2013; *Il cambio dei cavalli*, Einaudi, Torino, 2014; *La vacanza dei superstiti*, cit.; *La stanza dei gatti*, cit.; *Il secolo della noia*, cit.; *La Ferrarina – Taverna*, Einaudi, Torino, 2020; *Tutte le commedie*, La Tartaruga, Milano, 2020.

¹⁵ Sul remake del 2013, e in particolare sul rapporto tra le performance della coppia Luciana Littizzetto - Fabio De Luigi e di quella, originale, Franca Valeri - Alberto Sordi, rimando a Giulia Muggeo, *Fabio De Luigi e Luciana Littizzetto. Il fantasma della commedia all'italiana nel cinema italiano contemporaneo*, in «Bianco e nero», 581, 2015, pp. 86-91.

¹⁶ *Ivi*, p. 88.

Ovviamente le considerazioni delle due autrici prendono il via dal loro vissuto autobiografico, che emerge chiaramente dal testo, seppure sotto forma di stralci: i ricordi di infanzia, il primo bacio e la prima storia d'amore, i divorzi e le separazioni, il tradimento¹⁷. Alle relazioni sentimentali sono dedicate molte pagine del testo poiché è appunto anche sul fronte dei rapporti amorosi che si riscontrano palesi cambiamenti tra le due generazioni, separate dallo spartiacque della rivoluzione sessuale e della conseguente liberalizzazione dei costumi¹⁸. Basti pensare all'istituzione del matrimonio, negli anni Trenta ancora considerato «il coronamento dell'impegno assunto mettendo le figlie al mondo»¹⁹.

Ma è soprattutto sulla sfera della sessualità che si concentra il dialogo tra le due attrici, nello specifico su quella che potrebbe essere definita una "educazione sessuale" per le giovani degli anni Trenta e degli anni Settanta, ovvero quell'insieme di informazioni che le adolescenti dell'epoca avevano a disposizione, unite alle loro prime esperienze in questo ambito.

A proposito delle fantasie adolescenziali, ad esempio, le due commentano:

FV Cara Luciana, la ragazza di oggi magari fantastica, ma su dati reali; è certo che quella di ieri, usando lo stesso verbo, fantasticava veramente. [...] L'obiettivo primo della fantasia femminile è l'amore. In quegli anni che ci competono è stato un sentimento vago, nell'immaginazione sempre ricambiato da un lui, con gestualità imprecisa e talmente fuori dalla realtà da non destare alcuna apprensione. Insomma, il sesso non partecipava. Essendo sconosciuto, non adatto all'età²⁰.

¹⁷ A questo proposito affermano: «FV Io non ho mai fatto scene, sventolato valigie, quelle robe da donne. Ero tollerante nei confronti dei tradimenti. Gli uomini sono fatti così, non si accontentano di una vita sola. LL Quando è successo a me ho fatto dei grandi danni. Poi mi hanno mollato tutti e due» (L. Littizzetto, F. Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 47).

¹⁸ Su questo tema rimando, tra i tanti, a Sandro Bellassai, Maria Malatesta, *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Bulzoni, Roma, 2000; P. Capuzzo, *Genere, generazioni, consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, cit.; Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, in «Cinergie», 5, marzo 2014; Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2008; Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, FrancoAngeli, Milano, 1993; Elisabetta Ruspini (a cura di), *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, Guerini, Milano, 2005; V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit.

¹⁹ L. Littizzetto, F. Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 3.

²⁰ *Ivi*, p. 8.

LL La nostra educazione sessuale è stata prima di tutto un'educazione sentimentale. Non dimentichiamo che siamo figlie di Grecia Colmenares, di Topazio, Sentieri, General Hospital, più avanti di Beautiful, di Ridge che cade nel forno e poi risorge, e il nostro immaginario non poteva che esserne influenzato²¹.

Secondo Valeri, durante gli anni Trenta le fantasie romantiche delle ragazze delineavano un «immaginario signore in grigio, un delicatissimo preparatore alle esperienze dell'amore, senza scosse avventurose»²². Se in quell'epoca «l'immaginazione delle fanciulle non andava molto oltre le mura di casa»²³, il motivo è chiaramente anche da attribuire alla scarsità di informazioni di cui disponevano. Afferma Valeri:

Resta aperto il mistero sullo specifico sessuale. Chi e come ne ha informato la fanciulla in questione? [...] Il cinema forniva solo il bacio finale, spesso in abito da sera. I libri pornografici non si tenevano in casa, i grandi romanzi non scendevano in dettagli. Si sa come Manzoni riassume la turpe storia di sesso della monaca di Monza: «La sventurata rispose». L'amica sposata, l'unica, tanto che la madre sorvegliava durante quelle chiacchierate a porta chiusa e riteneva opportuno intervenire con una merenda²⁴.

L'isolamento veniva così consolidato non solo da una disinformazione forzata ma anche dalla difficoltà, per le giovani dell'epoca, di prendere la parola:

Effettivamente di cosa poteva parlare la fanciulla se tutti i canali dell'apprendimento le erano preclusi? Il concetto educativo era: è sempre troppo presto per sapere le cose della vita. [...] Le fanciulle avevano nella loro educazione i capisaldi: parlare con parsimonia, non intervenire nei discorsi dei grandi, fare precedere il termine «signore» o «signora» al cognome degli amici dei genitori, non parlare di cose che non si sa cosa vogliono dire o cosa sono. L'eloquio era di conseguenza limitato e circoscritto. Era anche in uso nelle buone famiglie abbassare la voce e farsi dei cenni quando la conversazione entrava in argomenti non dico scandalosi, ma almeno delicati²⁵.

Situazione lontanissima, ovviamente, da quella delle adolescenti degli anni Duemila, come osserva Littizzetto: «oggi non si passa più dalla fanciullezza alla preadolescenza e di lì all'adolescenza, ma si passa dall'essere bambina all'essere donna. [...] è come se i ragazzini dovessero già sapere tutto fin dall'inizio. Ti diamo tutte le informazioni, poi fanne quello che vuoi»²⁶.

²¹ *Ivi*, p. 10.

²² *Ivi*, p. 11.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 70.

²⁵ *Ivi*, p. 95.

²⁶ *Ivi*, p. 96.

Particolarmente ironiche sono poi delle schede, firmate di volta in volta da una delle due attrici, inserite tra gli scambi di battute. Tali schede coprono “in pillole” vari argomenti: dall’economia domestica²⁷ a ricette culinarie²⁸, dalla cura di sé²⁹ alle considerazioni sull’uso delle “parolacce”³⁰.

È a questo proposito che pare emergere una delle differenze più evidenti nello stile comico delle due attrici e che, almeno da un punto di vista formale, le rende indubbiamente distanti, ovvero il rifiuto del turpiloquio da una parte e, dall’altra, un vero e proprio «elogio della parolaccia»³¹. Si tratta di uno scarto stilistico che per alcuni rappresenta una vera e propria contrapposizione tra le due autrici, un «contrasto fra l’ironia che apprezza le buone maniere ed odia la volgarità, e la parodia di chi trova la volgarità nelle buone maniere»³².

Tuttavia, nel testo tale diversità non giunge mai a una reale opposizione e le due comiche, nonostante le differenze di espressione dei loro personaggi, rimangono a tutti gli effetti complici. A dimostrarlo è anche l’intervista televisiva a *Che tempo che fa*³³, a cui partecipano entrambe proprio in occasione della pubblicazione del libro.

Sono numerosi i tentativi di Fabio Fazio di evidenziare le differenze tra le due, allo scopo di svalutare Littizzetto, sulla scia della abituale dinamica di scontro tipica di ogni loro apparizione televisiva. All’osservazione di Fazio sul diverso stile di scrittura delle due comiche e all’allusione (neanche troppo velata) della superiorità di quello di Valeri, quest’ultima risponde: «Per forza! Sennò non ci facevano fare il libro,

²⁷ *Ivi*, pp. 26-27.

²⁸ *Ivi*, pp. 21-22.

²⁹ *Ivi*, pp. 79, 81.

³⁰ *Ivi*, pp. 61-62.

³¹ *Ibidem*. Cito dalla scheda di Franca Valeri: «Il tuo “elogio della parolaccia” non tiene conto del fatto che l’hai personalizzata; è diventata un tuo simpatico vezzo [...] Ma ammetto, pur condividendo l’uso vocale, escludo quello letterario. È strano come la parolaccia passi quasi inosservata e anche divertente nei rapporti abituali, e sia insopportabile nello spettacolo. [...] non è il mio sfogo preferito, la parolaccia. Sbattere una porta neanche, perché casca la chiave. Forse la rabbia bisogna tenercela. Prima o poi passa».

³² Paola Bonifazio, *Luciana Littizzetto, il postfemminismo e la rischiosa arte di fare la scema*, in «Incontri», 2, 2014.

³³ L’intervista è andata in onda nella puntata del 24 dicembre 2011 su Rai Tre ed è stata ritrasmessa in occasione della scomparsa di Valeri, nell’agosto del 2020. È tuttora disponibile online al link <https://www.raiplay.it/video/2020/08/Speciale-Che-Tempo-che-fa-Fabio-Fazio-intervista-Franca-Valeri-748e2c60-7291-4b96-9964-8034c00671f9.html> [ultima consultazione 02.02.2023].

se erano uguali», rifiutando un eventuale paragone e, allo stesso tempo, ribadendo il sentimento di intesa con la co-autrice.

Il modello a cui *L'educazione delle fanciulle* si ispira per questo tipo di operazione editoriale è certamente quello delle autrici "dispensatrici di consigli per ragazze" che ha una lunga tradizione letteraria e la cui esponente più celebre è Colette Rosselli, sotto lo pseudonimo di Donna Letizia. Rosselli, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, tiene infatti una rubrica di galateo sulla rivista «Grazia» e nei decenni successivi, a partire dal materiale raccolto, pubblica diversi volumi con la firma di Donna Letizia³⁴. I testi di Donna Letizia sono caratterizzati da un alto tasso di brillante ironia, così come la scrittura di un'altra celebre dispensatrice di consigli, la Marchesa Colombi, pseudonimo di Maria Antonietta Torriani. Torriani, scrittrice italiana prolifica e anticonformista vissuta a cavallo tra Ottocento e Settecento, pubblica un innovativo manuale di galateo: *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*, nel 1877³⁵.

Lungo tutto il testo di Littizzetto e Valeri, e soprattutto nelle schede di cui si è parlato, vengono sovvertiti i tradizionali consigli tipici delle rubriche della pubblicistica femminile, grazie appunto alla natura stessa dell'ironia (comune a Rosselli e a Torriani), dove ogni «contraddizione» è «consentita»³⁶.

E non è appunto un caso che nel testo vengano ripresi i personaggi che hanno reso famose le due comiche: se da un lato Littizzetto non abbandona mai, sulla pagina, il tono e lo stile che caratterizzano i suoi sketch televisivi, dall'altro Valeri, in alcuni passaggi, interroga le personaggi da lei create³⁷.

³⁴ Colette Rosselli, *Il saper vivere di Donna Letizia*, Mondadori, Milano, 1960; *Galateo: il grande libro della casa*, Roma, Curcio, 1967; *Cara donna Letizia... venticinque anni in confidenza*, Rusconi, Milano, 1981; *Il nuovo saper vivere di Donna Letizia*, Mondadori, Milano, 1990; *C'era una volta il galateo*, Longanesi, Milano, 1996.

