

Media and Gender

History, Representation, Reception

a cura di
Maria Elena D'Amelio e Luca Gorgolini

Bologna
University Press

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buponline.com
info@buponline.com

ISSN 2284-4368
ISBN 979-12-5477-312-3
ISBN online 979-12-5477-313-0

Quest'opera è pubblicata sotto licenza
Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Copertina: Shutterstock.com

Progetto grafico e impaginazione: DoppioClickArt – San Lazzaro (BO)

Prima edizione: settembre 2023

Indice

Presentazione <i>Maria Elena D'Amelio, Luca Gorgolini</i>	9
Media and Gender: Frameworks and directions <i>Maria Elena D'Amelio</i>	11
I. GENDER AND HISTORY IN CONTEMPORARY EUROPE	
Nilde Iotti. Politica e sentimenti nell'Italia repubblicana <i>Luca Gorgolini</i>	21
Rappresentazioni femminili nel "Radiorario" e "Radiocorriere" (1922-1939) <i>Laura Branciforte</i>	29
Female sexuality and media in the long Seventies in West Germany and in Italy <i>Fiammetta Balestracci</i>	39
Invisibili. Donne straniere residenti in Italia e media. Risultati di una ricerca <i>Patrizia Di Luca</i>	47
It is (not) just <i>canzonette</i> : Symbolisms, representations and imaginaries in the lyrics of Italian singers in the 1980s <i>Gaspere Trapani</i>	57
Un bravo ragazzo. Note sulla mascolinità giovanile di Gianni Morandi <i>Gabriele Landrini</i>	69
Essere alla moda. Immagine maschile, questioni di genere e presenze divistiche in "L'Uomo Vogue" (1967-1975) <i>Gabriele Rigola</i>	77

II. REPRESENTATION, STARDOM, AND GENDERED PERFORMANCES IN THE MEDIA

Performing and reflecting the self in home videos of a Viennese family (1992-2009) <i>Renée Winter</i>	87
From the 'right' choices to the 'right' dispositions: The subjective and psychological construction of postfeminism in Chinese reality dating shows <i>Xintong Jia</i>	95
Un'attrice che scrive. Maria Denis e Luchino Visconti in <i>Il gioco della verità</i> <i>Lucia Cardone</i>	103
Un gabbiano sul tetto di fronte: oggetti, spazio domestico e tentativi di libertà in <i>Sette sottane</i> di Monica Vitti <i>Giulia Simi</i>	111
La «divina pastasciutta». Glamour e italianità nell'immagine divistica di Sophia Loren <i>Chiara Tognolotti</i>	119
L'abbigliamento come linguaggio identitario nei <i>teen drama</i> . L'esempio di <i>Sex Education</i> <i>Antonella Mascio</i>	127
<i>Amistead Maupin's Tales of the City</i> : Queer genealogies, memory, and representation in contemporary serial narratives <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	135
The unbearable (in)visibility of non-monosexuality in contemporary Italian TV series <i>Lucia Tralli</i>	145
Gender Spot. L'immaginario della pubblicità e la sfida agli stereotipi di genere <i>Alfonso Amendola, Annachiara Guerra</i>	153
Modelli di mascolinità plurale, sessualizzazione e immaginari di genere nelle performance dei cinepanettoni <i>Luca Bertoloni</i>	161
«If I was any kind of man...». Il genere come performance in <i>Fargo, la serie</i> <i>Filippo Giuseppe Grimaldi</i>	169

