



*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 / 11

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

Le tenebrose

*Figure di femme fatale nel cinema
e nei media europei fra mito e contemporaneità*

a cura di

Cristina Jandelli e Chiara Tognolotti



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il volume si inserisce nel quadro delle ricerche svolte all'interno del PRIN (bando 2017)
DaMA - Drawing a Map of Italian Actresses in Writing,
che coinvolge l'Università degli Studi di Sassari (Principal Investigator: Lucia Cardone),
l'Università degli Studi di Catania (responsabile di unità: Maria Rizzarelli),
l'Università degli Studi di Napoli Federico II (responsabile di unità: Anna Masecchia),
<https://www.damadivagrafie.org/>*

© Copyright 2024
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 978-884676953-4

Indice

Introduzione <i>Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti</i>	7
---	---

Aurorali e classiche

“Effetto Castiglione”: <i>mise-en-scène</i> di una <i>femme fatale</i> tra cinema, letteratura e fotografia <i>Beatrice Seligardi</i>	15
--	----

Uno sguardo crudele quanto sensuale: la <i>Vénus noire</i> Musidora <i>Rossella Catanese, Laura Cesaro</i>	31
---	----

Francesca Bertini, peccatrice seriale <i>Elena Mosconi</i>	43
---	----

Diana Karenne. A Genuine <i>Tenebrosa</i> in Life and Onscreen <i>Tamara Shvediuk</i>	57
--	----

<i>L'Inhumaine</i> di Marcel L'Herbier, o l'addomesticamento del femminile nella Francia degli anni Venti <i>Laura Vichi</i>	65
---	----

Doris Duranti, autobiografia di una diva. Eros, potere e costruzione di sé <i>Lucia Cardone</i>	77
--	----

Un patto col diavolo. Evidenze e incongruenze nella costruzione divistica della fatale Miranda <i>Angela Bianca Saponari</i>	91
---	----

Giovanna e le altre: le tenebrose di James M. Cain <i>Simona Busni</i>	107
---	-----

British <i>Tenebrose</i> ? Shady Ladies of Postwar British Cinema <i>Melanie Williams</i>	119
--	-----

- «Con audacia sfrenata, con ardore di furia, con verve folle: ella danza».
Lola Montès, o delle metamorfosi della tenebrosa
Farah Polato 127

Moderne e contemporanee

- La fatalità di essere donna: Franca Valeri e la sovversione
della *femme fatale* tra parola e performance
Giulia Simi 143
- «Hell hath no fury...». Il fascino enigmatico di Jeanne Moreau
nell'inferno di Cocteau
Eva Marinai 157
- Eva contro Eva: Moreau/Medusa e la (sua) spettatrice
Anna Masecchia 167
- «Un freddo e rotondo girasole». Laura Betti in *Il gabbiano*
di Marco Bellocchio
Stefania Rimini 179
- Tenebrosa esotica queer. Gli esordi di Florinda Bolkan
e il contributo musicale di Ennio Morricone
Alessandro Cecchi 187
- Strani vizi, stanze chiuse e i colori del buio. Edwige Fenech
e i sexy thriller all'italiana
Gabriele Landrini 205
- Veronika Voss, tenebre, fantasmi e legami malati
Rosamaria Salvatore 217
- Charlotte Rampling: parlare con le tenebre
Francesca Brignoli 227
- L'ombra di Medea: Micaela Ramazzotti tra ruoli e immagine pubblica
Maria Elena D'Amelio 237
- Miriam Leone, da Miss Italia a *Diabolik*: una tenebrosa transmediale
contemporanea
Fabien Landron 245
- Eva Kant dalla striscia al cinema. La tenebrosa si svela
attraverso i suoi abiti
Sara Martin, Dorothea Burato 255

Introduzione

Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti

Il volume raccoglie gli esiti di un convegno che si è tenuto all'Università di Pisa nel dicembre del 2022 con l'intento di esplorare, da nuove prospettive di ricerca e di studio, una figura che accompagna la storia del cinema dagli albori fino a oggi. Dal tardo romanticismo al decadentismo la donna fatale si manifesta nella letteratura e nel teatro drammatico e approda al cinema con tratti precedentemente codificati: freddezza, crudeltà, indifferenza, sensualità, superbia e, soprattutto, capacità di fingersi altro da sé e di manipolare il maschio, in una guerra dei sessi idealmente riconducibile alla prima ondata del femminismo negli anni Dieci del Novecento.

Un altro modello interpretativo, espresso attraverso il lemma "tenebroso" e che lo distingue dagli omologhi *femme fatale*, *dark lady*, *vamp*, e così via, lega alle due guerre mondiali l'emersione di questa tipologia di figure, all'interno dei diversi racconti nelle cinematografie nazionali che compongono il più ampio insieme del cinema europeo¹. Quando esplodono i due conflitti, nel lungo corso del primo Novecento, in Europa le donne sperimentano nuovi ruoli nello spazio pubblico acquisendo visibilità, autodeterminazione economica, prendendo parola e chiedendo il diritto di voto. Così facendo violano le norme e minano l'ordine patriarcale: fino alla seconda guerra mondiale il cinema dà corpo a questi fantasmi sociali mostrando tenebrose che continuano a riproporre i tratti essenziali delle origini, fra cui quello di porsi come agente narrativo e oggetto privilegiato dello sguardo, caricandosi di un potere distruttivo annichilente. Appena un decennio dopo iniziano a popolare i racconti nuove personagge² ambigue in cerca di

¹ Cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Viella, Roma 2016, pp. 57-76. Si veda anche la versione inglese *Shady Women in Post-war Italian Cinema*, in M.C.C. Mabrey, L. Pérez Alonso (a cura di), *Cinematic Representations of Women in Modern Celebrity Culture, 1900-1950*, Routledge, New York-London 2022, pp. 105-119.

² N. Setti, *Personaggia, personaggio*, in «Altre modernità», 12, 2014, p. 208. Sulla genesi del termine, neologismo coniato all'interno della SIL (Società Italiana delle Letterate), si veda anche M.V. Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, *ivi*, pp. 214-219. Tessitore fa riferimento non solo all'ambito letterario ma anche a quello cinematografico e teatrale, inaugurando il termine «personagge performanti» (*ivi*, p. 216).

autodeterminazione e portatrici di inquietudini esistenziali. Sono gli anni Settanta a rivelarsi decisivi nella riproposizione di tenebrose che pervadono il cinema d'autore come quello di genere. Nel periodo compreso fra il Sessantotto e gli anni di piombo i fantasmi femminili si fanno sempre più aggressivi e sfrenati, a dimostrazione che la seconda ondata del femminismo coincide con un esplicito smascheramento del potere patriarcale, a cui il cinema risponde con la messa in scena di figure fuori norma destinate a forme crudeli di ritorno all'ordine. Il panorama contemporaneo si configura in divenire, da una parte guarda ai miti del passato e dall'altro si inserisce in un più ampio scenario transmediale, dove il motivo della tenebrosa migra dal fumetto al *graphic novel* al film e alla serialità televisiva, in un affastellarsi di figure diverse ma comunque incisive, destabilizzanti, eccessive.

Obiettivo di questo volume è osservare e analizzare le tenebrose del cinema nelle loro diverse declinazioni e nel contesto delle dinamiche cangianti delle culture e delle società europee che ne hanno visto la prima comparsa. A livello visivo e narrativo le forme della rappresentazione identificano in questa tipologia di donne un elemento perturbante dell'ordine sociale. Tutti i saggi a seguire mostrano nel cinema europeo varie configurazioni di questa identificazione fra donna ed eccedenza dalla norma. Prima di tutto, dunque, emerge la costellazione di significati nella quale si dispiega la figura della tenebrosa a partire dalle occorrenze legate all'universo dei miti (Sfinge, Medusa, Medea, Lilith, Ananke, Circe, Pandora, Galatea), in una sorta di sopravvivenza dell'antico che prende corpo nelle fattezze delle attrici chiamate a ridare respiro a quelle figure lontane. Forme e modi della rappresentazione s'intessono nei diversi contesti storici e culturali in una relazione biunivoca che vede il film raccogliere stimoli e sollecitazioni dal mondo circostante per rielaborarli e offrirli di nuovo al pubblico nei modi di uno scambio fecondo. In questa prospettiva, studiare la messa a tema della tenebrosa nel suo configurarsi come frattura della normatività dominante conduce anche a illuminare il mutare della percezione dell'identità di genere nei diversi contesti nazionali e storici.

Da questa ricognizione complessiva emerge un'attenzione particolare alle singole attrici, spesso dive o star che alle figure della finzione prestano gesti e fattezze³. Difatti, i corpi delle tenebrose si esprimono attraverso modi performativi che modellano posture, volti e gesti accanto a caratteri che informano di sé le svariate forme di racconto ancorate all'immagine pubblica delle celebrità del cinema. Quando abitano lo schermo, le personaggi pos-

³ Per quanto riguarda le possibili modalità di applicare il modello della personaggia al cinema si veda C. Tognolotti, *Madame Bovary (Sophie Barthes, 2014)*, in G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Carocci, Roma 2023, pp. 121-133.

siedono, in misura diversa, immediatamente visibile e intensificata rispetto alla pagina letteraria, un corpo, uno stile recitativo e un'immagine pubblica. Così la tenebrosa acquista uno spessore maggiore, giacché la diversione rispetto ai modelli di genere prestabiliti che la caratterizza non riguarda solo i tratti dei ruoli portati sullo schermo ma si apre allo statuto divistico e alle modalità performative.

Alle origini del fenomeno una figura che si presta a numerose rivisitazioni cinematografiche e transmediali è la contessa di Castiglione, icona decadentista che incarna la Belle époque: si parte dunque, con il contributo di Beatrice Seligardi, dalla ricognizione delle diverse occorrenze letterarie e cinematografiche di una "vera" tenebrosa per riesaminare poi le prime declinazioni del tipo sugli schermi all'interno di film realizzati da attrici-registe e produttrici come la francese Musidora, l'italiana Francesca Bertini e la russa Diana Karenne. Il corpo in nero di Musidora descritto da Laura Cesaro e Rossella Catanese; i peccati in serie di Francesca Bertini, in una interpretazione fino adesso ben poco studiata, esplorati da Elena Mosconi; le nuove acquisizioni che arricchiscono l'immagine e la storia di Diana Karenne ad opera di Tamara Shvediuik permettono di aggiungere particolari inediti e nuovi tagli teorici attraverso i quali ripercorrere l'esperienza artistica delle tenebrose "aurorali".

Alla fine della prima guerra mondiale anche le avanguardie mostrano insofferenza nei confronti delle potenti immagini femminili degli anni Dieci: attraverso un'analisi dei documenti di prima mano che testimoniano la genesi di *L'Inhumaine* (1924) Laura Vichi evidenzia il depotenziamento della protagonista femminile inseguendo la parabola dei contrasti fra regista (Marcel L'Herbier) e attrice-produttrice (Georgette Leblanc).

In Italia durante il regime fascista Doris Duranti, letta da Lucia Cardone attraverso scritture autobiografiche di audacia sorprendente, propone una visione di sé in chiave spregiudicata e il suo divismo rifulge, come pratica di vita iperbolica e non riconciliata, nella ostentazione orgogliosa di uno sfolgorante potere del corpo. Quello di Isa Miranda, ricostruito da Angela Bianca Saponari, è per certi aspetti un itinerario opposto, giacché si traduce nel racconto di una grande tenebrosa incompiuta, portatrice di inquietudini che l'attrice rivendica come proprie, create sullo schermo a partire da sé come persona divistica ideologicamente contesa e divisa.

La frattura rappresentata dalla seconda guerra è annunciata dalle donne del *noir* ispirate alla protagonista del romanzo di James M. Cain *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934): le prime versioni, in Francia di Pierre Chenal (*Le Dernier Tournant*, 1939) e in Italia di Luchino Visconti (*Ossessione*, 1943), disegnano il volto oscuro dei timori creati da nuovi spossamenti che minacciano la società patriarcale. Sullo

schermo la vicenda dell'uxoricida Cora, che Simona Busni ripercorre anche attraverso la versione hollywoodiana di Tay Garnett del 1946, è all'insegna di un eccesso esemplarmente punito dal racconto: con Visconti l'amante maledetta getta le basi della tenebrosa neorealista, più minacciosa rispetto al passato anche perché più vera e oscura, comune e inconoscibile, fatalmente ambigua.