³⁵ Maria Antonietta Torriani [Marchesa Colombi], *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*, Tip. Giornale delle Donne, Torino, 1877.

³⁶ M. Forcina, *Ironia e saperi femminili*, cit., p. 41.

³⁷ I personaggi di Valeri creano «un ampio repertorio di voci femminili che attraversa i dialetti dello Stivale, finendo per rappresentare una sorta di atlante delle donne nell'Italia post-bellica ma anche sessantottina [...] I suoi ritratti femminili nascono pertanto da un'interpretazione mai ideologica, ma comunque profondamente attenta alle condizioni delle donne nella società, in un quadro che rispecchia, trasfigurandoli artisticamente con una impareggiabile vis comica, i mutamenti sociali, economici e politico-culturali del Paese» (Eva Marini, *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, *Vaghe stelle*, cit., p. 436).

Talvolta infatti, mettendosi nei loro panni, Franca Valeri immagina il possibile contributo della Signorina Snob e della Signora Cecioni alla conversazione: «La Signorina Snob non si è mai fatta corteggiare. I suoi sentimenti non sono previsti nel personaggio, solo le sue opinioni. La Signora Cecioni dice del marito: Me lo sono trovato dentro casa. Ecco tutto»³⁸.

L'autrice riflette anche sulle loro amicizie femminili:

La Signorina Snob, se vogliamo tirarla in ballo, per viaggi, cene, teatri, era più fornita di amici maschi (amicizia, s'intende), il Pierone, il Mimi genio, il Lodo e il Tato inseparabili come i miei pappagalli, eccetera. Era meno benevola con le amiche. Quella tonta integrale dell'Ildefonsa, sai che non legge al di là di Pinocchio? La Camillona (40 di piede) non ti si presenta alla Scala col vestito dell'anno scorso? Mentre la Signora Cecioni, immutabile nei secoli, si mostrava mal fidata. «Io a' n'amica manco la ricetta der sugo je dico. La donna sta zitta solo cor confessore»³⁹.

In *L'educazione delle fanciulle* il dialogo si conclude con una *Piccola doppia intervista istantanea* in cui le due autrici rispondono (anche in questo caso in maniera ironica) alle stesse domande: «l'uomo ideale e l'uomo letale», «gli indumenti da evitare», «le bugie da dire a un uomo», «ci sono buoni motivi per rifarsi?»⁴⁰, giusto per fare degli esempi.

Lo scambio tra le due viene quindi portato fino alle ultime pagine⁴¹, lasciando alle lettrici e ai lettori due ritratti di attrici costruiti sulle confidenze e su quelle chiacchiere femminili che comunemente vengono additate come superficiali. Littizzetto e Valeri ne smentiscono, in questo modo, la presunta frivolezza e ne rivendicano la ricchezza, soprattutto per le più giovani.

La vera peculiarità di questo testo riguarda anche la natura del rapporto che unisce le due comiche. In entrambe, infatti, si manifesta la loro vocazione tanto nella recitazione quanto nella scrittura: d'altra parte, entrambe hanno sempre scritto o, in qualche modo, collaborato alla scrittura dei personaggi o dei monologhi che poi mettevano in scena e

³⁸ L. Littizzetto, F. Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 55. Per approfondire le origini della Signorina Snob rimando a Giulia Simi, *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti, *Vaghe stelle*, cit. e Ead., *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

³⁹ L. Littizzetto, F. Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 72.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 101-105.

⁴¹ Il testo è curato da Samanta Chiodini.

recitavano. Dunque la loro somiglianza, o meglio la discendenza di cui si è parlato, si fortifica anche su questo versante, ossia nella pratica della scrittura del sé.

A confermarlo idealmente, ancora una volta, è l'intervista a *Che tempo che fa* già nominata. Alla domanda provocatoria che Fazio pone a Valeri «Com'è possibile che lei abbia accettato di stare accanto a Luciana?» l'attrice risponde, ribadendo quel sentimento di coesione che sta alla base della loro autobiografia collaborativa: «Non ho esitato. Ho intuito che l'offerta era molto furba perché siamo una coppia talmente dissimile che desta curiosità. Però sotto sotto c'è qualcosa che ci lega profondamente».

Conclusioni

Nel tentativo di tirare le somme, nel corso dei capitoli si è visto come, in qualsiasi caso, un testo autobiografico contribuisca ad arricchire l'immagine divistica di un'attrice e si è osservato come, a volte, sia fondamentale riflettere sulla posizione che l'autrice assume riguardo alla narrazione che nel corso del tempo si è venuta a creare intorno alla sua persona. Come è emerso in alcuni specifici casi di studio, infatti, nel raccontare la propria storia, un'attrice può scegliere di ribadire il discorso dominante, oppure di distaccarsene, a volte apertamente.

Per analizzare il *corpus* di riferimento, ovvero gli ottanta testi autobiografici censiti durante la ricerca, ho individuato e introdotto alcune categorie, allo scopo di delineare al meglio tale oggetto di studio e valorizzarne l'eterogeneità. Le tipologie sono state considerate, infatti, più come tendenze che come categorie stabili e dai confini ben definiti, nel tentativo di mostrare le forme autobiografiche più frequentate dalle attrici italiane.

Si è visto come il *corpus* problematizzi, in misura maggiore rispetto a testi autobiografici canonici, alcune questioni centrali di questo genere letterario. Le scritture delle attrici ne tematizzano infatti in maniera amplificata diversi aspetti significativi, come l'ambivalente statuto di verità dell'autobiografia o il processo formativo tipico di ogni atto autobiografico, che si esprime attraverso il *sense-making* narrativo e la volontà di prendere la parola sulla propria storia, talvolta mettendo in discussione i discorsi che comunemente circolano intorno alla propria persona. Contestualmente, tali scritture si rivelano particolarmente preziose per chi si occupa di studi divistici: che si tratti di testi prettamente autopromozionali o che siano invece sostenute da motivazioni più sfaccettate o, ancora – come in molti casi – che questi due aspetti siano difficilmente distinguibili, le autobiografie si dimostrano dense di significato lungo l'analisi di una determinata immagine.

Dai casi di studio analizzati emergono anche alcuni temi che ritornano spesso nelle parole delle attrici, come: le difficoltà lavorative per quelle non si affidano a un Pigmalione; la maturità e l'invecchiamento; la sessualità, declinata in svariati modi, sempre distintivi e personali; il rapporto col corpo, inteso sia in maniera erotica sia in una concezione estremamente materiale, con immagini crude e feroci; la maternità; il nutrimento e la cura di sé; infine, l'importanza delle relazioni familiari e sentimentali.

In conclusione, ritengo che in scritture di questo tipo si possano ravvisare, nonostante le numerose differenze di cui si è parlato, dei fili conduttori particolarmente interessanti e che meriterebbero di essere indagati ulteriormente.

Mi auguro, al contempo, che questo studio possa incoraggiare riflessioni successive: ad esempio, future ricerche incentrate su scritture autopromozionali "nuove", come quelle che si sviluppano sui social media e in cui lo stesso carattere autobiografico andrebbe problematizzato; oppure indagini sulla natura propriamente editoriale di tali testi (ricadute economiche per editori e autrici, successo e ristampe, modalità curatoriali e così via) e, di conseguenza, una ricerca sull'audience che possa mettere in luce le esperienze di lettrici e lettori. Come ho tentato di dimostrare, un *corpus* talmente vario, contraddittorio, ambivalente, come è quello delle scritture del sé delle attrici, si rivela particolarmente ricco di stimoli e di spunti inaspettati.

Senza la pretesa di avere sondato l'oggetto di studio in maniera totalmente esaustiva, affido tuttavia a queste pagine la speranza di avere valorizzato, attraverso una classificazione flessibile e aperta e tramite l'analisi di alcuni casi significativi, l'enorme potenziale insito in testi di questo tipo, sia per chi si occupa di cinema che di letteratura.

Ringraziamenti

Questo libro non esisterebbe senza il sostegno e la fiducia di Lucia Cardone, tutor infaticabile e sempre presente, per me punto di riferimento costante. Se otto anni fa non avessi incrociato il suo cammino, la mia vita adesso sarebbe diversa.

Altre persone hanno reso possibile questa pubblicazione. Ringrazio Elena Mosconi e Maria Rizzarelli, per i commenti preziosi e le correzioni in fase di revisione della tesi di dottorato, e tutta la commissione, formata da Cristina Jandelli, Anna Masecchia, Giulia Simi e Chiara Tognolotti, per l'attenzione e la cura verso il mio lavoro. Mi avete regalato una conclusione felice di un dottorato passato in gran parte in solitudine. Un grazie in particolare va ad Anna, per la generosità con cui mi ha permesso di continuare questa ricerca.

Un sentito ringraziamento va a Sandra e Gloria Borghini e a tutta la redazione di ETS (in particolare a Laura Tesconi e Isabella De Angelis) per avermi permesso di pubblicare questo lavoro e per la passione con cui seguono le loro autrici e autori.

A tutta la mia famiglia, a mia madre, che con dedizione ha riletto questo testo (e ci tiene a specificarlo), a mio padre e a Simonetta, un grazie di cuore: sono fortunata e felice di condividere questo momento con voi.

Grazie a Camilla, confidente e amica di sempre: le difficoltà appaiono più sopportabili dopo i nostri sfoghi. A Luisa e Giovanna, tra le persone che preferisco al mondo, e ovviamente al resto della mia adorata famiglia Slytherin Pamela, Gabriele e Giusi.

A Ilenia, che ha aiutato una ragazza triste e spaventata a vedere se stessa e a fare ciò che ama.

Dedico questo libro a Carlo, primo e più importante lettore. L'ottimismo e la fiducia con cui sostiene tutto quello che faccio rendono la mia vita migliore.

Bibliografia

Studi sull'autobiografia

- Anglani, Bartolo, *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Schena, Fassano, 1995.
- Anglani, Bartolo, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Anglani, Bartolo (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.
- Battistini, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna, 1990.
- Bruner, Jerome, *The Autobiographical Process*, in *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, a cura di Robert Folkenflik, Stanford University Press, Stanford, 1993.
- Bruni, Francesco (a cura di), «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'io autobiografico*, Marsilio, Venezia, 2003.
- Bruss, Elizabeth W., *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora-Londra, 1976. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.
- Cambi, Franco, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2002.
- Coetzee, John M., *Truth in Autobiography*, University of Cape Town, Cape Town, 1984. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.
- Couser, G. Thomas, *Memoir. An introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2012.
- De Man, Paul, *Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1979. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.

- De Mattei, Rodolfo, *La Musa autobiografica*, Le Lettere, Firenze, 1990.
- Demetrio, Duccio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.
- Derrida, Jacques, *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, Jaca Book, Milano, 2017 [1988].
- D'Intino, Franco, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014.
- Eakin, Paul John, *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*, in *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, a cura di G. Thomas Couser, Joseph Fichtelberg, Greenwood Press, Westport, 1998.
- Eakin, Paul John, *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*, Routledge, New York-Londra, 2020.
- Elbaz, Robert, *Autobiography, Ideology and Genre Theory*, in *The Changing Nature of The Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Croom Helm, Londra-Sidney, 1988. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.
- Ferrari, Maurizio, *Mimica. Lutto e autobiografia da Agostino a Heidegger*, Bompiani, Milano, 1992.
- Ferrari, Stefano, *Funzioni riparative della scrittura autobiografica*, in *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, a cura di Ivano Gamelli, Edizioni Unicopli, Milano, 2003.
- Ferrarotti, Franco, *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari, 1981.
- Fish, Stanley, *Just Published: Minutiae Without Meaning*, in «New York Times», Sept. 7, 1999.
- Folkenflik, Robert, *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993.
- Forti-Lewis, Angelica, *Italia autobiografica*, Bulzoni, Roma, 1986.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction*, Seuil, Parigi, 2008.
- Grisi, Cesare, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Carocci, Roma, 2011.
- Guglielminetti, Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino, 1977.