Promising young women. Riscritture femminili del Rape & Revenge <i>Luisa Cutzu, Federica Piana</i>	177
Maternità e sala operatoria: il caso di <i>Grey's Anatomy</i> <i>Elisa Farinacci, Marta Rocchi</i>	187
 III. SOCIAL MEDIA AND ONLINE COMMUNITIES	
Fashion, cooking and beauty: Italian influencers and female role models on social media <i>Geraldina Roberti</i>	197
Chav gender identities: traditional media representation and recent TikTok developments <i>Emilia Di Martino, Elias le Grand</i>	203
L'estetizzazione del leader nella fan community. "Le Bimbe di Conte" tra immaginario romantico e lessico pornografico <i>Antonia Cava, Mariaeugenia Parito, Assunta Penna</i>	211
Il sex appeal dell'inorganico nei social network sites. Una lettura di genere delle estetiche dei virtual influencer <i>Paola Panarese, Maddalena Carbonari</i>	219
Radical gender play: Game design as a critical analysis tool <i>Margo Lengua</i>	227
Authors	235
Index of names	243

Conclusion

This chapter analysed how reality dating shows reframe female gendered subjectivity by promoting a newly upgraded female subject for matchmaking events. Female candidates are required to turn inward, observe their mentality and psyches, and work on the self to represent themselves as a knowing subject who is capable of being an independent individual but also capable of performing an approachable little woman with an “aesthetically pleasing manner”²¹. Along with its competition game show format, *New Matchmaking Conference* has updated the makeover paradigm of promoting the gendered expectations for women to perform multiple characters, which are featured as progressive but not disruptive, independent but not aggressive, modern whilst also traditional.

The makeover paradigm on reality dating shows is typical in the requirements for women to switch from being a big woman for herself to performing as a little woman for dating male partners. No matter how intelligent the woman is, she must adjust herself to fit into the patterns of heterosexual matchmaking conventions, which require women to turn inward and self-disclose her vulnerability and stupidity in a gendered savvy way. The transformation of female candidates in reality dating shows provides a new way to understand postfeminist sensibility in the context of contemporary China. Female candidates on dating shows are relatively privileged. They are empowered by urban citizenship, higher educational attainment levels, and financial independence. However, the empowered status has made male candidates feel threatened and their masculinity undermined. Within a patriarchal matchmaking system, women are required to work on the self to perform an aestheticised version of postfeminist sensibility and carefully conceal their sharpness and gumption with a little woman’s masquerade.

²¹ Orgad, Gill, *Confidence Culture*, p. 161.

Un'attrice che scrive.

Maria Denis e Luchino Visconti in *Il gioco della verità*

Lucia Cardone

Diversissimi e lontani tanto nelle memorie spettatoriali quanto nei destini cinematografici e biografici, i profili di Maria Denis, giovinetta tenera e melanconica degli schermi di regime, e di Luchino Visconti, illustre e indiscusso maestro della regia, si sfiorano nel campo largo e ancora poco sondato delle *divagrafie*¹. Questo fascinoso neologismo, inventato da Maria Rizzarelli², definisce l'ampio e misconosciuto *corpus* di testi pubblicati dalle attrici cinematografiche, che variamente, con esiti e fortune difficilmente comparabili, si sono misurate con lo spazio della pagina e con l'esercizio della scrittura. Invero sono sorprendentemente numerose le stelle grandi e piccine che, a partire dai primi decenni del Novecento, quasi a riprendere una radicata consuetudine delle grandi attrici teatrali³, hanno affidato alla stampa autobiografie, romanzi, novelle, poesie, articoli, saggi, ricettari, consigli di moda, di stile e così via.

Punteggiata di "scritture a perdere"⁴, giudicate senza prestigio in ragione della loro prossimità con l'industria culturale, con la promozione e l'autopromo-

¹ Questo scritto discende dalle ricerche del progetto DaMA - Drawing a Map of Italian Actresses in Writing, finanziato dal MIUR nell'ambito del Programma PRIN - Progetti di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (Bando PRIN 2017), che coinvolge le università di Sassari, Catania e Napoli Federico II. Cfr. <https://www.damadivagrafie.org/>.

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*, "Arabeschi", 2017, n. 10, <http://www.arabeschi.it/13-/>.

³ Si veda a questo proposito il pionieristico studio di Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991.