Nel cinema inglese del dopoguerra le donne del *noir* si trasformano in criminali incarnate da attrici-simbolo della nuova società dei consumi, forme di un desiderio di benessere ancora incompiuto: ambiscono a sesso, lusso, prosperità e sono totalmente inaffidabili le *bad girls* di Jean Kent e Diana Dors nell'ampia ricognizione complessiva che Melanie Williams dedica alle fatali del periodo. Dalla Francia Lola Montès, riattivazione di un fantasma post-romantico europeo, è la vera avventuriera che, raffigurata nel film omonimo di Max Ophüls, permette di evidenziare, sulla scorta del saggio di Farah Polato, due caratteri determinanti della tenebrosa europea: l'inibizione empatica e la supremazia del calcolo. Qui la tenebrosa si erige come fiera e *monstrum* dalla sessualità sfrenata.

La tenebrosa moderna è annunciata dalla parodia. Nella commedia italiana Franca Valeri getta lampi di autocoscienza sul tipo fisso della femmina fatale e la ibrida, la scompone e ricompone attraverso le sue illuminanti *performance* transmediali ricostruite da Giulia Simi con l'ausilio della scrittura autobiografica dell'attrice. I saggi di Eva Marinai e Anna Masecchia ripercorrono, attraverso uno spettacolo teatrale e un film, alcune tappe decisive della carriera di Jeanne Moreau per inoltrarsi nel territorio di una performatività artistica attorial-autoriale di estrema rilevanza. Marinai racconta la sfinge Moreau plasmata da Cocteau, Masecchia la donna doppia persa nella solitudine delle sue rifrazioni, portatrice di uno sguardo inconoscibile di Medusa. Protagonista del film di Joseph Losey dal titolo programmatico *Eva* (1962), la tenebrosa moderna si aggiudica un nuovo tratto: gli occhiali scuri che sanciscono il potere del suo sguardo. Dal canto suo, Stefania Rimini osserva la «giaguara» Laura Betti farsi tenebrosa in *Il gabbiano* di Marco Bellocchio, anche lei come Moreau diva-Medusa le cui fattezze «suggeriscono l'orrore e la frivolezza di un'animalità senza tempo».

Appaiono come nuove versioni delle tenebrose, comparse durante i due conflitti mondiali, le figure interpretate da Florinda Bolkan nel cinema italiano a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta oggetto del saggio di Alessandro Cecchi. Portatrici di disordine e di un'alterità che le colonne sonore di Ennio Morricone sottolineano associando all'attrice brasiliana temi di una beffarda *bossa nova* o dissonanze introdotte in un valzer, le figure cui la star dà vita si inseriscono nella scia di una nuova versione del disordine che le tenebrose da sempre portano con sé.

Gli anni Settanta e i primi Ottanta forniscono esempi di tenebrose altrettanto rilevanti nelle loro audaci incarnazioni del tipo. Le personaggi dei *sexy thriller* all'italiana interpretate da Edwige Fenech all'inizio del decennio, analizzate nel contributo di Gabriele Landrini, diventano agenti del racconto con la loro sessualità eccedente. Queste donne eccentriche, libere e non normative sono contrassegnate da un potere destabilizzante capace di compromettere l'equilibrio dell'ordine precostituito promosso dalle istituzioni familiari e sociali: è questo il nucleo all'interno del quale prende corpo la minaccia che rappresentano.

Rosamaria Salvatore, in un'analisi di *Veronika Voss* di Rainer W. Fassbinder (1982), affronta una portatrice di dipendenza e di morte, la dottoressa Katz, che con i suoi loschi traffici di morfina è pronta ad annientare l'attrice di regime. Il bianco tombale in cui affonda Veronika Voss è lo stesso incarnato dalla sfinge Moreau.

Charlotte Rampling, presenza inquieta, nevrotica, dalla sensualità gelida e misteriosa, è indagata da Francesca Brignoli. Il suo corpo-simbolo accompagna l'evoluzione di una carriera internazionale che arriva ai nostri giorni con la serie cinematografica di *Dune* (2021-2024). Gaius Helen Mohiam, la reverenda madre della sorellanza Bene Gesserit, nei film di Denis Villeneuve appare con il volto nascosto. L'assenza della figura esalta la forza e il carisma della star, facendone una tenebrosa all'ennesima potenza nonostante l'età avanzata: con lei irrompe nel territorio della vecchiaia femminile *l'ageing cool*.

Nei primi decenni degli anni Duemila alcune presenze fatali riappaiono impreviste, come nel caso di Micaela Ramazzotti analizzato da Elena D'Amelio: nelle madri mostruose, sensuali, straniere, barbare della trilogia di Paolo Virzì (*Tutta la vita davanti*, 2008; *La prima cosa bella*, 2010; *La pazza gioia*, 2016) rivive la Medea classica, rea di figlicidio: le madri "sbagliate" di Ramazzotti, irresponsabili, troppo sensuali, troppo ingenui o poco intelligenti portano nel contemporaneo l'idea postfemminista che la maternità occidentale, presentata come una scelta e non più un'imposizione, sia oggi soggetta a standard di perfezione impossibili da mantenere allo scopo di "ridomesticare" le donne.

Il volume si chiude con due saggi dedicati a una personaggio immaginaria, proveniente dal mondo del *graphic novel* femminile. Creazione delle sorelle Giussani, Eva Kant è, nell'ultima versione cinematografica dei Manetti Bros. (*Diabolik*, 2021), una figura perfettamente calzante nell'ottica della costruzione del divismo transmediale di Miriam Leone ricostruito da Fabien Landron. Perfetta incarnazione della tenebrosa sexy, forte, carismatica e bionda, con le ciglia finte e la carnagione perfetta, viene americanizzata e "hitchcockizzata" in un ruolo che rende omaggio alla cultura americana degli

anni Sessanta e alle star del cinema mondiale Bardot, Deneuve, Andress. Dal canto loro, Sara Martin e Dorothea Burato ne ripercorrono l'avventura cinematografica fino all'ultima trasposizione, dove le doti di ammaliatrice non sono più affidate all'esibizione di un corpo svestito ed erotizzato, quanto divinizzato attraverso lo sfoggio di capi e di gioielli firmati. Ciò che appare caratterizza l'ambigua personalità di Eva Kant: intelligente, ingannevole, arguta, seduttiva e priva di remore, attraverso abiti e accessori di alta moda è resa la quintessenza della donna misteriosa, spietata e sensuale. Come agli albori del tipo.

Firenze-Pisa, marzo 2024

Ringraziamenti

Le curatrici desiderano ringraziare Davide Bianchi per la collaborazione alla redazione dei testi.

Aurorali e classiche

“Effetto Castiglione”: mise-en-scène di una femme fatale tra cinema, letteratura e fotografia

Beatrice Seligardi

Ritratto di una femme fatale, o forse no

«The femme fatale is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma»¹: così si apre il saggio di Mary Ann Doane dedicato alle *femmes fatales* all'interno dell'immaginario visuale cinematografico, ma potremmo allargare la definizione alla *femme fatale* tout-court. Figura seducente e pericolosa, capace di suscitare desideri socialmente proibiti e mettere in crisi l'ordine sociale costituito, affonda le sue origini negli archetipi culturali legati alla femminilità e in particolar modo in quello di Lilith, ma trova la sua formulazione compiuta solo nella seconda metà dell'Ottocento², a partire soprattutto dalle sue apparizioni letterarie e pittoriche in Baudelaire, Gautier, Rossetti, Moreau e molti altri³, così come nella rivivificazione nelle arti visive e performative di figure mitologiche e leggendarie quali Salomé, Cleopatra, Circe, Medusa⁴.

D'altronde, è proprio la seconda parte del XIX secolo a vedere modificato il posizionamento sociale, culturale e potremmo dire ideologico del soggetto femminile: lo mette bene in luce la filosofa Christine Buci-Glucksmann, che evidenzia nel corpo della donna una conflagrazione tra il nascente e moderno mondo della tecnica e un ordinamento simbolico in crisi rispetto all'assetto sociale precedente⁵. La *femme* che entra a far parte della mercificazione e della società dei consumi – sintetizzati nella figura della prostituta che in molta letteratura dell'epoca si interseca a quella della *femme fatale* propriamente detta – perde, contemporaneamente, una caratterizzazione intrinsecamente “naturale” (che Buci-Glucksmann identifica

¹ M.A. Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, Routledge, London 1991, p. 1.

² Cfr. H. Hanson, C. O' Rawe, *Introduction: 'Cherchez la Femme'* in Ead. (a cura di), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 1-8.

³ Cfr. M.A. Doane, *Femmes Fatales*, cit.

⁴ Cfr. V.M. Allen, *The Femme Fatale: Erotic Icon*, The Whiston Publishing Company, New York 1983.

⁵ Cfr. C. Buci-Glucksmann, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Éditions Galilée, Paris 1984, p.115.

come la capacità di procreare) così come la propria “aura poetica”, ovvero quel binomio fra corpo femminile e Bellezza idealizzata di classicistica memoria. Il soggetto femminile acquista, in maniera contraddittoria e talora paradossale, uno spazio di *agency* proprio laddove pare sfruttare il proprio corpo come fonte di guadagno, un’indipendenza tuttavia punita con il tragico epilogo cui la sua personaggio⁶ è quasi sempre destinata.

Una delle interpretazioni più interessanti a tal proposito è quella di Elisabeth Bronfen, la quale rintraccia nella figura della *femme fatale* un luogo di duplicità e se vogliamo anche di invenzione, non lontano da quella di un’altra categoria ottocentesca associata a un femminile eccedente e per questo da neutralizzare, ovvero l’isteria⁷, con la quale condivide la dimensione teatralizzante e performativa della messa in scena del sé:

both in her function as a symptom within a male fantasy, as well as in her function as a subject beyond male fantasy, the *femme fatale* emerges as a figure of tragic sensibility. In the first case, she is denied humanity in the fantasy scenario of the hero, whose aim is to avoid an acknowledgment of mortality and guilt by transferring death exclusively to her body. In the latter case, she is the figure who accepts her death as the logical consequences of her insistence on a radical pursuit of personal freedom⁸.

Da un lato, la *femme fatale* è infatti l’oggetto del desiderio di un *male gaze* che non solo le nega lo statuto di soggetto, ma che pare “inventarla” in un’ottica repressiva, a monito di un senso di responsabilità sociale eluso dalla donna e dal quale rischia di uscire irrimediabilmente depotenziato l’eroe maschile. Se la seconda metà dell’Ottocento vede una redistribuzione

⁶ Il termine “personaggio” viene qui utilizzato nel solco della critica letteraria femminista rispetto a quelle figure femminili «che escono dalle convenzioni e producono [...] degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (N. Setti, *Personaggio, personage*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-213, p. 205). Cfr. anche M.V. Tessitore, *L’invenzione della personaggio*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 214-219 e R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L’invenzione delle personage*, Jacobelli, Roma 2016. Si vedrà che nel corso dell’articolo si oscillerà fra il ricorso all’espressione “personaggio” e quello più canonico di “personaggio femminile”. Questo perché, come si cercherà di dimostrare, molte delle narrazioni (in particolare filmiche) intorno alla “personaggio” Castiglione ne depotenziano, in realtà, proprio l’effetto eccedente, riconfigurando la sua immagine entro i confini rassicuranti di un “personaggio femminile” più tradizionalmente codificato.