- Guglielminetti, Marziano, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.
- Gunn, Janet V., *The Autobiographical Situation*, in *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.
- Gusdorf, Georges, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Duncker & Humblot, Berlin, 1956. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.
- Gusdorf, Georges, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 75, n. 6, 1975.
- Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986 [1975].
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Parigi, 2010 [1971].
- Lejeune, Philippe, *Pour l'autobiographie*, Seuil, Parigi, 1998.
- Lejeune, Philippe, *Signe de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Parigi, 2005.
- Lejeune, Philippe, *Écrire sa vie. De pacte au patrimoine autobiographique*, Editions du Mauconduit, Parigi, 2015.
- Marchese, Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa (edizione digitale), 2014.
- Marchese, Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019.
- Mariani, Maria Anna, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma, 2011.
- Melon, Edda (a cura di), *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1990.
- Nussbaum, Felicity A., *The Autobiographical Subject*, John Hopkins University, Baltimora, 1989.
- Olney, James (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- Pappalardo, Ferdinando (a cura di), *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*, Liguori Editore, Napoli, 1994.
- Pascal, Roy, *What is an Autobiography?*, in *Design and Truth in Autobiography*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1960. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1996.

- Ravera, Lidia, *Ogni autobiografia è la storia di un viaggio*, in *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, a cura di Ivano Gamelli, Edizioni Unicopli, Milano, 2003.
- Ricciardi, Stefania, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011.
- Scrivano, Fabrizio, *Ossessione di esseci. Gli autoinganni nell'autofinzione*, in «Ágalma», 29, 2015.
- Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2018.
- Smith, Sidonie e Watson, Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra, 2001.
- Sturrock, John, *The New Model Autobiographer*, in «New Literary History» 9, 1, Autumn 1977.
- Tassi, Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Scrittura delle donne e teorie femministe

- Bell, Susan Groag e Yalom, Marilyn (a cura di), *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*, State University of New York Press, Albany, 1991.
- Benstock, Shari (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1988.
- Brodzki, Bella e Schenck, Celeste (a cura di), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.
- Cavarero, Adriana, *Per una teoria della differenza sessuale*, in *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano, 1987.
- Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2011 [1997].
- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Des femmes, Parigi, 1986.
- Cixous, Hélène, *Il riso della Medusa*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli, CLUEB, Bologna, 1997 [1975].

- Cixous, Hélène, *Sorties*, in *Le filosofie femministe* a cura di Adriana Cavarero e Franco Restaino, Mondadori, Milano, 2002 [1975].
- Covato, Carmela, *La dimensione storiografica dell'autobiografia femminile*, in *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, in *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, a cura di Simonetta Ulivieri, Edizioni ETS, Pisa, 2019.
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
- Irigaray, Luce, *Sessi e genealogie*, La Tartaruga, Milano, 1989 [1987].
- Irigaray, Luce, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- Irigaray, Luce, *Il respiro delle donne*, Il Saggiatore, Milano, 1996.
- Heilbrun, Carolyn, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano, 1990 [1988].
- hooks, bell, *Writing autobiography*, in *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, a cura di Sidonie Smith e Julia Watson, The University of Wisconsin Press, Madison, 1998.
- Jelinek, Estelle C., *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1980.
- Jelinek, Estelle C., *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*, Twayne, New York, 1986.
- Mapelli, Barbara, *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2008.
- Mapelli, Barbara, *Memoria e scrittura come cura di sé*, in *Storie di donne. Autografie al femminile e narrazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri, Irene Biemmi. Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2011.
- Mattesini, Luana, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, in «DWF», 2-3, 1993.
- Moers, Ellen, *Grandi scrittrici grandi letterate*, Edizioni di comunità, Roma, 1979 [1976].
- Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma, 1991.
- Neuman, Shirley, *Autobiography and Questions of Gender*, Frank Cass, Londra, 1991.
- Pulvirenti, Francesca, *Autobiografia e narrazione di genere*, in *Storie di donne. Autografie al femminile e narrazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri, Irene Biemmi, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2008.

- Russ, Joanna, *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, Società per l'enciclopedia delle donne, Milano, 2021 [1983].
- Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- Smith, Sidonie e Watson, Julia, *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.
- Smith, Sidonie e Watson, Julia, *Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices*, in *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1998.
- Stanton, Domna, *Autogynography: Is the Subject Different?*, in *The Female Autograph*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1984.
- Ulivieri, Simonetta, *Donne, autocoscienza e scritture di sé*, in *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri, Irene Biemmi, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2011.
- Ulivieri, Simonetta, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, in *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, a cura di Antonella Cagnolati e Carmela Covato, Benilde Ediciones, Siviglia, 2016.
- Ulivieri, Simonetta, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, in *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa, 2019.
- Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, BUR Rizzoli, Milano, 2013 [1929].

Divismo e scritture delle attrici

- Alberoni, Francesco, *L'élite senza potere*, Bompiani, Milano, 1973 [1963].
- Amossy, Ruth, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies*, in «Poetics Today», 7, 4, 1986.
- Aristarco, Guido, *Il mito dell'attore: come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari, 1983.
- Austin, Thomas e Barker, Martin (a cura di), *Contemporary Hollywood Stardom*, Arnold, Londra, 2003.
- Barthes, Roland, *Miti d'oggi*, Lerici, Milano, 1962.
- Barron, Lee, *Celebrity Cultures: An Introduction*, Sage, Londra, 2015.
- Basinger, Janine, *The Star Machine*, Alfred A. Knopf, New York, 2007.
- Campari, Roberto, *Miti e stelle del cinema*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

- Cardone, Lucia, Masecchia, Anna e Rizzarelli, Maria (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Castello, Giulio Cesare, *Il divismo. Mitologia del cinema*, ERI, Roma, 1959.
- Cometa, Michele, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Danilo Mariscalco, Quodlibet, Macerata, 2014.
- Dyer, Richard, *Charisma*, in *Stardom. Industry of Desire*, a cura di Christine Gledhill, Routledge, Londra-New York, 1991.
- Dyer, Richard, *Star*, Kaplan, Torino, 2003 [1979].
- Dyer, Richard, *Heavenly Bodies. Film stars and Society*, Routledge, Londra, 2004 [1987].
- Faccioli, Alessandro e Mosconi, Elena, *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano-Udine, 2022.
- Fofi, Goffredo, *Più stelle che in cielo*, Edizioni e/o, Roma, 1995.
- Gardner, Viv, *By Herself: The Actress and Autobiography, 1755-1939*, in *The Cambridge Companion to The Actress*, a cura di Maggie B. Gale, John Stokes, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- Gledhill, Christine (a cura di), *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, Londra-New York, 1991.
- Gundle, Stephen, *Fame, Fashion and Style: The Italian Star-System*, in *Italian Cultural Studies: An Introduction*, a cura di David Forgacs, Robert Lumley, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- Gundle, Stephen, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009 [2007].
- Gundle, Stephen, *Fame Amid the Ruins. Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn, New York, 2020.
- Jandelli, Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007.
- Kermol, Enzo e Tessarolo, Mariselda, *Divismo Vecchio e nuovo. La trasformazione dei modelli di divismo*, Cleup, Padova, 1998.
- Lancia, Enrico e Pioppi, Roberto, *Le attrici*, Gremese Editore, Roma, 2004.
- Landy, Marcia, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2008.
- Mariani, Laura, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, La Mongolfiera, Bologna, 1991.

- Mariani, Laura, *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Masi, Stefano e Lancia, Enrico, 1994, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese Editore, Roma, 1994.
- McDonald, Paul, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, Londra-New York, 2000.
- Moran, Joe, *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Pluto, Londra, 2000.
- Morin, Edgar, *I divi*, Garzanti, Milano, 1977 [1957].
- Mosconi, Elena, *Vite spettacolari. Autobiografie divistiche dalla scena allo schermo*, in *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 18, luglio-dicembre 2021.
- Muggeo, Giulia, «*I diari pesano. Ricordare invecchia*». *Le autobiografie di Walter Chiari e Marcello Marchesi*, in «Arabeschi», 16, luglio-dicembre 2020.
- Pitassio, Francesco, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano, 2003.
- Redmond, Sean e Holmes Su (a cura di), *Framing Celebrity: New directions in celebrity culture*, Routledge, Londra, 2006.
- Redmond, Sean e Marshall, P. David (a cura di), *A Companion to Celebrity*. Wiley, Oxford, 2016.
- Redmond, Sean e Holmes Su (a cura di), *Stardom and Celebrity. A Reader*, Sage, Los Angeles, 2007.
- Rizzarelli, Maria, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Rizzarelli, Maria, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021.
- Rojek, Chris, *Celebrity*, Reaktion Books, Londra, 2001.
- Spinazzola, Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 2019 [1985].
- Tognolotti, Chiara (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa, 2020.
- Turner, Graeme, *Understanding Celebrity*, Sage, Los Angeles, 2004.

Vitella, Federico, *Domanda divistica e vedettizzazione dell'attore. L'entrata della star nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2021.

Warren, Paul, *Le secret du star system américain. Une stratégie du regard*, L'Hexagone, Montréal, 1989.

Autobiografie e non-fiction

Agassi, Andre, *Open*, Einaudi, Torino, 2009.

Agostino, *Le confessioni*, Einaudi, Torino, 2000 [397].

Capote, Truman, *A sangue freddo*, Mondadori, Milano, 1999 [1966].

Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano, 2018 [1975].

de Chateaubriand, François-René, *Memorie d'oltretomba*, Einaudi, Torino, 2015 [1849-50].

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Galilée, Parigi, 1977.

Ernaux, Annie, *La vergogna*, L'orma Editore, Roma, 2018 [1997].

Gassman, Vittorio, *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*, Cue Press, Imola, 2021 [1981].

Lagioia, Nicola, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino, 2020.

Nabokov, Vladimir, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Adelphi, Milano, 2010 [1951].

Poe (Allan), Edgar, *Gli omicidi della rue Morgue*, in Id., *I racconti*, Einaudi, Torino, 1983 [1841].

Rousseau, Jean-Jacques, *Le confessioni*, Rizzoli, Milano, 1978 [1782].

Saviano, Roberto, *Gomorra*, Mondadori, Milano, 2006.

Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Marsilio, Milano, 2001 [1832].

Ulteriori testi citati

Altman, Rick, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004 [1999].

American Psychiatric Association, *DSM-5 (Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali)*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014 [2013].