⁴ Su queste scritture femminili senza prestigio mi sia consentito di rimandare al mio *Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza*, in "Economia della cultura", 2019, n. 4, pp. 599-609.

zione divistica, questa garrula congerie di testi ci consegna un materiale spurio, sovente guardato con sufficienza sia da chi si occupa di storia dello spettacolo, sia da chi studia il contesto letterario. Eppure le pagine vergate dalle attrici, a tratti spumeggianti e nomadi, fuori dagli schemi, sono portatrici di punti di vista obliqui, imprevisi, e sempre degni di interesse per le aperture vertiginose e per gli incroci disciplinari che permettono, convocando, da un lato, la storia del cinema e la concretezza delle sue pratiche produttive e di consumo; dall'altro, la letteratura, le dinamiche complesse dell'industria culturale, e segnatamente, la storia delle donne. L'affondo dedicato al misterioso legame fra Maria Denis e Visconti, che discende dalla ricerca PRIN incentrata sulle *divagrafie* ancora in corso, intende mostrare l'inclinazione interdisciplinare e la portata euristica di questi testi che, se opportunamente interrogati, hanno la capacità di illuminare lo scenario filmico e il *côté* storico, compresi gli ambiti più scandagliati, da prospettive inedite, foriere di nuovi approcci e conoscenze.

Per convincersene, è sufficiente sfogliare la smilza autobiografia di Maria Denis, *Il gioco della verità*, edita da Baldini e Castoldi nel 1995⁵. Dall'elegante cartoncino opaco della copertina, occhieggia un vivido ritratto fotografico dell'attrice, che ha interpretato, nella breve e brillante parabola della sua carriera, il ruolo fresco dell'ingenua, della brava e buona ragazza della porta accanto, animata dai sentimenti più autentici. Le sue avventure sugli schermi del Ventennio sono talvolta lambite da una vena pensierosa, lievemente mesta, quasi una persistente ombra di infelicità, come testimonia, per ricordare un esempio fra i numerosi possibili, Dorina, la giovane e operosa sartina di *Addio giovinezza* (Poggioli, 1940), destinata a non coronare il suo sogno d'amore. Nonostante la chiusa amara riservata alla protagonista, la pellicola rappresenta un formidabile banco di prova per Denis⁶, che consolida la sua posizione, di quieta brillantezza, nel cielo stretto del divismo autarchico. Senza dubbio è una storia di successo, grazie alla quale l'attrice rafforza la sua maschera di attraente domesticità, impersonando donne legate a doppio filo ai valori tradizionali e

⁵ Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini e Castoldi, 1995.

⁶ Sulla figura di Denis e per una panoramica sul cinema del Ventennio, si vedano almeno Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975; Id., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, a cura di Tullio Kezich, Roma, Bulzoni, 1976 (riedito nel 2021 a cura di Adriano Aprà); Marcia Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington, Indiana UP, 2008; Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da La canzone dell'amore a Ossessione (1929-1945)*, Roma-Bari, Laterza, 2009; e Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014.

familiari, come mostra un altro personaggio cruciale, quello di Anna in *Nessuno torna indietro* (Blasetti, 1943), tratto dal discusso e trasgressivo romanzo di Alba de Céspedes⁷. Qui il “regista con gli stivali”, che nutre per la giovane attrice una particolare predilezione, orchestra un gran finale nuziale, con abito bianco e fiori d’arancio, trasformando la dolce Anna da diligente studentessa a sposa felice e facendo di lei, e non della sofisticata Manuela interpretata da Doris Duranti, la vera protagonista del film. A ben vedere, dunque, Denis raffigura nelle leggiadre inquadrature del cinema *déco* la rivincita delle brave ragazze ed anche per questo il suo *memoir* appare degno di interesse, soprattutto rispetto alle strategie scelte per dire di sé e dell’avventuroso lavoro davanti alla macchina da presa.