⁷ Sull’invenzione dell’isteria come categoria medica e narrativa di disciplinamento del corpo femminile, si vedano almeno G. Didi-Huberman, *L’invenzione dell’isteria. Charcot e l'iconografia della Salpêtrière* [1982], Marietti, Genova-Milano 2008; E. Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, Princeton UP, Princeton 1998; E. Bronfen, *Il linguaggio dell’isteria: una riappropriazione indebita dei racconti dell’Altro*, in A. Violi, D. Giglioli (a cura di), *Locus solus. L’immaginario dell’isteria*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 1-14.

⁸ E. Bronfen, *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*, in «New Literary History», XXXV, 1, 2004, pp. 103-116, p. 107.

simbolica decisiva tra maschile e femminile, allora la progressiva alienazione e perdita di controllo sul sé e sul corpo dell'Altra, esperita dall'individuo a fronte della tecnicizzazione e mercificazione di massa, trova nella *femme fatale* una sorta di capro espiatorio. Dall'altro, il destino tragico dell'eroina accomuna molte personagge ottocentesche, *femmes fatales* e non, come unica via di fuga per non ripiegare su un incasellamento borghese e su un rientro nei ranghi del modello alternativo, ossia l'angelo del focolare.

La figura della Contessa di Castiglione, al secolo Virginia Oldoini poi coniugata Verasis, si colloca sullo sfondo di un contesto dunque estremamente complesso, pregno di dinamiche contraddittorie e nel quale Castiglione partecipa da protagonista. Vissuta, infatti, nel pieno del secondo Ottocento (1837-1899), è stata una delle donne più famose tra le corti d'Europa, in particolare a seguito della sua permanenza presso quella imperiale di Francia al cospetto di Napoleone III. Fu proprio a Parigi che ricoprì un ruolo decisivo, in qualità di spia, cortigiana e poi favorita dell'imperatore, nel propiziare l'alleanza franco-piemontese per quella guerra contro gli Asburgo che avrebbe reso possibile la costituzione del futuro Regno d'Italia. Un tale compito era possibile solamente grazie alla fama che precedeva la reputazione della Contessa, fama anche sapientemente orchestrata dal cugino di Castiglione, ovvero Camillo Benso Conte di Cavour, e da Costantino Nigra, segretario dello stesso Cavour e tra i numerosi amanti della Contessa. Non indugiamo, ai fini della nostra trattazione, sugli aspetti più strettamente biografici e storici di Castiglione, che sono stati affrontati anche in tempi recentissimi in diverse pubblicazioni di carattere saggistico⁹: ci preme piuttosto riflettere sui paradigmi che hanno investito le narrazioni più spiccatamente finzionali della personaggio di Castiglione, alla luce, tuttavia, di un ulteriore aspetto biografico cui negli ultimi anni la critica ha dato nuovo peso.

Per tutta la vita, la Contessa mise a punto una vera e propria messa in scena del sé grazie alla collaborazione con il fotografo Pierre-Louis Pierson, il quale scattò, sotto la direzione attentissima e minuziosa di Castiglione, una serie di suoi ritratti nelle vesti di personaggi letterari, storici e di fantasia¹⁰. Costruendo ostinatamente e instancabilmente la propria *star persona*, Castiglione può essere considerata una delle prime dive, benché non abbia

⁹ La bibliografia storico-biografica sulla Contessa di Castiglione è particolarmente nutrita, oscillando tra i generi, dalla biografia romanzata all'indagine storica più accurata. Tra le più recenti pubblicazioni che assecondano, rispettivamente, l'uno e l'altro genere, ricordiamo V. Palumbo, *La donna che osò amare sé stessa. Indagine sulla contessa di Castiglione*, Neri Pozza, Vicenza 2021 e il lavoro puntuale di B. Craveri, *La contessa. Virginia Verasis di Castiglione*, Adelphi, Milano 2021.

¹⁰ Cfr. E. Bronfen, B. Straumann, *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*, Schirmer/Mosel, München 2002; F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia fra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna 2007.

calcato le scene del palcoscenico teatrale: è lei stessa a trasformarsi in opera d'arte, anticipando in maniera sorprendente le tendenze performative autoritrattistiche e di mascheramento di alcune grandi interpreti della fotografia novecentesca, come Claude Cahun o Cindy Sherman¹¹. Diventare una *Gesamtkunstwerk* era il fine cui la Contessa di Castiglione ha mirato lungo i quarant'anni che ne hanno sancito la frequentazione presso lo studio fotografico parigino: i costumi, le pose, le espressioni del viso, tutto è stato accuratamente studiato per poter costruire un'autobiografia per immagini che raccontasse il romanzo della propria esistenza, la performance di un corpo che continuamente sconfina tra pubblico e privato, dalle feste di corte ai *boudoirs*. L'ipotesi di una mostra fotografica da far allestire durante l'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 dal titolo "La donna più bella del secolo" si arrestò a progetto, ma la sterminata collezione di album trovò in Robert de Montesquieu il principale veicolo della fama della Contessa attraverso il Novecento. In tempi recenti il susseguirsi di mostre incentrate sulla figura di Castiglione¹², nonché la possibilità di poter consultare una parte del corpus fotografico in *open access* all'interno delle collezioni del Metropolitan Museum of Modern Art¹³, hanno ulteriormente rinvigorito la fioritura di narrazioni ultra-contemporanee che hanno esaltato la capacità di Virginia Oldoini di destabilizzare gli ordini sociali precostituiti.

Nelle pagine che seguono cercheremo, dunque, di dare conto del duplice paradigma narrativo che ha investito la figura della Contessa di Castiglione a partire dall'ambiguità con cui l'immaginario l'ha ascritta alla tipologia della *femme fatale*. Da un lato, la sua capacità seduttiva è tra le principali chiavi di lettura adottate dagli adattamenti cinematografici della vita di Virginia Oldoini, ma proprio la forza dirompente della personaggio tenebroso è stata qui spesso disinnescata a favore di addomesticamenti melodrammatici, all'insegna del modo del *romance*. Come vedremo, nei film *La contessa Castiglione* di Flavio Calzavara (1942), che vede l'interpretazione principale di Doris Duranti, o *La contessa di Castiglione* di Georges Combret (1954)

¹¹ Cfr. F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Editrice Quinlan, Bologna 2010.

¹² Ne citiamo solamente alcune: *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess Castiglione*, Parigi, Musée d'Orsay, 11 ottobre 1999-23 gennaio 2000; *La Contessa di Castiglione e il suo tempo*, Torino, Palazzo Cavour, 31 marzo 2000-2 luglio 2000; *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess Castiglione*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 settembre 2000-31 dicembre 2000; *Female Trouble: The Camera as Mirror and Stage of Female Projection in Photography and Video Art*, Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco, 18 luglio 2008-26 ottobre 2008; *The Countess of Castiglione and the Allure of Self-Absorption*, Dixon Gallery and Gardens, Memphis, 28 aprile 2019-14 luglio 2019.

¹³ Una parte significativa dell'archivio fotografico di Castiglione è consultabile in open access sul sito internet del museo: <https://www.metmuseum.org/>.

con Yvonne De Carlo, o ancora in alcune trasposizioni televisive come lo sceneggiato Rai *Ottocento* (1959) con Virna Lisi, sino alla miniserie con protagonista Francesca Dellera (2006), il libertinaggio di Castiglione è contro-bilanciato da un non meno nascosto desiderio amoroso romantico, dunque totalizzante, monogamico e abnegato.

Dall'altro lato, in recentissime opere letterarie come i *graphic novel* di Vanna Vinci – *Chats noirs chiens blancs* (2009), *La Casati. La musa egoista* (2013), *Parle-moi d'amour. Vite esemplari di grandi libertine* (2020), in cui la Contessa di Castiglione figura come personaggio secondario, eppure sempre rilevante – o nel romanzo ibrido di Nathalie Léger *L'exposition* (2008), emerge il racconto di una donna che si svincola dal *male gaze* soggiacente alla *femme fatale*, trasformandosi da oggetto del desiderio in soggetto desiderante, capace di costruire il culto di sé utilizzando i nuovi media a lei contemporanei – come la fotografia – per narrare il romanzo sempre multiforme della propria esistenza.

Seduzioni addomesticate: Castiglione sullo schermo italiano

L'interpretazione di Doris Duranti nei panni della Contessa di Castiglione nell'omonimo film diretto da Flavio Calzavara si colloca perfettamente entro le modalità con cui il Ventennio fascista riscrive, in chiave virtuosa, il ruolo della *femme fatale*¹⁴. La stessa Duranti ne sarebbe divenuta epitome, anche in riferimento alla controversa scena a seno nudo nel coevo film *Carmela*, diretto dallo stesso Calzavara e uscito in sala poco meno di due mesi dopo la pellicola a carattere storico. La *femme fatale* del Ventennio si inserisce all'interno di un'oscillazione mediatica fra i modelli di femminilità tradizionale – sostenuti dal regime e all'insegna dello spirito di sacrificio nei confronti della famiglia, della patria e del maschio – e quelli più prossimi alle *new women* emancipate delle *réclame*, delle canzonette e dei rotocalchi, consumatrici di cosmetici e non a proprio agio nel ruolo tradizionale di "angelo del focolare". Se indubbiamente la persona divistica di Doris Duranti si presenta quale figura eccedente, pienamente consapevole della propria sensualità e del potere che è in grado di esercitare dentro e fuori lo schermo¹⁵, l'evoluzione del personaggio della Contessa nella pel-

¹⁴ Cfr. M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Falsopiano, Alessandria 2014; Ead., *A lezione di stile. Divismo e moda negli anni Trenta e Quaranta*, in «Bianco e nero», 586, 2016, pp. 124-133.

¹⁵ Cfr. l'autobiografia di Doris Duranti *Il romanzo della mia vita*, a cura di G.F. Venè, Mondadori, Milano 1987. Il testo è stato analizzato all'interno del genere divagrafico da Lucia Cardone in diversi interventi presso convegni nazionali e internazionali, che trovano ulteriore consolidamento

licola mostra sfaccettature cangianti che vanno dalla giovane innocente e innamorata alla capricciosa ammaliatrice, virando però nel finale verso un univoco modello muliebre sacrificale¹⁶, particolarmente adatto al contesto di un film a sfondo bellico – il Risorgimento italiano. Infatti, il film esce in sala in pieno secondo conflitto mondiale, ma privilegia una vicenda individuale, in linea con una certa tendenza anche dei film bellici finanziati dal regime allorché, a fronte anche delle evidenti difficoltà che l'esercito italiano mostrava dal punto di vista dei risultati militari, essi spesso «ripiegano su toni medi di rappresentazione di motivi umani che portano sempre di più l'occhio della macchina da presa a ridosso dell'uomo più che dell'apparato militare»¹⁷.

La storia si svolge nell'arco di pochi giorni del 1855, quando Castiglione viene invitata a Compiègne insieme alla corte imperiale. Tuttavia, attraverso un flashback che occupa buona parte della prima metà del film, viene evocato il ricordo della Contessa circa la propria adolescenza trascorsa a Firenze e soprattutto del suo primo amore, il carbonaro Baldo Princivalli, che irrompe nuovamente nella vita della donna, incitandola a fuggire con lui in Sudamerica al posto di favorire la politica cavouriana – ovvero diventare l'amante dell'imperatore. Dopo un tentennamento quanto mai combattuto e doloroso, la Contessa deciderà di sacrificare l'amore della propria vita per l'ideale patriottico.

La prima apparizione del corpo di Castiglione avviene all'Opéra di Parigi, al termine di uno spettacolo di cui non è dato sapere molto, giacché è il fermento degli ammiratori nei corridoi retrostanti ad essere immortalato. Virginia esce dal proprio palco volgendosi ben presto di spalle, ammantata di una veste bianca vaporosa che non solo la colloca in una dimensione divina, anticipata dai commenti maschili che la definiscono «la più bella donna di Parigi», ma che si presenta anche quale preciso riferimento iconografico alle “reali” immagini fotografiche della “reale” Castiglione, quella sorta di

nel contributo inserito nel presente volume. Il termine “divagrafia” si deve a una felice intuizione di Maria Rizzarelli in *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», 10, 2017, www.arabeschi.it. Per un approfondimento sul tema, cfr. anche M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle “divagrafie”*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, <http://journals.openedition.org/cei/9005>; F. Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, Edizioni ETS, Pisa 2023.