- Barthes, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2014 [1977].
- Bellassai, Sandro, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, a cura di Paolo Capuzzo, Carocci, Roma, 2003.
- Bellassai, Sandro e Malatesta, Maria, *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Bordo, Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1993.
- Brooks, Jodi, *Performing Aging/Performance Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George and Myrtle)*, in *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, a cura di Kathleen Woodward, Indiana University Press, Bloomington, 1999.
- Brumberg, Joan Jacobs, *The Body Project. An Intimate History of American Girls*, Vintage Books, New York, 1998 [1997].
- Capussotti, Enrica, *Modelli femminili e giovani spettatrici. Donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a cura di Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno, Viella, Roma, 2002.
- Capussotti, Enrica, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze-Milano, 2004.
- Capuzzo, Paolo, *Genere, generazioni, consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003.
- Cardone, Lucia, «Noi donne» e il cinema. *Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa, 2009.
- Cardone, Lucia, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, a cura di Giovanna Maina, Federico Zecca, in «Cinergie», 5, marzo, 2015.
- Cardone, Lucia, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone, Sara Filippelli, Edizioni ETS, Pisa, 2015.
- Cardone, Lucia, *Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile, in Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, a cura di Elena Dagrada, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2016.
- Cardone, Lucia, *Le parole per dirsi. Autobiografie femminili fra neorealismo e melodramma popolare*, in *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e*

- culture dell'Italia del dopoguerra*, a cura di Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, Scalpendi editore, Milano, 2017.
- Cardone, Lucia, Yvonne Sanson. *Misura e dismisura*, in *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 12, luglio-dicembre 2018.
- Comand, Mariapia e Gundle, Stephen (a cura di), *Alida Valli*, in «Bianco e nero», 586, 2016.
- de Beauvoir, Simone, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome*, ora in *Brigitte Bardot. Dialogo e fotografie*, Ghibli, Milano, 2015 [1959].
- De Tassis, Piera, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni Cinquanta*, in «Memoria», 6, 1982.
- Doane, Mary Ann, *Donne fatali*, Pratiche, Parma, 1995.
- Dolfi, Anna, «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella scrittura epistolare moderna, Bulzoni Editore, Roma, 1992.
- Ferrante, Elena, *L'amore molesto*, Edizioni e/o, Roma, 1993.
- Festinese, Valeria, *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*, in *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, a cura di Maria Casalini, Viella, Roma, 2016.
- Forcina, Marisa, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, FrancoAngeli, Milano, 2008 [1998].
- Friedan, Betty, *L'età da inventare. La seconda metà della vita*, Frassinelli, Segrate, 1994 [1993].
- Giovanelli, Dina, Ostertag, Stephen, *Controlling the Body. Media Representations, Body Size, and Self-Discipline*, in *The Fat Studies Reader*, a cura di Sandra Solovay, Marilyn Wann, New York Press, New York-Londra, 2009.
- Grasso, Aldo, *Storia critica della televisione italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019.
- Grignaffini, Giovanna, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Gian Piero Brunetta, Edizioni della Fondazione Agnelli, Torino, 2002 [1996].
- Hipkins, Danielle, «*Whore-Ocracy*»: *Show Girls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy*, in «Italian Studies», 66, 3, 2011.
- Maina, Giovanna, *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva del passato*, in «Bianco e nero», 586, 2016.

- Maina, Giovanna, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano-Udine, 2019.
- Maina, Giovanna e Zecca, Federico (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, in «Cinergie», 5, marzo, 2014.
- Masecchia, Anna, *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*, in «La Valle dell'Eden», 28-29, 2014-201.
- Missero Dalila, *Playboys and the Cosmo Girls: Models of Femininity in Italian Men's and Women's Magazines and the Popularization of Feminist Knowledge*, in «AG About Gender», 8, 16, 2019.
- Noto, Paolo, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011.
- Ortoleva, Peppino, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Palazzi, Maura, *Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Mondadori, Milano, 1997.
- Parigi, Stefania, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia, 2014.
- Piccone Stella, Simonetta, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, FrancoAngeli, Milano, 1993.
- Piazza, Marina, *Le ragazze di cinquant'anni. Amori, lavori, famiglie e nuove libertà*, Mondadori, Milano, 1999.
- Pierini, Mariapaola, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, in *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015.
- Pierini, Mariapaola, *Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*, in «La Valle dell'Eden», 30, 2017.
- Reich, Jacqueline, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 2004.
- Rico La Casa, Pablo J. (a cura di), *Picasso e Dominguín: un'amicizia ad arte, raccontata da Lucia Bosè*, Libri Scheiwiller, Milano, 2004.
- Rosselli, Colette [Donna Letizia], *Il saper vivere di Donna Letizia*, Mondadori, Milano, 1960.
- Rosselli, Colette [Donna Letizia], *Galateo: il grande libro della casa*, Curcio, Roma, 1967.

- Rosselli, Colette [Donna Letizia], *Cara donna Letizia... venticinque anni in confidenza*, Rusconi, Milano, 1981.
- Rosselli, Colette [Donna Letizia], *Il nuovo saper vivere di Donna Letizia*, Mondadori, Milano, 1990.
- Rosselli, Colette [Donna Letizia], *C'era una volta il galateo*, Longanesi, Milano, 1996.
- Ruspini, Elisabetta (a cura di), *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, Guerini, Milano, 2005.
- Russo, Mary, *Aging and the Scandal of Anachronism*, in *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, a cura di Kathleen Woodward, Indiana University Press, Bloomington, 1999.
- Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995.
- Sala, Alessandro e Valentini, Paola, *Il riscatto dello spazio sonoro: "Un marito per Anna Zaccheo" di Giuseppe De Santis*, in «Comunicazioni sociali», 2-3, 1995.
- Simi, Giulia, (T)Essere Movimento. *Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016.
- Simi, Giulia, *La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2020.
- Simonigh, Chiara, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova, 2008.
- Sontag, Susan, *The double standard of aging*, in «The Saturday Review», September 23, 1972.
- Spina, Luciana, *In compagnia di vecchie signore*, in *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura. Incontri di studio febbraio-marzo 2008*, a cura di Edda Melon, Luisa Passerini, Luisa Ricaldone e Luciana Spina, CRISDe, Torino, 2012.
- Torriani, Maria Antonietta [Marchesa Colombi], *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*, Tip. Giornale delle Donne, Torino, 1877.
- Uffreduzzi, Elisa, *Echi. Antologia di pensieri e riflessioni delle protagoniste del passato: "Miss, mia cara Miss..."*, in *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015.
- Williams, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in «Film Quarterly», 44, 4, 1991.

Articoli apparsi sulla stampa

Anonimo, *Lei dice no, lui dice sì*, in «Noi donne», IX, 4, 1954.

Anonimo, *Antonella e Franco fidanzamento incerto*, in «Oggi», 2, 1954.

Anonimo, *Antonella e Franco si sono fidanzati lungo la Senna*, in «Oggi», 21, 1954.

Anonimo, *Franco e Antonella hanno telefonato ai genitori di essere marito e moglie*, in «Oggi», 11, 38, 1955.

Anonimo, *Come nel loro film*, in «Noi donne», X, 39, 1955.

Anonimo, *Silvana Pampanini forse andrà in sposa nel prossimo aprile*, in «Oggi», 51, 1956.

Anonimo, *È arrivata una bambina per la gioia di Antonella e Franco Interlenghi*, in «Oggi», 7, 1956.

Anonimo, *Antonella, mamma felice*, in «Oggi», 50, 1956.

Anonimo, *Cinema italiano. La nuova Roma*, in «Il Borghese», 39, 1957.

Anonimo, *La famiglia Interlenghi al completo*, in «Così», III, 20, 1957.

Anonimo, *Tra Roma e Fregene il Ferragosto di Stella e di Antonella Lualdi*, in «Oggi», 13, 34, 1957.

Anonimo, *La Pampanini si sposa?*, in «Oggi», 13, 1959.

Anonimo, *Il colpo di fulmine di Silvana Pampanini*, in «Così», V, 13, 1959.

Anonimo, *Il mio più bel Natale*, in «Famiglia Cristiana», 52, 1960.

Anonimo, *Antonella aspetta un bimbo*, in «Oggi», 17, 11, 1961.

Anonimo, *Antonella seconda*, in «Così», VII, 34, 1961.

Anonimo, *Sulla neve con mamma*, in «Così», IX, 2, 1963.

Anonimo, *La famiglia Interlenghi in vacanza*, «Così», IX, 40, 1963.

Anonimo, *Alla scuola di mamma Antonella*, «Così», X, 48, 1964.

Anonimo, *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*, in «Oggi», 46, 1966.

Buttafava, Vittorio, *Forse la Pampanini sposerà un produttore greco*, in «Oggi», 8, 1955.

Cosulich, Callisto, *Recuperate sul viale del tramonto*, in «ABC», 21, 1960.

Desando, Concetta, *Ambra Angiolini racconta la bulimia: «Mia figlia Jolanda mi ha salvata»*, in «Io donna», 16 novembre, 2020.

Franco, Renato. *Ambra: «Per 15 anni non ho avuto paura di fingere di saper fare il mio mestiere»*, in «Corriere della sera», 27 novembre (versione online), 2020.

- Lusini, Arturo, *È nato in Giappone l'idillio di Silvana*, in «Oggi», 2, 1957.
- Marengo, Silvio, *La delicata vicenda*, in «Il Borghese», 3, 1956.
- O.D.F., *Rider's indigest*, in «Cinema Nuovo», 75, 1956.
- Paliotti, Vittorio, *Faccio un fischio e mi sposo*, in «Oggi», 48, 1970.
- Pensotti, Anita, *Fu una vera buffonata la conversione di mia moglie*, in «Oggi», 16, 1964.
- Quarantotto, Claudio, *Sesso, carne e democrazia*, in «Il Borghese», 23, 1960.
- Quarantotto, Claudio, *Soraya e la rapa*, in «Il Borghese», 8, 1965.
- Rufo, Patrizia, *La famiglia Interlenghi in attesa*, in «Cosi», VII, 21, 1961.
- Saltalamacchia, Stefania. *Ambra Angiolini e la bulimia: «Quando è nata mia figlia, la fame d'amore si è placata»*, in «Vanity Fair», 22 settembre (versione online), 2018.
- Salvalaggio, Nantas, *La prima volta di Antonella*, «Playboy», 6, 1979.
- Vincenti, Ettore, *Pampanini oggi*, in «Playboy», 5, 1974.

I testi delle attrici

Scritture autobiografiche

- Angiolini, Ambra, *InFame*, Rizzoli, Milano, 2020.
- Argento, Asia, *I love you*, Kirk, Frassinelli, Segrate, 1999.
- Argento, Asia, *Anatomia di un cuore selvaggio*, Piemme, Milano, 2021.
- Asti, Adriana, *Ricordare e dimenticare*, Portaparole, Roma, 2016.
- Asti, Adriana, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, Mondadori, Milano, 2017.
- Bellucci, Monica e Sbalchiero, Guillaume. *Incontri clandestini*, Rizzoli, Milano, 2017.
- Bergamasco, Sonia, *Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice*, Einaudi, Torino, 2023.
- Bertini, Francesca, *Sensazioni e ricordi*, in «In Penombra», 1, 1918.
- Bertini, Francesca, *Arte e vita di Francesca Bertini*, in «Film», 28-42, 1938.
- Bertini, Francesca, *Io, Francesca Bertini*, in «Radiocorriere TV», 9-11, 1962.
- Bertini, Francesca, *Il resto non conta*, Editrice Giardini, Pisa, 1969.