Nel raccontare il suo incontro con il cinematografo, l’attrice sembra inizialmente aderire a una narrazione piuttosto canonica, collocando il suo esordio in una cornice di casualità e di sorpresa, con l’aggiunta di una sfumatura apertamente fiabesca, un po’ paurosa e spiazzante. Tutto comincia con una casta e soleggiata passeggiata nel parco, in compagnia della madre:

Un giorno, frequentavo la quinta ginnasio, venni catapultata, come Alice, in un nuovo Paese delle meraviglie: il cinema. [...] Fu un signore gentile e simpatico, il regista Piero Francisci, a fermare me e mia madre mentre passeggiavamo a Villa Borghese. Stava cercando dei giovanissimi [...] per un film sperimentale [...]. La proposta mi turbò, non la gradii molto, ero preoccupata. La mamma invece accettò con entusiasmo⁸.

Il racconto muove dalle memorie dei primi set e dei contratti capestro con i produttori italiani, molto disinvolti nel far firmare alle giovani esordienti come lei accordi che prevedevano paghe modestissime, talvolta prospettando, quale sontuosa regalia, la possibilità di tener per sé gli abiti di scena. Il mondo dello schermo viene restituito nelle sue durezza, nella fatica di un *tournage* ininterrotto, contraddistinto da tempi stretti e tirannici, da luci e proiettori implacabili, e da consuetudini di ingaggio quanto meno furbesche, ben lontane dai costumi delle persone per bene:

⁷ Su questo spinoso caso di adattamento mi sia consentito di rimandare al mio *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 289-332.

⁸ Denis, *Il gioco della verità*, cit., p. 11.

Il mio mondo era quello della gente onesta, discreta; persone con ideali, un credo religioso molto forte, il senso della patria. Il mondo del cinema, al contrario, era quello delle astuzie, dei raggiri, dell'esibizione e del successo⁹.

Pian piano, però, dopo un bruciante apprendistato, Denis si fa più attenta e si limita a recitare sullo schermo il ruolo della fanciulla sprovveduta, dettando nella stipula dei contratti condizioni migliori, e guadagnandosi la fama di ragazza in gamba, capace di destreggiarsi e di tutelarsi dalle angherie dei produttori.

Attrice per caso, quindi, la timida ginnasiale comincia nel 1933 la sua scintillante carriera nel cinema, stagliandosi in modo netto fra le stelle nostrane promosse dal divismo fascista. Piuttosto problematico e ambivalente, però, è il suo rapporto col regime, che le appare per ciò che è con la forza dirompente di una rivelazione, tardivamente, come accade a molte e molti della sua generazione. Classe 1916, lei stessa afferma di essere praticamente nata dentro il fascismo, di non aver conosciuto altro:

Ero stordita. Non capivo. Cos'era il fascismo per me? Io ero vissuta, cresciuta, si può dire nata nel fascismo, non conoscevo altro. Mi sembrava che tutto andasse bene: ogni cosa era in ordine, i servizi funzionavano, la città veniva ampliata secondo progetti di prestigio [...] ma quello che più contava era che gli italiani andassero d'accordo, si amassero, si ritenessero cittadini di una nazione rispettata. Mi accorsi all'improvviso quanto fosse fragile quella facciata rispettabile e quanto fosse stata nociva la dittatura¹⁰.

I primi tremendi dubbi la sfiorano con l'entrata in guerra dell'Italia, quando assieme alla gente del cinema, con i costumi ancora indosso, accoglie con sgomento le parole del dittatore, in una atmosfera surreale e precaria che sembra perfettamente dialogare con la scena narrata da Elsa de' Giorgi nel suo magnifico *I coetanei*¹¹, sorta di controcampo nella medesima sequenza di montaggio:

Ricordo il giorno in cui Benito Mussolini diede l'annuncio [...] ero a Cinecittà dove [...] ascoltammo angosciati il discorso del Duce alla radio del

⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰ Ivi, p. 35.

¹¹ Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, Torino, Einaudi, 1955 (riedito da Feltrinelli nel 2019).

ristorante di seconda categoria, dove mangiavano le maestranze. Una folla di attori e comparse in vesti variopinte si era raccolta nella sala¹².