¹⁶ Per un'analisi delle iconografie di genere nei film del Ventennio, si rimanda nuovamente a M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, cit., ma anche a G. Grignaffini, *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Ead., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 239-255.

¹⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 151.

racconto di vita immaginario da lei orchestrato con Pierson cui Calzavara, regista calligrafico¹⁸, aveva avuto probabile accesso. L'intero film colpisce per la precisione della ricostruzione costumistica, tutt'altro che secondaria per un personaggio come quello di Virginia Oldoini, e d'altronde le immagini fotografiche di Castiglione erano già note grazie all'opera di Robert de Montesquieu *La divine Comtesse. Etude d'après madame de Castiglione*, pubblicata nel 1913 in 200 esemplari con la prefazione di Gabriele D'Annunzio e corredata da 54 immagini. L'apparizione di spalle nel film di Calzavara rimanda soprattutto a due immagini, databili tra il 1861 e il 1867: *The Opera Ball* e *Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass*¹⁹. Ma se negli scatti fotografici determinante è la presenza di uno specchio che offre non solo la possibilità a chi guarda di scorgere lo sguardo della Contessa, ma soprattutto a lei di colpire con gli occhi l'obiettivo attraverso una linea obliqua e differita, facendosi quindi soggetto attivo della scopia, questa dinamica manca totalmente nella pellicola.

Il ricorso alla figura di spalle, che nel corso del film ritorna a più riprese soprattutto nella camera da letto della Contessa, quando lei stessa rovescia la chioma in un primissimo piano, sembra suggerire l'esistenza di una fragilità nascosta, cui spettatori e spettatrici avranno accesso attraverso il flashback innescato dal ritrovamento, in una valigetta lasciatale in carrozza e aperta solo una volta rientrata a casa, della sciarpa ricamata anni prima per Baldo. Il volto di Duranti-Castiglione, inquadrato spesso in modo ravvicinato e in direzione di un non meglio specificato fuoricampo, si fa dispositivo della fantasticheria memoriale e di quella romantica, che lasciano intravedere un carattere morale di Virginia ben diverso da quello della donna di politica senza scrupoli. Dall'intreccio melodrammatico che si dipana negli anni passati fiorentini e che riaffiora nel presente, con il ritorno improvviso del carbonaro, emerge una figura muliebre decisamente meno ardita, più docile, colta nell'atteggiamento trasognato dell'attesa dell'amato, che disprezza i lussi da lei goduti agognando una vita semplice, domestica, secondo il ruolo della consorte devota e fedele.

La scelta di non fuggire infine con Baldo, bensì di presentarsi ai *tableaux vivants* di Compiègne sull'altalena ispirata a Fragonard in un succinto vestito rococò e con il garofano bianco tra i capelli come segnale di concessione sessuale all'imperatore, avviene esclusivamente in nome del bene supremo politico, per “fare l'Italia”. Il suo sacrificio avviene in aperta opposizione

¹⁸ Per un approfondimento sul cinema calligrafico, si rimanda a A. Martini, *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992.

¹⁹ Utilizziamo qui i titoli identificativi presso le collezioni del Metropolitan Museum of Modern Art. Le due immagini sono visibili online in open access ai seguenti link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285652> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285701>.

alle idee rivoluzionarie di Baldo, che disdegna il compromesso ordito da Cavour di far intervenire la Francia e che ambisce a ideali mazziniani e garibaldini di repubblica: tant'è che sarà lei stessa a chiedere a Costantino Nigra – che ha il ruolo di persuaderla e di domarne l'istinto romantico e sentimentale – di riferire a Baldo che ha infine deciso di non partire con lui per non rinunciare ai lussi parigini, utilizzando quindi la maschera della nobile viziata e un po' superficiale con cui ha costruito il proprio personaggio presso la corte imperiale.

L'*agency* della Contessa di Castiglione nell'adattamento di Calzavara è dunque sempre subordinato all'ordine, che sia quello sociale, sentimentale (è vero che è separata dal marito, ma è devota all'amore della sua vita, ovvero Baldo) o infine politico, secondo una gerarchia di valori perfettamente in linea con quelli del regime. La potenza debordante del personaggio storico di Castiglione e la forza eccedente del suo essere *femme fatale* vengono considerevolmente ridimensionate, nonostante gli accenni, interni al film, allo scalpore che la Contessa è sempre in grado di suscitare attraverso la propria *self-performance*. Una certa rilevanza viene riservata, ad esempio, al commento da parte delle dame di compagnia e delle sarte circa il vestito commissionato a Duchet, che nel film risulta molto simile a quello indossato dalla Contessa nella fotografia intitolata *La Dame de Coeurs*²⁰. Si tratta di un abito senza crinolina, che dunque esalta maggiormente le forme naturali del corpo, e che viene salutato da Mocquart, che dirige lo spettacolo dei quadri viventi, quale anticipo sui tempi della moda che verrà, sancendo la capacità di Castiglione di utilizzare l'abbigliamento come strumento di potere sociale. Ma di fatto, a prevalere è comunque un ridimensionamento del principio eversivo della *femme fatale*, riportato alla sua più rassicurante declinazione in patriota.

Gli adattamenti successivi insistono su una generale tendenza ad ammansire la belva Castiglione, riconducendola sempre entro ruoli più strettamente tradizionali o assoggettando la sensualità del suo corpo secondo una prospettiva decisamente interna alle dinamiche del *male gaze*. *La contessa di Castiglione*, produzione italo-francese per la regia di Georges Combret con l'interpretazione di Yvonne De Carlo, sposta l'asse visuale dai modi del melodramma alle tinte dei film storici in costume contraddistinti da numerose scene di massa, secondo un gusto prossimo ai coevi colossal hollywoodiani – forse non è un caso che tra le interpretazioni più note di De Carlo ci sia quello della moglie di Mosè in *I dieci comandamenti* (1956). Eliminato l'amore adolescenziale, l'incontro con il carbonaro Lucio avviene direttamente

²⁰ *La Dame de Coeurs*, Pierre-Louis Pierson, 1861-63, visibile online nella collezione del Metropolitan Museum of Modern Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286836>.

a Parigi, secondo uno snodarsi di vicende romanizzate che attingono anche all'effettivo attentato ai danni dell'imperatore, seppur svoltosi storicamente in maniera molto difforme dalla trattazione nel film. Il corpo di Yvonne De Carlo, di caratura più severa e altera rispetto alla seduzione sottile di Duranti, colto spesso a figura intera o con piani americani, non conserva nulla dell'ambiguità eversiva dell'originale e che pure Duranti era riuscita a far trapelare, nonostante il ruolo addomesticato. Il muovere della Castiglione di Combret è tutto orientato o alla patria o all'amore per Lucio, che si sacrifica pur di salvare l'imperatore dal tentato omicidio per preservare colui che solo può sortire effetto sulla causa italiana.

Addirittura è la stessa Castiglione, interpretata da Virna Lisi nello sceneggiato *Ottocento*, andato in onda sulla Rai nel 1959, a diventare pedina parzialmente ignara dei giochi diplomatici di Costantino Nigra, amore di gioventù che simula un ritorno di fiamma al quale Virna-Virginia non può che credere, salvo rimanere delusa dall'amore non corrisposto sul finale, dopo aver comunque messo in campo armi seduttive a favore della causa italiana secondo movenze e giochi di sguardi molto più prossimi alla classica *femme fatale*. L'intelligenza politica di Castiglione, benché resa in tutta la sua ambiguità attraverso l'esibizione dell'effetto destabilizzante che ha sull'uditorio maschile e grazie anche a un'attenzione della macchina da presa per le variazioni espressive del volto, viene comunque ricondotto a una più rassicurante narrazione romantica: anche Virginia Oldoini sembra essere il sottotesto comune alle varie narrazioni audiovisive convocate, è una donna e in quanto tale non può che fare dell'amore il centro della propria esistenza.

A questa regola non scritta, che non solo depotenzia fortemente la verità storica della Contessa di Castiglione, ma che di fatto costituisce la narrazione-ombra che si cela dietro la costruzione della *femme fatale* da parte del *male gaze*, non sfugge neppure una delle ultime interpretazioni apparse sul piccolo schermo, quella di Francesca Dellerà nella miniserie *La contessa di Castiglione* andata in onda su Rai 1 nel 2006. Se nel caso di Doris Duranti e di Virna Lisi lo sguardo dell'attrice si fa luogo visibile delle contraddizioni che animano il personaggio femminile, grazie a una mobilità espressiva che dà contezza del susseguirsi di emozioni contrastanti, Dellerà appare invece statuarica nella sua inespressività, cui fa da contraltare un corpo iper-sessualizzato, di cui il seno e le forme procaci, messe ulteriormente in evidenza attraverso il ricorso a vestiti che giocano sulle trasparenze, sono epitome. Il corpo di Dellerà-Castiglione è evidentemente costruito per un occhio maschile italiano che ha in parte nella propria memoria visiva la sua persona attoriale a partire dalle interpretazioni nei film di Tinto Brass (*Capriccio*, 1987) e Marco Ferreri (*La carne*, 1991), ma soprattutto la sua ascrizione a

sex symbol a cavallo tra anni Ottanta e Novanta; appiattimento, questo, che de-problematizza l'identità invece anarchica rivendicata dall'attrice rispetto alla propria *star persona*²¹. La mono-espressività è sintomatica dell'effettiva eterodirezione del suo agire: la storia di Virginia è narrata dalla principessa Sisi Altieri (Jeanne Moreau), che appare donna più consapevole dell'agire politico; l'amore per il patriota e sovversivo Andrea costituisce il perno melodrammatico di contro alle macchinazioni di Nigra, e di fatto Virginia sembra ritrovarsi più per costrizione che per scelta a diventare una spia politica.

Il romanzo di una vita come performance: l'effetto Castiglione tra graphic novel e letteratura

Se il dirompente “effetto Castiglione” nell'audiovisivo pone in evidenza tutte le contraddizioni che si celano dietro l'invenzione culturale della *femme fatale*, le pagine scritte e disegnate in alcune opere del XXI secolo sembrano invece recuperare il carattere fuori norma e insanabile della personaggia della Contessa da lei effettivamente esperito in vita. Appare quanto mai sintomatico, a tal proposito, che negli esempi che a breve convocheremo poco o scarso rilievo venga dato alle sue vicende amorose, e tutto il peso della narrazione venga riposto sul ruolo eminentemente auto-performativo che è stata in grado di mettere in campo, sia nell'ambito di effettive situazioni di vita vissuta – ad esempio nelle apparizioni clamorose durante le occasioni di corte – sia attraverso la rappresentazione di quella vita attraverso l'autofunzione fotografica.

Iniziamo passando in rassegna alcuni graphic novel di Vanna Vinci, autrice sensibile al ritratto di soggettività femminili artistiche e divistiche anticonformiste²², capaci di esprimere un posizionamento trasgressivo che,

²¹ Cfr. quanto sostenuto dalla stessa Francesca Dellerà in un'intervista contenuta nel volume di G. Dotto, *Nate libere. L'amore il vento, la luna e la follia nel racconto di 27 dee del nostro tempo*, Rizzoli, Milano 2020 [edizione elettronica]. A proposito del sodalizio con Marco Ferreri, sostiene: «Il nostro fu il feeling immediato fra due anarchici. Ferreri era un uomo libero, un cosmopolita come me». Analizzando il ruolo eponimo di Francesca nel film *La carne*, che Dellerà conferma sia stato scritto dal regista appositamente per lei, non si può che ritrovare una conferma delle sopraccitate osservazioni di Elisabeth Bronfen a proposito della costruzione eminentemente maschile della *femme fatale*. Nel film, Francesca funziona come strumento di liberazione sessuale del protagonista, ma quando lei decide di interrompere il rapporto, si ritrova a essere smembrata e successivamente cannibalizzata da parte del personaggio maschile: un finale tragico che conferma la soluzione di morte pensata per un soggetto troppo eccedente.