- Bisera, Olga, *Ho sedotto il potere*, Gremese Editore, Roma, 2009.
- Bisera, Olga, *Maktub*, Maretti Editore, Imola, 2013.
- Cardinale, Claudia e Mori, Anna Maria, *Io, Claudia, tu, Claudia*, Frassinelli, Segrate, 1995.
- Cardinale, Claudia e Mori, Anna Maria, *Le stelle della mia vita*, Frassinelli, Segrate, 2006.
- Colombari, Martina e Serafini, Luca, *La vita è una*, Rizzoli, Milano, 2011.
- Cortese, Valentina, *Quanti sono i domani passati*, Mondadori, Milano, 2012.
- Costa, Lella e Càsoli, Andrea, *La sindrome di Gertrude. Quasi un'autobiografia*, Rizzoli, Milano, 2009.
- de' Giorgi, Elsa, *I coetanei*, Feltrinelli, Milano, 2019 [1955].
- de' Giorgi, Elsa, *Ho visto partire il tuo treno*, Feltrinelli, Milano, 2017 [1992].
- de Rossi, Barbara, *Bibbi esci dall'acqua. Una donna, tante donne, la forza di lottare per amore*, Rizzoli, Milano, 2015.
- De Sapia, Francesca, *Per ogni persona incontrata*, D'ORO collection, Roma, 2017.
- De Sio, Giuliana, *Io, Giuliana De Sio. Conversando con Ignazio Senatore*, Guida Editori, Napoli, 2017.
- Del Santo, Lory, *Piacere è una sfida*, Sperling & Kupfer, Segrate, 2006.
- Del Santo, Lory, *La felicità come optional*, Giunti, Firenze, 2021.
- Denis, Maria, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.
- Di Lazzaro, Dalila, *Il mio cielo. La mia lotta contro il dolore*, Piemme, Segrate, 2008.
- Di Lazzaro, Dalila, *L'angelo della mia vita*, Piemme, Segrate, 2008.
- Di Lazzaro, Dalila, *Toccamì il cuore*, Piemme, Segrate, 2009.
- Di Lazzaro, Dalila, *Il mio tesoro nascosto*, Piemme, Segrate, 2011.
- Di Lazzaro, Dalila, *Una donna lo sa. Storie di figlie, sorelle e madri*, Piemme, Segrate, 2014.
- Di Lazzaro, Dalila, *La vita è così*, Piemme, Segrate, 2017.
- Duranti, Doris, *Il romanzo della mia vita*, Mondadori, Milano, 1987.
- Ferilli, Sabrina e Mammi, Alessandra, *Io e Roma*, Contrasto, Roma, 2018.
- Giorgi, Eleonora, *Nei panni di un'altra*, Mondadori, Milano, 2016.

- Guerritore, Monica, *La forza del cuore. Le sfide della mia vita*, Mondadori, Milano, 2010.
- Littizzetto, Luciana, *Io mi fido di te. Storia dei miei figli nati dal cuore*, Mondadori, Milano, 2021.
- Littizzetto, Luciana e Valeri, Franca, *L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene*, Einaudi, Torino, 2011.
- Loren, Sophia, *Ieri, Oggi, Domani. La mia vita*, Rizzoli, Milano, 2014.
- Lualdi Interlenghi, Antonella e Verdegiglio, Diego, *"Io Antonella, amata da Franco"*, Manfredi Edizioni, Imola, 2018.
- Maraini, Dacia e Degli Esposti, Piera, *Piera e gli assassini*, Rizzoli, Milano, 1980.
- Maraini, Dacia e Degli Esposti, Piera, *Storia di Piera*, Rizzoli, Milano, 2003.
- Marini, Valeria e Lo Vetro, Gianluca, *Lezioni intime*, Cairo, Milano, 2008.
- Martinelli, Elsa, *Sono come sono. Dalla dolce vita e ritorno*, Rusconi, Milano, 1995.
- Milo, Sandra, *Caro Federico*, Rizzoli, Milano, 1982.
- Milo, Sandra, *Amanti*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 1993.
- Miranda, Isa, *I miei registi*, in «Star», II, 14-21, 1945.
- Miranda, Isa, *Isa Miranda si racconta*, in «Film d'oggi», 12-25, 1946.
- Miranda, Isa, *La piccinina di Milano*, Gastaldi, Milano, 1965.
- Mori, Claudia, *Due guerrieri innamorati*, Bompiani, Milano, 2014.
- Neri, Francesca, *Come carne viva*, Rizzoli, Milano, 2021.
- Occhini, Ilaria, *La bellezza quotidiana. Una vita senza trucco*, Rizzoli, Milano, 2016.
- Pampanini, Silvana, *Scandalosamente perbene*, Gremese Editore, Roma, 2004 [1996].
- Parietti, Alba, *Uomini*, Mondadori, Milano, 1996.
- Parietti, Alba, *Da qui non se ne va nessuno*, Baldini & Castoldi, Milano, 2019.
- Parietti, Alba, *La cacciatrice di narcisi. Mai dare soddisfazione agli stronzi*, Baldini & Castoldi, Milano, 2020.
- Pavone, Rita, *Nel mio piccolo*, Sperling & Kupfer, Segrate, 1997.
- Pavone, Rita e Targia, Emilio, *Tutti pazzi per Rita*, Rizzoli, Milano, 2015.
- Pitagora, Paola, *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*, Sellerio, Palermo, 2017 [2001].

- Pivetti, Veronica, *Ho smesso di piangere*, Mondadori, Milano, 2012.
- Pivetti, Veronica, *Mai all'altezza*, Mondadori, Milano, 2017.
- Pozzi, Moana, *La filosofia di Moana*, Moana's Club Edizioni, 1991.
- Rame, Franca, *Non è tempo di nostalgia. Conversazione con Joseph Farrell*, Della Porta, Pisa-Cagliari, 2013.
- Rame, Franca e Fo, Dario, *Una vita all'improvvisa*, Guanda, Milano, 2009.
- Rossellini, Isabella, *Qualcosa di me*, Mondadori, Milano, 1997.
- Sastri, Lina, *La casa di Ninetta*, Guida Editori, Napoli, 2018.
- Sastri, Lina, *Mi chiamo Lina Sastri. Conversando con Ignazio Senatore*, Guida Editori, Napoli, 2017.
- Silvi, Lilia, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Aida, Firenze, 2005.
- Spaak, Catherine, *Da me*, Bompiani, Milano, 1993.
- Staller, Ilona, *Le confessioni erotiche di Cicciolina*, Olympia Press, Parigi, 1988.
- Staller, Ilona, *Per amore e per forza. L'autobiografia di Cicciolina*, Mondadori, Milano, 2007.
- Staller, Ilona, *Cicciolina. La mia vera storia*, Golena, Roma, 2020.
- Valeri, Franca, *Bugiarda no, reticente*, Einaudi, Torino, 2010.
- Valeri, Franca, *La vacanza dei superstiti*, Einaudi, Torino, 2016.
- Valeri, Franca, *La stanza dei gatti*, Einaudi, Torino, 2017.
- Valeri, Franca, *Il secolo della noia*, Einaudi, Torino, 2019.
- Venier, Mara, *A tu per tu*, Rizzoli, Milano, 1995.
- Venier, Mara, *Amori della zia*, Pickwick, Segrate, 2019.
- Venier, Mara, *Mamma, ti ricordi di me?*, Rai libri, Torino, 2021.
- Vitti, Monica, *Sette sottane*, Sperling & Kupfer, Segrate, 1993.
- Vitti, Monica, *Il letto è una rosa*, Mondadori, Milano, 2023 [1995].

Romanzi e testi non autobiografici

- Littizzetto, Luciana, *Minchia Sabbry!*, Sperling & Kupfer, Milano, 1994.
- Littizzetto, Luciana, *Ti amo bastardo*, Sperling e Kupfer, Milano, 1998.
- Littizzetto, Luciana, *Sola come un gambo di sedano*, Mondadori, Milano, 2001.
- Littizzetto, Luciana, *La principessa sul pisello*, Mondadori, Milano, 2003.

- Littizzetto, Luciana, *Col cavolo*, Mondadori, Milano, 2004.
- Littizzetto, Luciana, *Rivergination*, Mondadori, Milano, 2006.
- Littizzetto, Luciana, *La Jolanda furiosa*, Mondadori, Milano, 2008.
- Littizzetto, Luciana, *I dolori del giovane Walter*, Mondadori, Milano, 2010.
- Littizzetto, Luciana, *Madama Smetterfly*, Mondadori, Milano, 2012.
- Littizzetto, Luciana, *L'incredibile Urka*, Mondadori, Milano, 2014.
- Littizzetto, Luciana, *La bella addormentata in quel posto*, Mondadori, Milano, 2016.
- Littizzetto, Luciana, *Ogni cosa è fulminata*, Mondadori, Milano, 2018.
- Littizzetto, Luciana e Corradin, Roberta, *Un attimo, sono nuda*, Piemme, Milano, 1999.
- Pitagora, Paola, *Antigone e l'onorevole*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003.
- Pitagora, Paola, *Sarò la tua bambina folle*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2006.
- Pizzorusso, Arnaldo. *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, il Mulino, Bologna, 1986.
- Spaak, Catherine, *26 donne*, Mondadori, Milano, 1984.
- Spaak, Catherine, *Un cuore perso*, Mondadori, Milano, 1995.
- Spaak, Catherine, *Oltre il cielo*, Mondadori, Milano, 1997.
- Spaak, Catherine, *Lui*, Mondadori, Milano, 2007.
- Spaak, Catherine, *L'amore blu*, Mondadori, Milano, 2011.
- Valeri, Franca, *Il diario della Signorina Snob*, Lindau, Torino, 2003 [1951].
- Valeri, Franca, *Tob, quante donne!*, Lindau, Torino, 1992.
- Valeri, Franca, *Tragedie da ridere: dalla Signorina Snob alla Vedova Socrate*, La Tartaruga, Milano, 2003.
- Valeri, Franca, *Animali e altri attori. Storie di cani, gatti e altri personaggi*, Nottetempo, Milano, 2005.
- Valeri, Franca, *Di tanti palpiti. Divertimenti musicali*, La Tartaruga, Milano, 2009.
- Valeri, Franca, *Non tutto è risolto*, Einaudi, Torino, 2011.
- Valeri, Franca, *Le donne*, Einaudi, Torino, 2012.
- Valeri, Franca, *Lezioni d'amore. Tradimento*, Nottetempo, Milano, 2013.
- Valeri, Franca, *Il cambio dei cavalli*, Einaudi, Torino, 2014.
- Valeri, Franca, *La Ferrarina – Taverna*, Einaudi, Torino, 2020.

Valeri, Franca, *Tutte le commedie*, La Tartaruga, Milano, 2020.

Vitti, Monica, *L'occhio innocente: dall'arte al cinema, di passione in passione*, in «Cahiers d'Art Italia», 3, 1994.

Vitti, Monica, *L'occhio innocente*, in «Cahiers d'Art Italia», 5-6, 1994.

Studi specifici sulle attrici e biografie

Baldi, Alfredo, *Le nove vite di Valentina Cortese*, Edizioni ETS, Pisa, 2013.

Baldi, Alfredo, Valentina Cortese, *Un breve secolo (1923-2023)*, Edizioni ETS, Pisa, 2023.

Barsotti, Anna e Marinai, Eva, *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano, 2011.

Berselli, Edmondo, *Miss Italia. 1939-2009. Storia, protagoniste, vincitrici*, Mondadori, Milano, 2009.

Bianchi, Pietro, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1969.

Bonifazio, Paola, *Luciana Littizzetto, il postfemminismo e la rischiosa arte di fare la scema*, in «Incontri», 2, 2014.