Il rapporto col fascismo e l'esperienza della guerra gravano fortemente sull'esistenza di Denis, ma più di tutto, nella cornice corrusca e traumatica di quegli anni tumultuosi, a incidere su di lei un segno profondissimo è l'incontro, davvero fatale, con Luchino Visconti. Lo ricorda nelle pagine più intense di *Il gioco della verità*, dove a lampeggiare sono gli occhi del regista.

Fu nel '42 che un giorno, un giorno speciale, incontrai Luchino Visconti di Modrone. Per quanto mi sforzi, non riesco a ricordare dove avvenne, né chi c'era intorno a noi. È rimasta soltanto l'emozione che provai. Uno sguardo profondo e imperioso sotto il bellissimo arco dei sopraccigli, il naso importante, leggermente arcuato. Qualcosa di improvvisamente crudele negli occhi scuri, o forse nelle labbra, non generose. Avvertii subito il magnetismo di quell'essere. [...] Non era possibile non lasciarsi coinvolgere¹³.

A ben vedere, fino a quel deciso scambio di sguardi, l'autobiografia di Denis appare tutto sommato convenzionale, giacché l'autrice descrive il suo ingresso casuale e felice nella schiera delle attrici cinematografiche, passa in rassegna i vari personaggi interpretati sullo schermo, i cliché della pubblicistica del settore che la tramutano nella "fidanzatina d'Italia" e restituisce il dietro le quinte sorprendentemente micagnoso di quel mondo scintillante, le piccinerie di produttori scaltri e finanche truffaldini. Tutto cambia, però, quando il racconto arriva al suo cuore pulsante, all'incontro decisivo che ha marcato (ed evidentemente cinquant'anni più tardi continua a marcare) il vissuto dell'attrice. Del resto la spinta a scrivere, a mettere in parole la sua vita sembra discendere proprio da questo irresistibile e feroce contatto, che occupa gran parte del libro divenendone il fulcro incandescente. Lo significa anche il titolo, poiché presto scopriamo che *Il gioco della verità* era un passatempo da salotto condotto con una certa crudeltà da Visconti, in compagnia della sorella Uberta e di altri amici, costretti a rispondere in maniera mondana ai quesiti più truci. La giovane Maria, inesperta e di origini piuttosto modeste, piccolo borghesi, rimane folgorata dallo stile di Visconti, dai suoi modi e dalla sua innata eleganza.

¹² Denis, *Il gioco della verità*, cit., p. 25.

¹³ Ivi, p. 28.

Sa benissimo che lui non potrà mai amarla «come un uomo ama una donna»¹⁴, ma questa consapevolezza non le impedisce di innamorarsi di lui e di lasciarsene propriamente travolgere.

Il contesto baluginante e incerto della Roma occupata dai tedeschi e funestata dalle scorribande dei fascisti rafforza il loro legame: siamo alla fine del 1943 e Visconti entra in clandestinità. Maria Denis ne segue il destino, poiché il regista affida a lei la cura della sua villa romana, sulla via Salaria; non a sua sorella Uberta, che intende proteggere e tutelare, ma alla inesperta e amorosamente sventata attrice, che accoglie con trepidazione quella richiesta, così personale, che interpreta come un segno di sicuro affetto e di massima fiducia nei suoi confronti. Custodire le chiavi della sua casa, per lei, significa poter accedere a una intimità assoluta ed estremamente desiderata con l'algido Luchino, pertanto, incurante dei pericoli che si troverà ad affrontare, accetta con gioia il ruolo che il regista le assegna. Ed è un ruolo davvero rischioso. Difatti, dopo la cattura di Visconti, anche lei viene fermata e lungamente trattenuta dalla polizia fascista, che la accusa di fiancheggiare i ribelli; interrogata per molte ore nella tetra pensione Jaccarino, si scopre capace di recitare sul serio la parte dell'ingenua, della ragazza obbediente e timorata, così a lungo impersonata sul set, giocando il tutto per tutto, riuscendo poi ad essere rilasciata. L'agire di Denis si iscrive perfettamente nell'ampio raggio di attività riconducibili alle pratiche della resistenza femminile, di quell'andare in guerra senza armi descritto da Anna Bravo e Anna Maria Bruzzone¹⁵ che trova nelle strategie di camuffamento, nella mascherata, nella costruzione di convincenti finzioni i suoi colpi più efficaci. Ed è un gioco decisamente pericoloso, ancorché le resistenti ce ne abbiano consegnato memorie per così dire in minore, lontanissime dalle retoriche dell'eroismo.