²² Tra i graphic novel di Vanna Vinci che si collocano entro il genere della biografia finzionale o autofinzionale con al centro una personaggia, ricordiamo, tra quelle che non analizzeremo più in dettaglio: *Tamara de Lempicka. Icona dell'art déco*, Il Sole 24 ore, Milano 2015; *Frida Kahlo. Operetta amorale a fumetti*, Il Sole 24 ore, Milano 2016; *Io sono Maria Callas*, Feltrinelli, Milano 2018.

anche qualora subisca lo scacco, non rinnega mai il proprio porsi al di fuori dell'ordinamento sociale e non vi rientra né per convenienza né per sentimentalismo. È interessante osservare come Castiglione non figuri mai come protagonista nei racconti fumettistici di Vinci, ma vi ritorni sistematicamente come citazione non solo verbale ma anche iconografica, costituendo di fatto una personaggio-*Leitmotiv* intraletteraria all'opera dell'autrice, facendosi spia nascosta di perturbazioni emotive sottotraccia eppure salienti. D'altronde, «il personaggio minore – con la sua rotondità squadrata, e il suo manifestarsi nella scomparsa – è essenziale proprio perché ci fa sentire il non detto del racconto»²³, ed è proprio nel non detto, nelle pieghe del dettaglio nascosto, che spesso si celano le trame fondative delle narrazioni.

La Contessa viene citata in tre opere differenti per genere narrativo e per collocazione temporale, a riprova di come Virginia Oldoini faccia parte di una costellazione culturale cara alla fumettista. In ordine cronologico, la prima menzione avviene in *Chats noirs, chiens blancs* (2009), testo originariamente in due tomi che Vinci pubblica prima in francese e poi in italiano²⁴. La protagonista Gilla si trasferisce da Cagliari a Parigi in cerca di una propria collocazione nel mondo. Nella *ville lumière* incontrerà alcuni fantasmi di personaggi realmente esistiti che condividono con lei la condizione di espatriati: Samuel Beckett, la principessa di Lamballe, Zelda Fitzgerald, la Marchesa Casati. Sarà durante una prima visita insieme all'amico-amante Giorgio al Musée Carnavalet, alla ricerca di ulteriori notizie su Lamballe, che Gilla finirà per imbattersi in un dipinto che ritrae la Contessa. Nel layout della vignetta l'immagine appare accostata alla battuta di Giorgio: «la révolte contre le pouvoir en place prend parfois des tournures incontrôlables»²⁵. Si tratta del dipinto di Jacques Émile Blanche *Memoria del 1893* (1914), eseguito a partire dallo scatto fotografico di Pierson intitolato *Rachel*. Nel 1893 la Contessa è visibilmente invecchiata e si è rinchiusa nella propria dimora parigina senza più frequentare, ormai da tempo, una società che si è trasformata radicalmente rispetto a quella imperiale di appena trent'anni prima. Ma questo non le impedisce di proseguire nello scopo di costruire la narrazione per immagini della sua personaggio, formando un corpo che non è più il “più bello d'Europa”, ma che forse proprio per questo, nel suo volersi affermare anche quando le norme sociali

²³ A. Woloch, *Per una teoria del personaggio minore*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. IV. *Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 659-681, p. 681.

²⁴ Si farà riferimento all'edizione integrale in francese in volume unico riedita dall'editore Dargaud nel 2013. Al momento, la versione in italiano (*Gatti neri cani bianchi*, uscito per Kappa Edizioni nei due volumi *Reminiscenze parigine* e *Lungo la strada*, apparsi rispettivamente nel 2009 e nel 2010) non è stata ripubblicata e risulta pressoché introvabile.

²⁵ V. Vinci, *Chat noirs, chiens blancs. Intégrale*, Dargaud, Parigi 2013.

imporrebbero l'oblio, rivendica la propria volontà eversiva. Nell'immagine Virginia appare vestita di nero, con lo sguardo torvo e coperto da una veletta trasparente, in atteggiamento evidente di lutto malinconico. È una delle tante maschere che lei ha adottato nel corso della sua intera esistenza, alternando setting storici, altri tratti da opere letterarie, allestimenti da boudoir o da taverna, sguardi ammiccanti e sensuali, ma anche pensosi, scherzosi, dormienti. Nell'economia della narrazione di *Chats noirs, chiens blancs* il quadro funziona come un'apparizione epifanica e premonitrice, sottolineata anche dalla stessa autrice nell'appendice (le appendici di Vanna Vinci sono sempre parte integrante delle sue opere, in cui affiora la metanarrazione parallela del processo di composizione), che definisce il riferimento intertestuale «un peu comme une image de spectre vivant». Sarà proprio di fronte allo stesso quadro che, quasi al termine della seconda e ultima parte della narrazione, Gilla incontrerà l'ultimo e decisivo fantasma della sua storia, quello della Marchesa Casati che, rivelando alla ragazza l'identità di colei che è ritratta nel quadro, la definisce «la femme la plus scandaleuse de son époque».

Se narrativamente il ritorno del quadro funge, come sostiene sempre Vinci nell'appendice, quale pretesto per introdurre la figura di Casati, è proprio Castiglione a fornire la matrice di “opera d'arte vivente” cui la Marchesa si ispira e che propone non solamente a Gilla quale modello di superamento dei propri limiti interiori, ma anche della propria stessa costruzione di personaggio nel *graphic novel* *La Casati. La musa egoista* (2013)²⁶. Nella ricostruzione della vita della “divina marchesa” – chiaro riferimento all'appellativo “divine comtesse” attribuito a Castiglione – attraverso una narrazione policentrica che mescola l'io narrante di Luisa Amman alla testimonianza di coloro che l'hanno conosciuta, la figura di Virginia Oldoini viene menzionata fuggacemente in due punti: a proposito di un costume che Casati fece realizzare appositamente per impersonarla – se ne definiva la reincarnazione – a un ballo, e infine circa la comune abitudine di vagare sole e di notte per le strade parigine, a mo' di *flâneuses*. Nonostante l'esiguità dello «spazio del personaggio»²⁷ attribuitole, la sua è una funzione cruciale di indirizzamento, ma ci preme soprattutto osservare come la scelta di Vinci sia sempre quella di sottolineare la capacità di Castiglione di costruire quello che potremmo definire uno “spazio della personaggio minore”, una capacità difforme di abitare sia lo spazio della storia – infrange lo spazio sociale del ballo attraverso abiti sensazionali, infrange quello urbanistico percorrendo le strade laddove una donna non dovrebbe andare – che quello del racconto – occupa il margine

²⁶ V. Vinci, *La Casati. La musa egoista*, Rizzoli Lizard, Milano 2013.

²⁷ Cfr. A. Woloch, *Per una teoria del personaggio minore*, cit., p. 663.

del sistema dei personaggi e dell'economia narrativa, ma nondimeno è capace di irradiarsi e di innervare con la sua fascinazione l'integralità dell'opera.

È in quest'ottica che possiamo leggere e guardare con occhi rinnovati l'apparizione di Castiglione al centro dell'ultima tavola di *Parle-moi d'amour. Vite esemplari di grandi libertine* di Vanna Vinci (2020)²⁸. Nel *graphic novel* corale dedicato alle vite di cortigiane e libertine che hanno riscritto le regole sociali dell'esperienza amorosa, non trova spazio il racconto su Castiglione, convocata insieme alle altre escluse in epilogo. Ma è di nuovo abitando il margine che può rivendicare, in posizione comunque di rilievo rispetto alle altre comparse presenti sulla tavola, l'eccezionalità della propria esperienza, ben al di là di presunte vocazioni romantico-melodrammatiche. Come recita nella sua battuta, rivolgendo uno sguardo accigliato a noi e all'autrice (che si disegna accanto alle sue personage) secondo una posa simile a quella assunta nella famosa fotografia dal titolo *Scherzo di follia*: «Ero marchesa di nascita! Ho fatto l'Unità d'Italia, sono stata la prima performer artist della storia... E la prima a farsi fotografare i piedi... Esigo una biografia per me sola!».

Ci sono diverse fotografie dei piedi della Contessa negli scatti di Pier-son, alcune volte mentre calzano scarpe adornate che rimandano a specifici mascheramenti, altre volte come parte delle gambe nude che emergono da gonne folkloristiche un po' corte, quasi a mo' di pastorella di ispirazione agreste. Ma l'immagine cui fa esplicito riferimento la vignetta di Vinci è uno scatto del 1° agosto 1894 intitolato *Le Pé*, che reca sul verso un'iscrizione con un titolo alternativo: *L'amputation du gruyère*²⁹. La fotografia pone al centro i piedi ingrossati della Contessa osservati dal suo punto di vista, come se fosse stata lei stessa a prendere lo scatto, come se, per la prima volta, fosse lei a osservarsi e non a farsi osservare. Questa fotografia disarmante – perché ritrae una parte del corpo che è feticcio amoroso per antonomasia, ma in una posa e in una condizione lontane da qualunque volontà di suscitare desiderio erotico – identificata con un'espressione quanto mai perturbante – a cosa si riferirà l'amputazione? A un qualche fatto di cronaca o di qualche operetta teatrale avvenuto nel distretto svizzero di Gruyère? – è tra le molte descritte all'interno di *L'Exposition* di Nathalie Léger (2008)³⁰, un'opera ibrida a cavallo fra romanzo, saggio, biografia e *memoir*, al cui centro si staglia il tentativo fallito, da parte della narratrice, di inserire un'immagine della collezione della Contessa all'interno di un progetto installativo finanziato dal ministero francese. Tutta la narrazione ruota intorno alla ricerca, da parte di chi dice “io”, di cosa si celi dietro alla monumentale opera fo-

²⁸ V. Vinci, *Parle-moi d'amour. Vite esemplari di grandi libertine*, Feltrinelli, Milano 2020.

²⁹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286842>.

³⁰ N. Léger, *L'Exposition* [2008], P.O.L., Paris 2011 [versione ebook].

tografica orchestrata da parte di Castiglione, incontrata per caso dall'anima narratrice – nella quale possiamo intuire una maschera autofinzionale dell'autrice – sulla copertina di un catalogo a lei dedicato, dal titolo quanto mai significativo *La Comtesse de Castiglione par elle-même*.

Gli amori di Virginia e la sua capacità seduttiva vengono riportati in tralice e unicamente a rafforzare quel modo di abitare l'inquadratura rendendola lo "spazio della personaggio" – questa volta non minore, ma protagonista. Il racconto di Léger è denso di ecfrasi delle fotografie della Contessa, che per quarant'anni frequentò lo studio di Pierre-Louis Pierson utilizzando, sotto la propria esplicita direzione, come teatro di messa in scena del sé. Nei procedimenti ecfrastici, l'attenzione della narratrice è rivolta spesso volte proprio alla posizione che il corpo di Castiglione assume rispetto allo spazio circostante: è un corpo che può irrompere sulla scena in modo tumultuoso, di lato, con in mano un coltello, come nella fotografia alternativamente chiamata *Judith* o *L'assassinat*; può organizzare la prospettiva in maniera obliqua, moltiplicando le direttrici, attraverso l'uso di specchi che la Contessa adopera non per guardarsi, ma per guardare chi guarda; e viene il sospetto, nelle numerose immagini che la ritraggono distesa su canapé e divani, che non si tratti tanto della rappresentazione di una dormiente, quanto di colei che finge appositamente di assopirsi per controllare, con gli occhi socchiusi, cosa accade quando il mondo pensa che lei sia in una posizione di vulnerabilità.

La narratrice intravede somiglianze e differenze tra le fotografie di Castiglione e alcuni progetti fotografici contemporanei incentrati sulle figure di attrici iconiche, come *Portrait of an Image* di Roni Horn (2005-2013) – che moltiplica il volto di Isabelle Huppert colta nell'interpretazione delle sue personagge – o la serie di scatti di Bert Stern a Marilyn Monroe tratti da *The Last Sitting* (1962-1982): tutto cambia eppure nulla cambia, il segreto di colei che viene fotografata non viene svelato, perché forse non è tanto il risultato dell'immagine a contare, quanto piuttosto lo spazio temporale della posa, quell'essere con sé che, in fin dei conti, appare il gesto più eminentemente eversivo della Contessa.