Borsatti, Cristina, *Monica Vitti*, Giunti, Firenze, 2022.

Bruni, David, *Il corpo del divismo francese nel cinema italiano degli anni '60. Il caso Catherine Spaak*, in «L'avventura», 1, gennaio-giugno 2022.

Busni, Simona, *Di rose e sottane: divagrazia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in *Divagrazie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.

Caldiron, Orio e Hochkofler, Matilde, *Isa Miranda*, Gremese Editore, Roma, 1978.

Canova, Gabriella, *La scatola delle meraviglie. Il mondo di Franca Rame*, Rueballu, Palermo, 2015.

Cardone, Lucia e Jandelli, Cristina (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, in «Bianco e nero», 570, 2011.

Cardone, Lucia, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in *Appassionata Sapienza*, a cura di Monica Farnetti, La Tartaruga, Milano, 2011.

Cardone, Lucia, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.

- Cardone, Lucia, *Vita e cinema. La grande bugia di Goliarda Sapienza*, in *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, a cura di Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Duetredue, Lentini, 2018.
- Cardone, Lucia, *In casa e fuori. Maria Denis e Luchino Visconti in Il gioco della verità*, Atti del convegno *Media and Gender: History, Representation, Reception*, a cura di Maria Elena D'Amelio e Luca Gorgolini, 2023 [in corso di pubblicazione].
- Casalini, Maria, *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, a cura di Maria Casalini, Viella, Roma, 2016.
- Cerrato, Daniele (a cura di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, Aracne, Roma, 2016.
- Cipollone, Giada, *Attrici su carta. Ritrattistica e fotografia di scena, dalle origini agli anni Trenta*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Colet, Cristina, *Monica Vitti: per una donna moderna tra moda e comicità*, in *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 12, luglio-dicembre 2018.
- Comand, Mariapia, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Mimesis, Milano-Udine, 2022.
- Corradi, Max, *Luciana Littizzetto. La prima biografia della comica più dissacrante e amata d'Italia*, Barbera, Siena, 2013.
- Costantini, Costanzo, *La diva imperiale. Ritratto di Francesca Bertini*, Bompiani, Milano, 1982.
- Cutzu, Luisa, «*Con parole mie*»: esperienza e metodo per un format audiovisivo sulle scritture del sé, in *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 18, luglio-dicembre 2021.
- Dagna, Stella, *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- D'Amelio, Maria Elena, *Ingrid mamma felice e Sophia nei guai: maternità, divismo e scandali mediali sulle pagine di «Oggi» 1949-1959*, in *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella, in «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre 2020.

- D'Amelio, Maria Elena, *Isabella Rossellini e il "caso Lancôme". Invecchiamento e postfemminismo in epoca neoliberista*, in *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, a cura di Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re, Meltemi, Milano, 2021.
- Dall'Asta, Monica (a cura di), *The Singular Multiple: Francesca Bertini as Star and Director*, in «Immagine. Note di storia del cinema», 12, 2006.
- Dall'Asta, Monica (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008.
- Dalle Vacche, Angela, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin, 2008.
- Delli Colli, Laura, *Monica Vitti: filmografia e ricerche*, Gremese Editore, Roma, 1987.
- Di Quarto, Andrea e Giordano, Michele, *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia*, Gremese Editore, Roma, 1997.
- Emi, Adriano, *Franca Valeri, l'opera e il mito*, Aracne, Roma, 2017.
- Fanara, Giulia, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, in «L'avventura», 1, gennaio-giugno 2015.
- Fanara, Giulia, *Le perturbanti: Monica, Valeria e le altre tra la messa in scena del malessere e la ricerca della felicità*, in *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016.
- Fanara, Giulia, *Una ragazza piuttosto complicata. Paola Pitagora e I pugni in tasca di Marco Bellocchio*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2017.
- Fanara, Giulia, *Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Farnetti, Monica (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano, 2011.
- Fo, Jacopo, *Com'è essere figlio di Franca Rame e Dario Fo*, Guanda, Milano, 2019.
- Foglietti, Mario, *La signora di tutti: un ricordo di Isa Miranda*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012.
- Formenti, Cristina, *Valentina Cortese: un'attrice intermediale*, Mimemis, Milano, 2019.
- Francione, Fabio, *Franca Rame. La strega scomoda*, Edizioni Clichy, Firenze, 2017.

- Frini, Roberto, *Monica Bellucci*, Gremese Editore, Roma, 2006.
- Gagliardo, Alberto, *Storia sociale di Rita Pavone. Biografia del Paese che siamo stati e che siamo diventati*, Castelvechi, Roma, 2020.
- Giacobini, Silvana, *Sophia Loren. Una vita da romanzo*, Baldini & Castoldi, Milano, 2013.
- Giusti, Marco, *Moana*, Mondadori, Milano, 2014.
- Gnoli, Sofia, *Un secolo di moda italiana, 1900-2000*, Meltemi, Milano, 2005.
- Gobbato, Emma, *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone, Sara Filippelli, Iacobelli, Roma, 2012.
- Gobbato, Emma, *Goliarda Sapienza*, in «Quaderni del CSCI», 10, 2014.
- Gobbato, Emma, *Goliarda Sapienza: The Unknown Scriptwriter*, in *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, a cura di Bazzoni, Bond, Wehling-Giorgi, Farleigh Dickinson University Press, New Jersey, 2016.
- Gobbato, Emma, *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*, in «Arabeschi», 9, gennaio-giugno 2017.
- Gundle, Stephen, *Sophia Loren, Italian Icon*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», 15, 3, 1995.
- Gundle, Stephen, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009 [2007].
- Gundle, Stephen, *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, Oxford-New York, 2013.
- Jandelli, Cristina, *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia, 2022.
- Jandelli, Cristina, *Le dive italiane del cinema muto. Edizione riveduta e ampliata*, Cue Press, Bologna, 2019 [2006].
- Jandelli, Cristina, *Le confessioni di CC*, in *Divagografie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Jandelli, Cristina, *Claudia Cardinale sfidanzata d'Italia*, in *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella, in «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre 2020.

- Jandelli, Cristina, *Cardinale e Cristaldi*, in *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, a cura di Chiara Tognolotti, Edizioni ETS, Pisa, 2020.
- Kouznetzoff, Monique, *Monica Bellucci*, Rizzoli, Milano, 2010.
- Lancia, Enrico e Minelli, Fabio, *Claudia Cardinale*, Gremese Editore, Roma, 2009.
- Landy, Marcia, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2008.
- Landrini, Gabriele, *Catherine Spaak*, in *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, a cura di Gabriele Landrini, Giovanna Maina e Federico Zecca, in «Quaderni del CSCI», 18, 2022
- Lento, Mattia, *Soltanto qualche ruga in più. L'ultima diva e la messa in scena del corpo senile femminile*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2017.
- Levergeois, Bertrand, *Ilona Staller, pornostar, députée...* Ledrappier, Parigi, 1987.
- Longardi, Mario e Toffetti, Sergio, *Più stelle che in cielo. Mezzo secolo tra Hollywood e Cinecittà*, Gremese Editore, Roma, 2003.
- Maina, Giovanna e Zecca, Federico, *From Youth Icon to Scarlet Diva: Asia Argento as an Italian Difficult Woman*, in *Difficult Women*, a cura di Lavinia Brydon e Fiona Handyside, in «Film Studies», 22, Spring 2020.
- Marchetti, Marta, *Paola Pitagora scrittrice. Il saccheggio di una vita*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Mariani, Laura, *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Marinai, Eva, *Gobbi. Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Edizioni ETS, Pisa, 2007.
- Marinai, Eva, *Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un'antidiva anni Cinquanta*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Martini, Emanuela, *Franca Valeri: una signora molto snob*, Lindau, Torino, 2000.
- Masi, Stefano, *Sophia Loren*, Gremese Editore, Roma, 1985.
- Masi, Stefano e Lancia, Enrico, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese Editore, Roma, 1994.

- Mazzocchi, Federica e Pierini, Mariapaola, *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Menarini, Roy, *Le età di Sabrina Ferilli. La sessualizzazione ironica*, in *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, a cura di Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re, Meltemi, Milano, 2021.
- Micheli, Sergio, *Maria Denis. La vita dell'attrice e l'incontro con Luchino Visconti*, NIE, Siena, 2016.
- Missero, Dalila, *Catherine Spaak. L'invecchiamento di una diva, tra postfemminismo ed evoluzione dei media italiani*, in *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, a cura di Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re, Meltemi, Milano, 2021.
- Moravia, Alberto, *Claudia Cardinale. Dialogo e fotografie*, Ghibli, Milano, 2015 [1963].
- Mosconi, Elena (a cura di), *Light From a Star*, Persico, Cremona, 2003.
- Mosconi, Elena, «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». *Vita letteraria di un'attrice*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Mosconi, Elena e Locatelli, Massimo, *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano-Udine, 2021.
- Muggeo, Giulia, *Fabio De Luigi e Luciana Littizzetto. Il fantasma della commedia all'italiana nel cinema italiano contemporaneo*, in «Bianco e nero», 581, 2015.
- Muggeo, Giulia, *Antagonismi e alleanze. I concorsi di bellezza nell'Italia del dopoguerra (1946-1950)*, in *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi, Edizioni ETS, Pisa, 2017.
- Muggeo, Giulia, *Il caso di Rita Pavone. Un'attrice intermediale e intergenerazionale nel cinema musicale italiano degli anni Sessanta*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Muscio, Giuliana, «*I Am not Greta Garbo. I Am not Marlene Dietrich. I Am Isa Miranda*», in *Stellar Encounters. Stardom in Popular European Cinema*, a cura di Tytti Soila, John Libbey, New Barnett, 2009.
- Nicoletto, Meris, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Falso-piano, Alessandria, 2014.

- Panizza, Isabella, *La vera storia di Ambra*, Gremese Editore, Roma, 1998.
- Parravicini, Francesca e Pozzi, Simone, *Moana. Tutta la verità: conversazione con Simone Pozzi*, Aliberti, Reggio Emilia, 2006.
- Piana, Federica, *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine*, in *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Piana, Federica, *Gli scandali di una «ninfetta con la frangia lunga». Catherine Spaak nei primi anni Sessanta*, in *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella, in «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre 2020.
- Piana, Federica, *Una diva «scandalosamente perbene». L'autobiografia di Silvana Pampanini*, in «L'avventura», 1, gennaio-giugno 2021.
- Piana, Federica, *«Io, Antonella Lualdi». L'autobiografia di un'attrice tra memoria e affermazione di sé*, in «Arabeschi», 17, gennaio-giugno 2021.
- Piana, Federica, *«Etnologia» degli affetti. La biografia familiare di Lina Sastri e le memorie sentimentali di Paola Pitagora*, in *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 18, luglio-dicembre 2021.
- Pierini, Mariapaola, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, in *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015.
- Pierini, Mariapaola, *L'ultima attrice. In ricordo di Valentina Cortese*, in «Fata Morgana web», 15 luglio, 2019.
- Pontillo, Corinne, *Per una declinazione del doppio talento nella carriera di Elsa de' Giorgi*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Pontillo, Corinne, *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei. Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*, in «Arabeschi», 15, gennaio-giugno 2020.
- Pontillo, Corinne, *Appunti sulla teoria della recitazione vista (e scritta) da Elsa de' Giorgi*, in *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 18, luglio-dicembre 2021.
- Previti, Simona, *Claudia Cardinale*, L'epos, Palermo, 2011.
- Reich, Jacqueline, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

- Ricci, Chiara, *Monica Vitti. Recitare è un gioco*, AG Book Publishing, Roma, 2016.
- Rigola, Gabriele, *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*, in «Bianco e nero», 581, 2015.
- Rimini, Stefania e Rizzarelli, Maria (a cura di), *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Duetredue, Lentini, 2018.
- Rizzarelli, Maria, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma, 2018.
- Rizzarelli, Maria, «*Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato*». *Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema*, in «Sinestesia», 2020.
- Rizzarelli, Maria, «*Un presentimento di “quasi libertà”*». *Rebibbia secondo Goliarda Sapienza*, in «Between», 22, 2021.
- Russo, Pippo, Moana Pozzi. *La santa peccatrice*, Edizioni Clichy, Firenze, 2015.
- Saponari, Angela Bianca, *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*, in *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Saponari, Angela Bianca, «*Una donna dongiovanni*». *Deformazioni grottesche del corpo erotico di Sandra Milo nel cinema italiano dei primi anni Sessanta*, in *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella, in «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre 2020.
- Scattina, Simona, «*Accetto di essere chiamata “attrice”, ma con l'aggiunta di qualche altra definizione*». *Franca Rame si racconta*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Scandola, Alberto, *La recitazione espansa di Monica Bellucci*, in «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2022.
- Schicchi, Riccardo, *Cicciolina: Ilona Staller*, Taschen, Colonia, 1992.
- Seligardi, Beatrice, *La musa inquietante. Monica Vitti nell'immaginario fra cinema, fotografia, letteratura e fumetto*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Simi, Giulia, *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.