Maria Denis non solo non fornisce dettagli né informazioni che possano portare la polizia sulle tracce del regista partigiano, ma approfitta della ammirazione che le manifesta Pietro Koch, il temibile e tristemente noto capo della milizia nera. L'impavida attrice comincia a frequentarlo e, di fatto, è questo comportamento, unito alla sua capacità di manipolare e persuadere Koch, a salvare Visconti dalla deportazione in Germania e dalla morte. Così, senza accenti magniloquenti, assumendo una postura umile e al contempo coraggiosa, al pari di quella di numerose italiane impegnate nella resistenza civile, l'attrice scrive:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Agivo istintivamente, con ingenuità, pur rendendomi conto che rischiavo il mio nome, la mia reputazione; i partigiani odiavano i fascisti e c'era un modo sicuro per farsi iscrivere nelle loro liste nere: mostrarsi in loro compagnia... Ma in quel momento non ci pensai. Così andai a colazione con Pietro Koch¹⁶.

Sarà grazie a lei e al gioco di finzioni allestito per irretire Koch che Visconti avrà salva la vita. Ciò nonostante, una volta liberato, il regista si allontana da Denis e non le mostra alcuna riconoscenza; neppure quando, nell'immediato dopoguerra, l'attrice viene arrestata per collaborazionismo e si trova ad affrontare un doloroso processo per difendersi da una accusa tanto infamante. A portarla sul banco degli imputati sono le rischiose azioni che ha intrapreso per salvare il regista, inventandosi l'operazione Koch, rischiando in prima persona, sulla sua pelle, e legandosi pericolosamente ai GAP romani, come racconta con parole semplici, misurate sull'understatement, nelle pagine della sua autobiografia.

Il ruolo giocato da Luchino Visconti appare piuttosto opaco. L'autrice di *Il gioco della verità* trova per lui motivazioni di ordine psicologico, e invero l'intero *memoir* dell'attrice sembra avvicinarsi a una scrittura terapeutica, che forse ha accompagnato un percorso di psicoanalisi, attraverso il quale chi scrive filtra la propria e la altrui esperienza, la elabora per cercare di sanare la ferita ancora dolente. Visconti, sostiene Denis, ha sentito nella vicenda della sua prigionia e nella successiva liberazione di essere stato nelle mani di Koch e in quelle di lei, e non ha potuto accettare questa situazione di sudditanza. Pertanto una volta libero, da un lato si allontana da Maria Denis, si sottrae silenziosamente a quel bizzarro legame (e le nega in aggiunta il suo aiuto nelle stanze processuali); e dall'altro lato si prende su Koch una implacabile vendetta cinematografica: è lui infatti a dirigere le riprese della sua esecuzione. Si tratta, ovviamente, delle immagini che compaiono nel celebre film di montaggio *Giorni di gloria* (1945).

Per concludere, almeno provvisoriamente, occorre osservare che l'autobiografia di Maria Denis ci consegna il racconto della sua vita attraverso il paradigma cinematografico: tutto comincia e si compie attorno allo schermo. Insomma, la libertà di scrivere da sé il suo copione – una libertà che si prende in età avanzata e a molti anni dagli accadimenti che ancora la angustiano – la porta a immaginare una trama biografica perfettamente coerente con le sceneggiature dei film

¹⁶ Denis, *Il gioco della verità*, cit., p. 50.