Mentre la narratrice ipotizza lo svolgersi di una seduta di posa di uno dei tanti scatti di Pierson, evoca al suo termine un'immagine che assomiglia all'uso del *temps mort* ricordato da Anne Carson a proposito dei film di Michelangelo Antonioni³¹: quando lo scatto è ormai terminato «elle reste encore un peu, elle ne pense plus à rien, le théâtre intérieur fait enfin relâche, les fantômes sont liquides»³². Il corpo continua a occupare lo spazio anche

³¹ A. Carson, *Decreation. Poetry, Essays, Opera*, Alfred A. Knopf, New York 2005, p. 55.

³² N. Léger, *L'Exposition*, cit. [versione ebook].

se non è più in scena, rivendica il proprio diritto d'essere anche se non è più esibito: è quello che farà la stessa Castiglione negli ultimi trent'anni della sua vita, quando si rinchiederà, dopo gli allontanamenti dalla corte imperiale orditi probabilmente dall'imperatrice, nelle tenebre delle proprie dimore, con le imposte chiuse, salvo qualche rara apparizione che ribadisce il proprio essere eccezione, come nel *tableau vivant* del 1863 in cui veste i panni di una suora eremita, che guarda con rimprovero verso il pubblico.

Lo scandalo dell'esserci anche quando la società circostante imporrebbe il silenzio: ecco qual è la vera essenza della tenebrosa, di una *femme fatale* che esige lo sguardo a partire dalla propria, di volontà, continuando tuttavia a essere messa a silenzio anche quando i tempi mutano. La fotografia scelta dalla narratrice per “l'esposizione” verrà infine negata, perché ritenuta dal responsabile delle collezioni del museo di C** come un'immagine di «abiezione». Essa ritrae un altarino decisamente kitsch che Castiglione ha fatto allestire per la morte di uno dei suoi adorati cagnolini: in mezzo a nappe, bouquet di fiori, gioielli e altri ornamenti, trovano collocazione le stesse fotografie della Contessa che accompagnano il corpo del cane, in una “fatale” *mise-en-abyme* della propria morte di cui lei si rende regista fino alla fine.

Uno sguardo crudele quanto sensuale: la Vénus noire Musidora

Rossella Catanese, Laura Cesaro¹

Musidora, quanto eri bella in *Les vampires*! Lo sai che ti abbiamo sognato e che, quando arrivava la sera, con il tuo costume nero, entravi nella nostra stanza senza bussare e che, quando ci svegliavamo la mattina dopo, cercavamo le tracce dell'inquietante topo d'albergo che ci aveva fatto visita?²

Un'icona tenebrosa

«Il disprezzo per le convenzioni, lo spirito di avventura e lo spregio della morte. Ma soprattutto ella è stata la grande iniziatrix delle cose dell'amore»³: con queste parole André Breton si riferisce a Musidora dopo averla vista recitare nel terzo episodio del serial *Les Vampires* (1915) che eleva la donna a emblema di quella forma di passione che ancora non si chiamava erotismo⁴.

All'anagrafe Jeanne Roques, figlia del compositore Jacques Roques e della pittrice femminista Marie Porchez, l'attrice diventa, grazie all'intuizione di Louis Feuillade, la prima vamp del cinematografo: a differenza delle colleghe coeve come Josette Andriot e l'americana Pearl White, Musidora sceglie di interpretare donne "fuori posto", estranee all'ordine sociale.

Non più mera silhouette, il suo corpo appare dotato di una sensualità animalesca: riecheggiano le rappresentazioni romantiche di Nyx, l'affascinante divinità crepuscolare dotata di ali color corvino. Musidora rappresenta una figura importante nella storia del cinema: non solo per il fatto di essere divenuta una star del cinema francese e della storia culturale della

¹ Il presente saggio è il frutto della collaborazione tra le due autrici, riguardante l'intero contenuto; dovendo però selezionare i rispettivi contributi, il primo, il secondo e il settimo paragrafo sono di Rossella Catanese, mentre il terzo, il quarto, il quinto e il sesto sono di Laura Cesaro.

² R. Desnos, *Les Rayons et les ombres: cinéma*, Gallimard, Paris 1992 [1927], pp. 83-85, p. 84. Questa traduzione e le successive sono a cura delle autrici.

³ L. Aragon, *Les Vampires*, manoscritto inedito depositato presso la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, parzialmente riprodotto in R. Garaudy, *L'Itinéraire d'Aragon: du surréalisme au monde réel*, Gallimard, Paris 1961, p. 26.

⁴ M. Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Paris 2005, p. 57.

Francia grazie alla citata serie di Feuillade, ma anche perché le tracce dei suoi segni autoriali precedono e seguono *Les Vampires*. Il personaggio che interpreta, Irma Vep, il cui nome è una anagramma di *vampire* (vampiro), rappresenta un antesignano dei personaggi tenebroso femminili che sarebbero diventati popolari nel cinema muto degli anni a venire. È un membro chiave della banda criminale chiamata *Les Vampires*, una figura misteriosa e seducente, in calzamaglia nera e con una maschera che le nasconde il volto. Irma Vep si rivela un'abile ladra e una manipolatrice esperta, coinvolta in furti, rapimenti e complotti. Le sue caratteristiche intrecciano sensualità, audacia e ambiguità. Da un lato è una criminale spietata e senza scrupoli, coinvolta in attività illegali; dall'altro ha una presenza magnetica che attrae e ipnotizza lo spettatore. Molti personaggi maschili nel film ne rimangono affascinati. Più precisamente, il corpo in nero⁵ di Irma Vep produce un valore in sé e il fascino di Musidora risiede nell'essere una stella del cinema caratterizzata in modo archetipico come *femme fatale*, cupa, spregiudicata, sensuale, "tenebrosa". Il personaggio di Irma Vep è infatti una donna malvagia e affascinante che si muove nell'ombra, orchestrando crimini e cospirazioni. Con il suo volto espressivo, i lunghi capelli neri e lo sguardo penetrante, Musidora ha saputo creare un'aura di mistero intorno a sé.

Cinema al femminile

Dalla nascita della Feminist Film Theory nella seconda metà degli anni Settanta sono stati impiegati diversi paradigmi nello studio del cinema muto per rispondere all'apparente paradosso della spettatorialità femminile sollevato da Laura Mulvey. Vari studi hanno dimostrato come i primi anni del cinema avessero prodotto uno spazio pubblico alternativo per le donne che contrastava i tradizionali ruoli di genere⁶. Nuove identità potenziali per le donne emergevano attraverso i tipi di storie raccontate nei film e soprattutto attraverso la presenza della star femminile e mediante le possibilità che la sua performance rappresentava, indipendentemente dai dettagli della narrazione. Il cinema muto si pone al centro della storia del cinema femminista, forse a causa dell'emergere apparentemente simultaneo di molte altre questioni chiave in questo periodo: la "donna moderna", il consumismo, la presenza delle nuove tecnologie e dello spazio urbano, le problematiche

⁵ M. Dall'Asta, *Il costume nero da Zigomar a Musidora*, in M. Dall'Asta, G. Pescatore, L. Quaresima (a cura di), *Il colore nel cinema muto*, Mano Edizioni, Bologna 1996, pp. 164-181, p. 173.

⁶ Cfr. M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.

visive del modernismo e gli inizi della psicoanalisi si intersecano con le questioni di genere⁷.

In questo paradigma metodologico, il contributo intende evidenziare l'impatto della figura cinematografica di Musidora sia come "tenebrosa" che come donna di cinema a tutto tondo, nella coscienza della sua natura femminile, fisica, e della propria specificità autoriale.

Diva che si è fatta da sé, debutta sul palcoscenico (e scrive il suo primo romanzo) da adolescente e sceglie il suo pseudonimo, che significa "dono delle muse", dalle pagine del romanzo *Fortunio* di Théophile Gautier del 1838. L'attrice più volte affermò di aver adottato lo pseudonimo di Musidora solo per la sua eufonia e non certo per affinità fisiche: il personaggio della novella, dai capelli chiari, non poteva somigliarle⁸. Tuttavia la figura dell'avventuriera preconizzava il ruolo di Irma Vep e le figure femminili di molti film da lei successivamente prodotti. Ne sono prova alcuni episodi riportati da Musidora e da suoi collaboratori nel delineare la padronanza della macchina da presa: ha infatti lasciato il segno anche come regista, sceneggiatrice e produttrice, continuando a lavorare nell'industria cinematografica fino agli anni Trenta.

In una disputa salariale con i suoi attori, Léon Gaumont decise di eliminare i titoli di testa dai suoi film. Figura dispotica, Gaumont prendeva decisioni raramente dibattute. Musidora, tuttavia, si rivolse direttamente all'imprenditore, come scrive in *La Vie d'une vamp*:

Questa decisione mi ha molto contrariata. Per me la scelta del mio nome era legata al mio futuro [...]. Le figure autoritarie non mi hanno mai intimidito. Non perché mi considerassi una vampira, ma semplicemente perché mia madre mi aveva trasmesso la sua audacia... Il signor Gaumont mi ricevette nel suo ufficio, molto stupito da un simile gesto. Nessuno, del resto, aveva mai osato rivolgersi direttamente a lui. Ho espresso il mio reclamo... Proteggo la mia pubblicità, cioè il mio futuro. Se non si usa il mio nome, mi si chiamerà Irma Vep! Théophile Gautier e *Fortunio* sono i padrini che ho scelto⁹.

Musidora proveniva da alcuni dei palcoscenici più popolari dei music-hall parigini, tra cui le Folies Bergère (proprio lì fu notata da Feuillade), il Concert Mayol, il Ba-ta-clan e La Cigale. La sua carriera potrebbe essere stata in parte ispirata dalla scrittrice Colette: le due divennero amiche e lavorarono insieme

⁷ V. Callahan, *Zones of Anxiety. Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade*, Wayne State University Press, Detroit 2005, p. 2.

⁸ Testimonianza di Musidora in conversazione con Renée Carl, secondo il verbale della Commission Recherches Historiques condotta dalla Cinémathèque Française, intervista 043 (1946), BiFi, citata in A. Förster, *Women in the Silent Cinema: Histories of Fame and Fate*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, p. 139.

⁹ Musidora, *La Vie d'une vamp*, in «Ciné-Mondial», 47, 17 luglio 1942.

per anni. Ad esempio l'attrice fu scelta dall'autrice per recitare e co-dirigere l'adattamento cinematografico (oggi perduto) di *La Vagabonde* (1917).

Vi sono diverse opinioni su quale sia stato il suo primo ruolo cinematografico, tuttavia molte di queste convergono in una produzione del 1914. Nel cortometraggio *Les Misères de l'Aiguille* non interpreta un sex symbol bensì l'eroina di un dramma sociale femminista: fu la prima produzione di Le Cinéma du Peuple, una cooperativa cinematografica con sede a Parigi il cui cast fu interamente composto da attori provenienti dai teatri e dai music-hall locali. Musidora vi interpreta il ruolo della protagonista, Louise, una sarta sottopagata, molestata sessualmente e sovraccarica di lavoro impiegata in una boutique di Parigi. La missione del collettivo era esplicitamente politica: denunciando la situazione di grave inferiorità del genere femminile rispetto a quello maschile, lo sfruttamento sul lavoro e fra le pareti domestiche, di Louise si voleva «sottolineare attraverso il cinema tutte le miserie della donna moderna, quella che soffre ovunque per salari da fame»¹⁰. Al culmine del film la protagonista medita il suicidio, ma viene salvata da un gruppo di attivisti che la portano in una cooperativa di lavoratori. Il racconto contrappone la situazione abietta di Louise al glamour delle donne benestanti dell'alta società parigina. Sebbene abbigliata in modo dimesso, Musidora non appare sotto tono: i suoi movimenti sinuosi, i suoi lineamenti marcati, i suoi occhi scuri riescono ad emergere e aggiungono phatos alla polemica innescata. I surrealisti definirono questa immagine «cinema totale» e Robert Desnos scrisse che la figura infestava i suoi sogni. André Breton aveva reso omaggio ai serial cinematografici degli anni Dieci nella prefazione alle *Lettres de guerre* di Jacques Vaché, in cui indugiava nella descrizione delle inquietanti turbolenze criminali raffigurate in *Les Vampires*, insistendo sulla bellezza sulfurea e sull'eroticismo conturbante da «fata moderna» di Musidora. «Quale poeta [...] non sarebbe onorato oggi di averla come interprete?»¹¹. Breton sottolinea la carica erotica della vamp in calzamaglia nera, che accendeva l'immaginazione dei giovani spettatori degli anni Dieci.