- Simi, Giulia, *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob. Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Simi, Giulia, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, in «Cinergie», 20, dicembre, 2021.
- Simi, Giulia, *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*, in *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 18, luglio-dicembre 2021.
- Small, Pauline, *Sophia Loren. Moulding the Star*, Intellect, Bristol-Chicago, 2009.
- Soldani, Maria Teresa, *"Cosa conta": le attrici della Generazione X nei film di formazione italiani degli anni Novanta*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.
- Tognolotti, Chiara, *Moderne*, in *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015.
- Tognolotti, Chiara, *«Una statua di carne». Francesca Bertini e Louis Delluc, per una lettura di genere della fotogenia*, in *In Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 12, luglio-dicembre 2018.
- Tognolotti, Chiara, *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Tognolotti, Chiara, *Sirena, Cenerentola e Pigmalione. L'immagine divistica di Sophia Loren, 1951-1968*, in *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella, in «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre 2020.
- Tognolotti, Chiara, *«Tu, casa della mia melanconia». Stanze vuote e macerie nelle divagrafie di Isa Miranda*, in *«Ho ucciso l'angelo del focolare». Lo spazio domestico e la libertà ritrovata*, 2023 [in corso di pubblicazione].
- Tralli, Lucia, *«Ho ricominciato così tante volte nella vita che Pasqua è diventata il mio secondo compleanno». Lo spazio domestico tra gioco e cura del sé dell'Ambragram*, in *«Ho ucciso l'angelo del focolare». Lo spazio domestico e la libertà ritrovata*, 2023 [in corso di pubblicazione].

- Valeri, Walter, *Il Dario furioso. Franca Rame e Dario Fo: teatro, politica e cultura nell'Italia del Novecento*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2020.
- Veronesi, Micaela, *Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale*, in *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», 12, luglio-dicembre 2018.
- Zanoletti, Antonio e Invernici, Elisabetta, *Valentina Cortese. 100 ritratti*, Skira, Losanna, 2013.
- Zeni, Paola, «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in *Divagrazie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.
- Zileri Dal Verme, Vittoria (a cura di), *Elsa de' Giorgi e il Circeo*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2021.

Indice dei nomi

- Abidin, Crystal 43 n
Adams, Henry 32
Agassi, Andre 122 n
Alberoni, Francesco 38 n
Ali, Mohammad 137 n
Amossy, Ruth 37 n, 41, 44
Angeli, Franco 113
Angiolini, Ambra 9, 52 n, 123-136
Anglani, Bartolo 11 n, 14 n, 16, 17 n, 20 n, 31 n
Antonioni, Michelangelo 94
Argento, Asia 51, 123
Aristarco, Guido 38 n
Asti, Adriana 73 n
Attanasio, Renato 63
Austin, Thomas 38 n
- Bardot, Brigitte 81
Barker, Martin 38 n
Barma, Claude 90
Barnwell, Ashley 116 n
Barron, Lee 38 n
Barthes, Roland 37 n, 116
Basinger, Janine 37 n
Battistini, Andrea 12 n, 20 n
Bellassai, Sandro 96 n, 140 n
Belleggia, Lino 90
Bellocchio, Marco 115
Bellucci, Monica 42, 138,
Belmondo, Jean-Paul 115
Benstock, Shari 27 n
Bertini, Francesca 46, 51
- Bianchi, Pietro 46 n
Biemmi, Irene 29 n, 30 n
Bisera, Olga 88 n, 90 n, 137
Bolchi, Sandro 115
Bolognini, Mauro 92 n, 115
Bonaccorti, Enrica 132 n
Boncompagni, Gianni 132
Bonifazio, Paola 142 n
Bonnard, Mario 92
Bonolis, Paolo 132 n
Borderie, Bernard 92 n
Bordo, Susan 131 n
Bosè, Lucia 55, 79 n
Brass, Tinto 98
Brodzki, Bella 27 n
Brooks, Jodi 68
Brumberg, Joan Jacobs 132 n
Bruner, Jerome 19 n, 25
Brunetta, Gian Piero 57 n
Bruni, David 80 n
Bruni, Francesco 12 n
Bruss, Elizabeth 13 n, 22 n
Busetta, Laura 76 n
Busni, Simona 52 n, 80 n
Buttafava, Vittorio 63 n
- Cagnolati, Antonella 30 n
Calamai, Clara 68
Calvino, Italo 111
Cambi, Franco 24-25 n, 33 n, 53 n
Campari, Roberto 38 n
Campogalliani, Carlo 61

- Capote, Truman 122 n
 Capucci, Fabrizio 77
 Capussotti, Enrica 57-59
 Capuzzo, Paolo 97 n, 140 n
 Cardinal, Maria 76
 Cardinale, Claudia 94, 115, 137
 Cardone, Lucia 7-11 n, 38 n, 46 n, 55 n,
 59, 79 n, 88 n, 100 n
 Carluccio, Giulia 55 n
 Carrère, Emmanuel 122
 Casalini, Maria 55 n
 Càsoli, Andrea 137 n
 Castel, Lou 15
 Castello, Giulio Cesare 37 n, 56
 Castro, Fidel 66
 Cavarero, Adriana 29-30, 95, 104 n, 106
 Celentano, Adriano 88, 91 n
 Chiari, Mario 92 n
 Chiari, Walter 49 n
 Chiodini, Samanta 144
 Cipriani, Stelvio 97
 Cixous, Hélène 28-29, 104 n, 106
 Clèves, Claudie 76
 Coetzee, John M. 18-19 n
 Colombari, Martina 137
 Comand, Mariapia 94 n
 Comencini, Luigi 61
 Cortese, Valentina 38 n, 51 n
 Costa, Lella 137
 Costa, Mario 92
 Cosulich, Callisto 68
 Couser, G. Thomas 87 n, 109 n
 Covato, Carmela 30-31 n
 Craxi, Bettino 88
 Cristaldi, Franco 99
 Cutzu, Luisa 129 n

 Dagna, Stella 47 n
 Damiani, Damiano 80
 D'Avila, Teresa 30
 de Baroncelli, Jean 90

 de Beauvoir Simone 81
 de Chateaubriand, François-René 11 n
 de' Giorgi, Elsa 110-112
 Degli Esposti, Piera 138
 Delvaux, Paul 78
 Del Santo, Lory 52
 De Luigi, Fabio 139 n
 De Man, Paul 12 n, 13, 20, 101-102 n
 De Martiis, Plinio 113
 De Mattei, Rodolfo 12 n, 91 n
 Demetrio, Duccio 20 n, 24 n, 75, 76 n
 De Mitri, Leonardo 92 n
 de Montaigne, Michel 32
 Denis, Maria 73 n, 88 n, 111
 De Rosa, Paola 73 n
 de Rossi, Barbara 51, 123 n
 Derrida, Jacques 101
 Desando, Concetta 126 n
 De Santis, Giuseppe 57 n, 61-62
 De Sica, Vittorio 55, 57 n
 De Sio, Giuliana 138
 De Tassis, Piera 58
 D'Intino, Franco 12, 117 n, 127, 128 n
 di Bingen, Ildegarda 30
 Di Lazzaro, Dalila 52, 88
 d'Ippona, Agostino 11 n, 32,
 Doane, Mary Ann 37 n
 Dolfi, Anna 116-118 n
 Donnarumma, Raffaele 15 n, 112 n
 Doubrovsky, Serge 15-16
 Douglas, Kate 116 n
 Dragan, Mircea 92
 Duranti, Doris 111
 Dyer, Richard 37 n, 39-41, 43 n, 45, 54

 Eakin, Paul John 19 n, 24 n, 89, 118 n
 Elbaz, Robert 19 n, 21 n
 Ergas, Moris 63
 Ernaux, Annie 101
 Faccioli, Alessandro 47 n
 Fanara, Giulia 80 n, 115 n

- Farnetti, Monica 47 n
 Fazio, Fabio 142, 145
 Fellini, Federico 66, 88, 123
 Ferilli, Sabrina 42
 Ferrante, Elena 103 n
 Ferrari, Maurizio 12 n
 Ferrari, Stefano 101 n
 Ferrarotti, Franco 89 n
 Festa, Tano 113
 Festinese, Valeria 55 n
 Filippelli, Sara 48 n, 103 n
 Filippini, Nadia Maria 60 n
 Fioroni, Giosetta 113
 Fish, Stanley 18
 Folkenflik, Robert 12 n, 30 n
 Fo, Dario 88 n
 Fofi, Goffredo 38 n
 Forcina, Marisa 129 n, 143 n
 Forgacs, David 39 n
 Forti-Lewis, Angelica 12 n
 Franco, Renato 126 n
 Friedan, Betty 69
 Frontoni, Angelo 98
 Fulci, Lucio 93 n
- Gadda, Carlo Emilio 111
 Gallone, Carmine 92 n
 Gamelli, Ivano 101 n
 Gardner, Viv 37 n, 39 n, 42, 44 n
 García Lorca, Federico 65
 Gasparini, Philippe 15 n
 Gassman, Vittorio 49 n
 Gentileschi, Artemisia 115
 Georget, Danièle 137 n
 Germi, Pietro 60 n, 61, 92 n
 Gervaso, Roberto 54
 Gheddafi, Muammar 137 n
 Ghergo, Irene 133
 Gilmore, Leigh 27 n
 Giorgi, Eleonora 52 n
 Giovanelli, Dina 131 n
- Gledhill, Christine 37 n, 41
 Gobbato, Emma 48 n
 Goethe, Johann Wolfgang 32 n
 Grassilli, Raoul 115
 Grasso, Aldo 73 n, 132 n
 Grignaffini, Giovanna 57
 Grisi, Cesare 127 n
 Groag Bell, Susan 27 n
 Guarini, Alfredo 55
 Gueritore, Monica 52 n
 Gundle, Stephen 37 n, 56-57, 59 n, 68 n, 81 n, 94 n
 Guglielminetti, Marziano 12 n
 Gunn, Janet 13 n
 Gusdorf, Georges 14, 16, 18, 21, 23, 24-26 n
- Heilbrun, Carolyn 27 n, 29 n
 Hipkins, Danielle 132 n
 Holden, William 66
 Holmes, Su 38 n
 hooks, bell 34
- Interlenghi, Franco 91-96, 99-100
 Interlenghi, Antonella 93
 Interlenghi, Stella 93
 Irigaray, Luce 104
- Jandelli, Cristina 38n, 46 n, 62 n, 99 n
 Jelinek, Estelle C. 27 n
 Joyce, James 65
- Kermol, Enzo 38 n
 Koscina, Sylva 71
 Kounnellis, Jannis 113
 Kristeva, Julia 29 n, 104 n
- Lagioia, Nicola 122
 Lancia, Enrico 38 n, 53, 56-58, 59 n, 61 n, 63 n, 70 n, 92 n
 Landrini, Gabriele 79 n

- Landy, Marcia 57 n
 Lattuada, Alberto 80
 Lejeune, Philippe 13-16, 22-23, 24 n,
 30 n, 41 n, 110, 121 n, 125, 126
 Littizzetto, Luciana 9, 88, 138-144
 Lizzani, Carlo 90
 Leone, Sergio 94
 Levi, Carlo 111
 Lollobrigida, Gina 55, 57, 59, 67
 Loren, Sophia 52 n, 55, 57, 59, 67, 81
 Lo Vetro, Gianluca 138
 Lualdi, Antonella 9, 46 n, 89-100,
 107, 137
 Lulli, Folco 63
 Lumley, Robert 37 n
 Lusini, Arturo 63 n
- Magnani, Anna 111
 Malatesta, Maria 140 n
 Maina, Giovanna 7 n, 11 n, 37 n, 51 n,
 68, 79-80 n, 99 n, 140 n, 143 n, 144 n
 Mambor, Renato 88, 112-114, 117-
 119
 Mammì, Alessandra 42 n
 Mandelli, Elisa 73 n
 Mangano, Silvana 55, 57
 Manzoni, Alessandro 116, 141
 Manzoni, Piero 113
 Mapelli, Barbara 30 n, 34 n
 Maraini, Dacia 138
 Marchese, Lorenzo 15 n, 18 n, 22 n,
 47 n, 121 n, 123 n, 124, 125-127 n,
 130 n
 Marchetti, Marta 112 n, 114 n, 115-
 116 n
 Mariani, Maria Anna 15 n, 17 n,
 19-20 n, 24
 Marengo, Silvio 62-63 n
 Mariani, Laura 49 n, 100
 Marinai, Eva 143
 Marini, Valeria 138
- Martinelli, Elsa 52 n
 Martini, Rossana 55
 Masecchia, Anna 7-11, 37-38 n, 47 n,
 52 n, 66 n, 73 n, 88 n, 100 n
 Masi, Stefano 38 n, 56 n, 57-58, 59 n,
 62-63 n, 70 n
 Masini, Giuseppe 92
 Mastroianni, Marcello 59 n
 Mastrocinque, Camillo 80
 Mattesini, Luana 27 n, 30 n, 32 n
 Mattoli, Mario 61, 92
 Mazzocchi, Federica 38 n, 44
 McDonald, Paul 37 n, 40 n, 41 n
 Melon, Edda 12 n, 71 n
 Miller, Henry 32
 Milo, Sandra 87, 88 n, 123 n, 137 n
 Miranda, Isa 47 n, 123
 Missero, Dalila 73 n, 98 n
 Moers, Ellen 27 n
 Monicelli, Mario 92 n
 Monroe, Marilyn 65
 Montaldo, Giuliano 90
 Moravia, Alberto 111
 Mori, Anna Maria 42 n, 99 n, 137 n
 Mori, Claudia 88, 91 n, 96
 Morin, Edgar 37 n
 Morreale, Emiliano 55 n
 Mosconi, Elena 38 n, 47 n, 123 n
 Muggeo, Giulia 49 n, 56 n, 139 n
 Muraro, Luisa 104 n, 105
 Nabokov, Vladimir 84, 101 n
- Neri, Francesca 52
 Neruda, Pablo 65
 Neuman, Shirley 27 n
 Nichols, Mike 98
 Noto, Paolo 60 n, 61 n
 Nussbaum, Felicity A. 27 n
- Occhini, Ilaria 52 n
 Olney, James 14 n

- Onofri, Massimo 7 n
 Ortoleva, Peppino 140 n
 Ostertag, Stephen 131 n
- Pagano, Angela 100 n
 Palazzi, Maura 63, 64 n
 Paliotti, Vittorio 54 n, 62 n, 64 n
 Pampanini, Silvana 9, 49 n, 52-72, 83-85, 90, 94
 Panizza, Isabella 133
 Paoella, Domenico 92
 Pappalardo, Ferdinando 12 n
 Parietti, Alba 49 n, 88
 Parigi, Stefania 55 n
 Pascal, Roy 14, 110
 Pascali, Pino 113
 Pasolini, Pier Paolo 111
 Passerini, Luisa 71
 Pavone, Rita 51 n, 52 n, 138 n
 Pellegrini, Glauco 92 n
 Pensotti, Anita 77 n
 Piazza, Marina 64 n
 Piccone Stella, Simonetta 140 n
 Pierini, Mariapaola 38 n, 44, 55 n, 59 n, 80 n
 Pietrangeli, Antonio 77, 80, 92 n
 Pioppi, Roberto 92 n
 Pitagora, Paola 9, 88 n, 112-119
 Pitassio, Francesco 38 n
 Pivetti, Veronica 52 n
 Pizzorusso, Arnaldo 12 n
 Plebani, Tiziana 59 n
 Poe, Edgar Allan 122 n
 Polato, Farah 38 n, 43 n
 Pontecorvo, Gillo 115
 Ponti, Carlo 66
 Pontillo, Corinne 110-111 n
 Power, Tyrone 66
 Pozzi, Moana 88 n
 Prévert, Jacques 65
 Pulvirenti, Francesca 29-30 n
- Quarantotto, Claudio 54 n, 57-58, 62-63 n
- Rame, Franca 88
 Ravera, Lidia 101
 Re, Valentina 73 n
 Redmond, Sean 38 n
 Reich, Jacqueline 59 n
 Renoir, Jean 76
 Restaino, Franco 29 n, 104-105 n
 Ricaldone, Luisa 71 n
 Ricciardi, Stefania 121-122 n, 130 n
 Rigola, Gabriele 73 n
 Rimini, Stefania 7 n, 47-48 n
 Rinaudo, Fabio 99
 Risi, Dino 70, 80, 139
 Rousseau, Jean-Jacques 11 n, 15, 32
 Rowe, Kathleen 60 n
 Rizzarelli, Maria 7, 8 n, 11 n, 37 n, 39 n, 48
 Rojek, Chris 37 n
 Rondi, Gian Luigi 67
 Rosselli, Colette 143
 Rossellini, Isabella 54 n
 Rossellini, Roberto 92 n
 Rossi Drago, Eleonora 55
 Russ, Joanna 28, 29-30 n, 32 n, 49 n
 Russo, Mary 69
 Ruspini, Elisabetta 140 n
- Sala, Alessandro 61
 Salce, Luciano 80
 Saltalamacchia, Stefania 126 n
 Salvalaggio, Nantas 98 n
 Sandrelli, Stefania 67, 80
 Sapienza, Goliarda 47-48
 Saponari, Angela Bianca 88 n
 Sastri, Lina 89-90, 96, 100-107, 116, 138
 Saviano, Roberto 122
 Sbalchiero, Guillaume 42 n, 138 n

- Scaglione, Aldo 12 n
 Scattigno, Anna 59 n
 Schenck, Celeste 27 n, 32 n
 Schifano, Mario 113
 Sciltian, Gregorio 81
 Scrivano, Fabrizio 21 n
 Selznick, David O. 94 n
 Senatore, Ignazio 100 n, 138 n
 Serafini, Luca 137 n
 Silvi, Lilia 52 n, 111 n
 Simi, Giulia 38 n, 52 n, 79 n, 106 n, 113 n, 144 n
 Simonetti, Gianluigi 38, 39 n, 49 n, 88 n
 Simonigh, Chiara 62 n
 Smith, Sidonie 9 n, 19 n, 21-23 n, 27 n, 32 n, 43 n, 87 n, 117, 137
 Sontag, Susan 69
 Sordi, Alberto 71, 96, 139 n
 Spaak, Agnès, 76
 Spaak, Catherine 9, 46 n, 53, 72-86, 95, 135-136
 Spaak, Charles 76
 Spina, Luciana 71 n
 Spinazzola, Vittorio 80, 81 n, 140 n
 Squarzina, Luigi 115
 Squitieri, Pasquale 99 n
 Staller, Ilona 137 n
 Stanton, Domna 27 n, 31, 32, 49 n
 Stendhal 11
 Steno 60, 70 n
 Sturrock, John 18 n

 Tacchi, Cesare 113
 Targia, Emilio 51 n, 138 n
 Tassi, Ivan 13 n, 15, 16-17 n, 20 n, 30 n
 Tessarolo, Mariselda 38 n
 Tognolotti, Chiara 9 n, 34 n, 43 n, 62 n, 79 n, 123 n

 Torriani, Maria Antonietta 143
 Totò 63
 Tralli, Lucia 43 n, 124 n
 Turner, Graeme 37 n, 39 n

 Uffreduzzi, Elisa 62 n, 67 n
 Ulivieri, Simonetta 29-31 n, 33-34 n, 95 n

 Valentini, Paola 61
 Valeri, Franca 9, 51, 110 n, 123 n, 138-145
 Valli, Alida 68, 94 n
 Vancini, Florestano 80
 Vanzina, Carlo 92
 Venier, Mara 52 n, 88
 Venier, Massimo 139
 Verdegiglio, Diego 90, 137
 Villani, Dino 54, 56
 Vincenti, Ettore 71 n
 Visconti, Luchino 55, 88
 Vitella, Federico 60, 77 n
 Vitti, Monica 52, 79 n, 123 n
 Vittorini, Elio 111

 Warren, Paul 60 n
 Watson, Julia 9 n, 19 n, 21-23 n, 27 n, 32 n, 43 n, 87 n, 117, 137
 Welles, Orson 66
 Williams, Linda 80
 Woolf, Virginia 30-31

 Yalom, Marilyn 27 n
 Yearsly, Ann 30 n

 Zavattini, Cesare 54-55
 Zecca, Federico 51 n, 79 n, 80 n, 140 n
 Zeni, Paola 111 n



FAScInA. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=FAScInA>. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi



Pubblicazioni recenti

10. Federica Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, 2023, pp. 188.
9. Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, 2021, pp. 204.
8. Elena Marcheschi, Giulia Simi, *Le sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi* (solo e-book).
7. Luisa Cutzu, Gabriella Rosaleva. *Cineasta del passato-futuro*, 2019, pp. 264.
6. Giulia Simi, *Corpi in rivolta. Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo*, 2019, 2020², pp. 144.
5. Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2018, pp. 188.
4. Susanna Ciucci, *Meetic. Identità, discorsi e desideri delle donne sul web*, 2018, pp. 116.
3. Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2017, pp. 76.
2. Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2016, pp. 328.
1. Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2015, pp. 264.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di maggio 2023