Un'artista poliedrica

L'attrice dallo sguardo magnetico fu anche una cineasta indipendente che scrisse, produsse, interpretò e diresse una trilogia ambientata nella «Spagna degli anni Venti, una pittrice allieva dello studio di François

¹⁰ L. Véray, *Musidora: une actrice de cinéma hors du commun?*, in C. Aurouet, M.C. Cherqui, L. Véray, *Musidora: qui êtes-vous?*, Grenelle, Paris 2022, p. 120.

¹¹ André Breton citato in P. Cazals, *Musidora. La dixième muse*, Éditions Henry Veyrier, Paris 1978, p. 64.

Schommer e dell'Académie Julian, musa e madrina di guerra per i soldati dell'aviazione francese, saggista e romanziera, attrice di teatro e cantante, mima e artista di varietà»¹². Nel 1919 fondò la sua società di produzione, la Société des Films Musidora, e continuò a dirigere e produrre numerosi film, la maggior parte dei quali è andata purtroppo perduta.

Quando interpreta i membri di bande criminali nei serial di Feuillade si assicura la fama come antieroina con Irma Vep in *Les Vampires* e con Diana Monti in *Judex* (1916). Quando oggi pensiamo a Musidora, infatti, ci appare l'immagine di lei nel quinto e sesto episodio di *Les Vampires*, con il costume nero notte e gli "occhi che affasciano", lo stesso look che Olivier Assayas e Maggie Cheung hanno omaggiato nel film *Irma Vep* del 1996 e nella miniserie *Irma Vep - La vita imita l'arte* del 2022.

Come star si dimostrò estremamente attenta sia alla propria maschera pubblica sia alla propria capacità di costruire la narrazione di sé¹³. Eppure, se ci si limita a considerare le pubblicità e le recensioni coeve, sembrerebbe che Musidora sia stata regista di soli due film, ovvero *Vicenta* (1920) e *La Terre des taureaux* (1924); lo confermano le sue dichiarazioni sulla realizzazione di questi film pubblicate su periodici del tempo in cui conferiva rilievo soprattutto all'arte della recitazione¹⁴. In queste dichiarazioni, Musidora rivendicava anche il merito di aver scritto entrambe le sceneggiature e di aver montato *La Terre des taureaux*. Tuttavia, negli altri due film prodotti dalla sua società, è accreditato il suo co-regista Jacques Lasseyne, nome non celebre se non per la collaborazione con lei. Anche i libretti pubblicitari riccamente illustrati di *Pour Don Carlos* (1921) e *Soleil et ombre* (1922) indicano Musidora solo nel cast. Dopo gli anni Quaranta, tuttavia, iniziò a rivendicare la co-regia e il lavoro di adattamento di questi film. Inoltre reclamò la co-regia, con Roger Lion, di *La Flamme cachée* (1918) in un articolo del 1950 dedicato alla collaborazione professionale con la sua mentore artistica e amica di lunga data Colette¹⁵.

Oggi appare sorprendente la riluttanza di Musidora a rivendicare la sceneggiatura e la regia delle proprie produzioni nel momento in cui vi prendeva parte. Ma secondo Annette Förster questa omissione può essere in parte spiegata dal suo status di attrice, sia di cinema che di music-hall. Dal punto

¹² E. Cauquy, "Rendez-vous Musidora!" / "Ridateci Musidora!" / "Give Us Back Musidora!", in *Il Cinema Ritrovato - XXXIII edizione*, catalogo del festival, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2019, p. 69.

¹³ V. Callahan, *Screening Musidora: Inscribing Indeterminacy in Film History*, in «Camera Obscura», 48, 2002, pp. 59-81.

¹⁴ Musidora, *Petit cours à l'usage de ceux qui voudraient devenir vedette de cinéma*, in «Filma», 15 gennaio 1920, p. 1.

¹⁵ Musidora, *Colette et le Cinéma Muet*, in «L'Écran français», 13 febbraio 1950, pp. 8-9; ripubblicato in P. Cazals, *Musidora*, cit., pp. 195-199.

di vista promozionale la sua fama di interprete era più importante del ruolo di regista o produttrice da lei rivestito. Un'altra spiegazione per il mancato riconoscimento del proprio contributo "autoriale" è che abbia strategicamente voluto evidenziare i nomi degli autori letterari, secondo una prassi che negli anni Dieci in Francia era consolidata per sottolineare il prestigio culturale delle opere cinematografiche¹⁶. Infatti i tre film in cui Musidora non ha voluto accreditarsi come co-regista sono tutti adattamenti di opere di letterati di successo: *La Flamme cachée* è tratto da Colette, *Pour Don Carlos* da Pierre Benoît e *Soleil et ombre* da Maria Star. Il racconto storico d'avventura *Pour Don Carlos* e il romanzo tragico *Soleil et ombre* sono ambientati nei Pirenei baschi e nella provincia spagnola dell'Andalusia; entrambi possono essere considerati oggi come produzioni stilisticamente ambiziose che richiamano gli ideali estetici allora in voga nella produzione cinematografica francese, con narrazioni particolarmente elaborate. Musidora, in qualità di sceneggiatrice, modificò il finale del romanzo di Benoît da una scena di fuga a una scena di sepoltura; questa scelta evidenzia l'importanza affidata alla performance attoriale, perché in tal modo l'attrice avrebbe potuto esprimere le proprie capacità interpretative richiamandosi all'acclamata scena della morte interpretata da Marie-Louise Iribé in *L'Atlantide* (1921) di Jacques Feyder. Una scelta di grande impatto espressivo e fortemente caratterizzante:

Volevo che il mio viso fosse coperto come il mio corpo, in modo che l'impressione di essere sepolta fosse autentica. Ho fatto un respiro profondo e ho cercato l'immobilità totale. E feci il segno: "Azione" ... La prima manciata di terra mi cadde sul mento e sulle guance... La seconda mi coprì gli occhi. La terza mi lasciò libera solo la punta del naso. L'ultima, pesante, mi nascose completamente il viso. Era ora! Tutto questo durò appena venticinque secondi, ma io soffocavo; la mia bocca era terra che scricchiolava, le mie orecchie erano ripiene di terra umida, tenevo le ciglia chiuse, temendo di riempirmi gli occhi di graffianti granelli di sabbia. E fu con la parola "Dannazione!" che ritrovai i miei amici, l'aria, il sole, il calore e la vita¹⁷.

Qui Musidora emerge come attrice protagonista e regista allo stesso tempo, evidenziando la poliedricità artistica e le molteplici capacità presenti nella sua personalità artistica. Nella sua lunga carriera, diviene anche la prima donna archivista della Cinémathèque française: incaricata da Henri Langlois dal 1942 fino al 1957 (anno della sua morte), Musidora lavora come

¹⁶ In risposta alla crisi del 1908-1909 relativa all'affluenza di pubblico al cinema, sia la Film d'Art che la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres avevano promosso il coinvolgimento attivo di drammaturghi, scrittori e attori teatrali nella produzione cinematografica per liberare il cinema dal suo status di attrazione da music-hall e per attirare un pubblico più sofisticato nelle sale cinematografiche di nuova apertura. Cfr. R. Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1994, p. 41.

¹⁷ P. Cazals, *Musidora. La dixième muse*, cit., pp. 79-80.

responsabile del servizio di documentazione e dei rapporti con la stampa, partecipando alla commissione di ricerca storica, straordinaria iniziativa fatta di riunioni, interviste e conferenze con i protagonisti del cinema muto, a cui fanno seguito le consistenti donazioni che andranno a costituire le collezioni dell'istituzione¹⁸.

Musidora, chi sei?

Musidora nasconde una pluralità di volti. In una celebre litografia firmata da Maurice Harford per illustrare *Les Vampires* la sua immagine presenta la scritta "Qui? Quoi? Quand? Où?" allineata sotto gli occhi, congelati nel volto di una donna avvolta da un cappuccio nero e circondata da un enorme punto interrogativo rosso¹⁹. Queste domande e la sua immagine stilizzata forniscono degli indizi sintetizzabili nelle emblematiche costanti del tipo quali lo sguardo seducente, il corpo sinuoso, l'aura di enigma. Cerchiamo adesso di ripercorrere la tenebrosità di Musidora attraverso questi tre aspetti che caratterizzano tutt'oggi la sua icona.

L'enigma

Il velo di mistero che la contraddistingue accompagna anche la definizione del suo profilo biografico, ieri come oggi. In un'intervista un giornalista del quotidiano «Cinémagazine» le chiede:

Dammi le tue misure, i miei lettori saranno felici di conoscere la tua apertura alare, la tua circonferenza del polso, la tua circonferenza dei fianchi, l'altezza della tua coscia, mostrami i tuoi coltelli, le tue rivoltelle, le tue fiasche, i tuoi occhiali, le tue maschere antigas. E il tuo costume... il tuo famoso costume in seta²⁰.

Questo riferimento al celebre costume restituisce l'immagine di una donna sessualizzata, oggetto di desiderio e fascino. Ma, dall'altra, la richiesta di una fotografia da parte del giornalista, avanzata con un tono ironico, sarcastico e irriverente, fa ben comprendere che la stampa chiedeva a Musidora di farsi conoscere. Ma le sue dichiarazioni in scritti autobiografici e interviste sono reticenti. Musidora si dà per frammenti, non rivela la sua età, procede per allusioni e intorbida le acque. «Il mio certificato di nascita reca

¹⁸ E. Cauquy, "*Rendez-nous Musidora!*", cit., p. 69.

¹⁹ C. Aurouet, M.-C. Cherqui, L. Véray, *Introduction*, in Id., *Musidora*, cit., pp. 7-8.

²⁰ V. Guilleme-Danvers, *Musidora*, in «Cinémagazine», 27, 22 luglio 1921, pp. 7-8.

una data che non sono obbligata a credere» dichiara; o ancora, su «Cinémagazine» del 27 aprile 1923, le viene chiesto luogo e data di nascita e risponde vaga: «Sono nata secondo lo scritto di Pierre Louis, e secondo Théophile Gautier, nel 1838» con un chiaro riferimento all'eroina di *Fortunio*.

Musidora da una parte si sottrae, dall'altra intende affermarsi come donna di cultura. Rivela chi sono, per esempio, i suoi scrittori preferiti («Pierre Louys, Colette, Sacha Guitry, Pierre Benoît, Maurice Magre, perché li conosco tutti oltre che attraverso i loro libri») o i suoi pittori prediletti («Domerque, se fa il mio ritratto; Zuolaga [sic] anche se non lo fa; Velasquez, che non potrà mai farlo»). Si lancia quando le chiedono cosa pensa della produzione cinematografica coeva francese, americana («Adoro Charlot»), italiana, tedesca («disciplina, novità, ricerca, ma nessun sentimento»), scandinava («sono i film più belli, i migliori artisti del cinema»); ma alla domanda «Qual è, secondo lei, il miglior film francese presentato nel 1922?» sorprende con una risposta laconica e spiazzante: «Non vado mai al cinema»²¹.

Qui diventa evidente il velo “tenebroso” che intende stendere sulla sua personalità di cui sfrutta il mistero, tratto che la distingue dalle eroine dei serial americani. Perfino il vero nome, depositato all'anagrafe, per anni resta una questione controversa: Juliette o Jeanne Roques? Forse nessuna delle due. Musidora è un enigma.

Il corpo

A proposito della sua immagine di attrice, diverse testate giornalistiche si soffermano sulla performance in *La Terre des taureaux*, coproduzione franco-spagnola del 1923 in cui si dirige nei panni di una giornalista-investigatrice: per tale ruolo, si riporta, non ha voluto controfigura per le scene pericolose e complesse. In un testo che invia a «Cinémagazine», scrive:

Io sono “toré” [sic] e sono indescrivibilmente orgogliosa perché nessuno potrà dirmi che mi sono fatta sostituire nelle scene [in un momento] in cui il nostro sesso e il nostro corpo può cominciare a dire. No! Potrebbe, in futuro, darci il diritto di voto. Lo sappiamo mai?²²

Queste poche righe testimoniano come Musidora imponga sul set il proprio corpo contro i dettami di un'industria che negli anni le ha chiesto di cimentarsi unicamente in ruoli drammatici scritti per venir valorizzati dalla sua fotogenia. In questo film del 1923 che chiude la produzione della sua

²¹ Anon., *Enquetes express! Musidora*, in «Cinémagazine», 17, 27 aprile 1923, p.153.

²² Anon., *Musidora nous écrit...*, in «Cinémagazine», 15, 11 aprile 1924, p. 67.

compagnia si ripropongono questioni da sempre riconosciute importanti per definire gli interessi di Musidora. Si dirige e produce mostrandosi in una veste goffa e malmessa, opposta alla sua immagine di star seriale e, sul piano narrativo, mostra un indomito coraggio mentre il protagonista maschile si confronta con l'amore romantico rincorrendo l'amata. *La Terre des taureaux* è solo l'ultima tappa di un percorso iniziato con lo studio e la concezione delle protagoniste del cinema di Feuillade, prima per *Les Vampires* e poi per *Judex*.

Negli anni Dieci, nel serial cinematografico francese proliferano i banditi in tuta nera. In rapida successione escono i cinque film di Feuillade su Fantômas, vestito con un completo giacca pantaloni e in più avvolto da un mantello. Poi i primi episodi di *Protéa*, serie iniziata da Jasset nel 1913, in cui l'atletica Josette Andriot si appropria del costume nero per dar vita a un nuovo tipo di avventuriera trasformista: il suo costume però è di tessuto pesante, coprente, non agevola il movimento e non sottolinea il corpo come accade per i personaggi di Musidora.

Il suo incontro con Feuillade per *Les Vampires* risulta fondamentale per esaltare le abilità del corpo femminile: quello di Roques, nei panni di Irma Vep, è ben sagomato e definito da un costume aderente nero che consente alla figura criminosa di agire indisturbata. Soprattutto questa tuta fasciante la rende sensuale: non più un abito di cotone e lana ma un velo di seta rileva e rivela ogni movimento. Posture e atteggiamenti agili e veloci mettono in relazione il corpo femminile con la città di Parigi. Musidora ne diviene un doppio: seduce alla luce del sole, è l'affascinante cantante di un cabaret; e nelle tenebre della notte lo sguardo luminoso della donna diventa un faro che puntella i boulevard parigini; seduce il giornalista Philippe Guérande e depista le sue ricerche, così come accade con il pentito Mazamette e con Fernand Herrmann.

Lo sguardo

In una delle sequenze più note del serial nei pressi di un hotel, Irma Vep viene rincorsa da Herrmann e per la prima volta immobilizzata. La recitazione di Musidora è costruita sul suo corpo nonché nel suo rapporto con quello dell'antagonista. Lei lo affronta con le mani sui fianchi, gira la testa in maniera distaccata, altezzosa, arrogante, e lo sfida. Qui si concentra tutta la stranezza e la perversione della tenebrosa. L'immagine di un corpo oggetto del desiderio, dominato e rapito rimane ancora oggi esemplare. La scena si conclude con un gesto risolutivo dell'uomo: nel tentativo di immobilizzarla, come di consueto si fa con gli animali notturni, le copre gli occhi. Privata del

suo strumento ipnotico, del suo potere che è anche il suo tallone d'Achille, viene a sua volta ipnotizzata: Musidora è sconfitta.

Lo sguardo è costantemente evidenziato sia nei testi che nelle fotografie e nei disegni che la riguardano: è l'attributo fotogenico per eccellenza, intenso e ipnotico, che la distingue dagli altri. Dopo il successo di *Fantômas* e *Les Vampires*, Feuillade cambia registro abbandonando il protagonista criminale in *Judex*. Per Musidora ritaglia comunque il ruolo della pericolosa e affascinante Diana Monti, esponente di una banda di delinquenti, nel preciso intento di preservare il successo della sua attrice più amata. Lo sguardo ipnotico di Musidora è qui incorniciato da un accessorio ancora una volta simile a un passamontagna, trasformato in una cuffietta da istitutrice. Gli occhi vengono esaltati da un trucco non troppo discreto che fa emergere ancora di più la naturale grandezza delle sue pupille corvine.

Il tratto distintivo dell'attrice e della donna è anche l'arma con cui cerca di portare sullo schermo il suo desiderio di esprimere l'inesprimibile. Un concorso bandito da «Cinéa» nel novembre 1922 evidenzia questa caratteristica: la testata pubblica dieci fotografie di occhi appartenenti a un lotto di altrettante attrici, tra cui Musidora. I vincitori (tante donne, ma anche uomini) vengono annunciati pochi mesi dopo, nel febbraio 1923: lo sguardo di Musidora è quello maggiormente identificato.

Eredità

L'«esprimere l'inesprimibile» si può leggere come una traccia fondamentale, insieme fantasmatica e concreta, che il personaggio di Musidora delinea nelle eredità successive.

Tra le svariate iniziative che hanno preso avvio dall'agire di Musidora, nell'arco dell'ultimo secolo – sia in campo artistico sia in ambito sociale – va anzitutto menzionato il collettivo femminista Musidora. Fondato a Parigi nell'ottobre 1973 da un gruppo di attiviste, giornaliste, cineaste e cinefile – Nicole-Lise Bernheim, Claire Clouzot, Françoise Flamant, Dana Sardet, Claudine Serre e Dany Zucca –, il collettivo femminista Musidora è nato per denunciare l'esigenza di emancipazione dagli stereotipi in cui era confinata la donna nell'industria cinematografica. Si lavora incessantemente per dare alle donne uno spazio di dialogo e confronto, di coesione.

Per quanto riguarda la prima linea d'azione, il collettivo presto stringe una collaborazione con l'MLF, il movimento di liberazione delle donne. Critica militante e pratica politica in direzione di una presa di coscienza femminista si intersecano in un vero e proprio *happening*: fra il 1975 e il 1977 il collettivo si impegna in una seconda linea d'azione, determinante

nel generare e diffondere un nuovo interesse per le cineaste. Una tra tutte Alice Guy Blaché (1873-1968), considerata la prima regista della storia del cinema²³. Oltre a proiettare i film di Guy Blaché, la retrospettiva a lei dedicata prevede la prima pubblicazione delle memorie della cineasta e riattiva il dibattito sul canone cinematografico²⁴.

Spazio prediletto dell'agire, Musidora - Festival Internazionale del Cinema delle Donne nasce a Parigi nel 1974 per approdare in Italia l'anno successivo e diffondersi successivamente in Europa. Il primo appuntamento, per l'edizione parigina, sceglie l'iconografia del passamontagna: sei donne, fotografate da Pierre Zucca²⁵, moltiplicano l'effetto del volto coperto di Irma Vep così come il loro sguardo fulmineo sul presente e sull'agire futuro: la maschera si fa simbolo di una battaglia avviata con i cortei militanti sessantottini. Nuovi discorsi definiscono la storia delle donne in un'azione di contrasto alla cultura patriarcale; divengono simbolo di nuove prospettive di ricerca e di azione per una rivoluzione femminista nata al di fuori degli angusti confini del mondo accademico e delle culture cinematografiche consolidate (come la Cinémathèque Française, i «Cahiers du Cinéma», e così via). Come Irma Vep e Diana Monti non sono donne timorose, che tremano al pensiero di tenere un'arma tra le mani, ma persone sicure nel loro agire emancipato e libero, contro il pregiudizio del *sexe faible*.

Lo sguardo obliquo, associato all'erotismo del corpo sinuoso, e la sua intraprendenza: Musidora resta un'artista dai molteplici talenti, attrice, cantante e ballerina di music-hall, scrittrice, drammaturga, sceneggiatrice, poetessa, critica, disegnatrice e perfino archivista. Che sia torera o vampiro, che sia attrice, regista o produttrice, è definita da un'ansia di libertà riassunta nella frase: «Non ho un'ambizione, ne ho cento»²⁶.

²³ A. Spiers, *My Name is Alice Guy. The "Musidora" Collective and Women's Film History*, in «Feminist Media Histories», VIII, 3, pp. 155-177.

²⁴ Cfr. N.-L. Bernheim, *Préface*, in A. Guy, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma, 1873-1968*, Denoel/Gonthier, Paris 1976.

²⁵ Fotografia che costituirà l'immagine di copertina del numero 283 dell'aprile 1974 della rivista «La Revue du cinéma-Image et son», pubblicata anche in C. Aurouet, M.-C. Cherqui, L. Véray, *Musidora*, cit., p. 239.

²⁶ Anon., *Petit recensement artistique et sentimental: Musidora*, in «Cinémazine», 16, 6-12 maggio 1921, p. 3.



Francesca Bertini, peccatrice seriale

Elena Mosconi

Le zone d'ombra

Che Francesca Bertini sia una tenebrosa, ossia una persona – come recita il dizionario – capace di suscitare interesse e attrazione per l'atteggiamento misterioso, l'aspetto affascinante e l'aria cupa, credo non possa essere messo in dubbio, come la ricca bibliografia sull'attrice ha ormai ampiamente documentato¹. Ma, se si sposta l'idea di oscurità dall'attrice e dai personaggi a cui ha dato vita ai film di cui è stata interprete, non si può fare a meno di notare come, a fronte di pellicole ampiamente studiate e attentamente analizzate (come *Assunta Spina*, di Gustavo Serena, 1915, o *Mariute* di Eduardo Bencivenga, 1918), ve ne siano altre del tutto trascurate e messe in ombra.

Tra queste spicca addirittura una serie composta da sette lungometraggi, dall'accattivante titolo *I sette peccati capitali*, realizzata negli anni 1918-19, su cui non si è ancora fatta piena luce: nelle biografie sull'attrice le vengono dedicate poche righe e un giudizio frettoloso e lapidario, che rubrica la serie come un'attività minore e di carattere commerciale. D'altra parte, è la testimonianza stessa di Francesca Bertini a qualificare l'operazione in senso negativo, come un'esperienza di poco pregio ed estenuante, causa di una

¹ Francesca Bertini ha goduto di una significativa attenzione critica che risente di diverse fasi e approcci, dall'autobiografia alle ricostruzioni più romanzate (F. Bertini, *Il resto non conta*, Giardini, Pisa 1969; P. Bianchi, *La Bertini e le dive del cinema muto*, Utet, Torino 1969; C. Costantini, *La diva imperiale: ritratto di Francesca Bertini*, Bompiani, Milano 1982; F. Marinaro, *L'ultima diva*, Fazi Editore, Roma 2022), ai contributi a più mani basati su materiali d'archivio (G. Mingozzi [a cura di], *Francesca Bertini*, Cineteca di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco 1983), fino alle prospettive di ricerca più recenti e storicamente fondate di carattere complessivo: C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto* (2006), CUE Press, Imola 2019, pp. 40-93; M. Dall'Asta, *Francesca Bertini*, in J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta (a cura di), *Women Film Pioneers Project*, Columbia University Libraries, New York 2018 (<https://doi.org/10.7916/d8-8nvt-px53>); L. Cilea, *Bertini '20*, Bibliotheka, Roma 2022; o su singoli aspetti: M. Dall'Asta, *Francesca Bertini: ritratto dell'attrice da regista*, in A. Faccioli, E. Mosconi (a cura di), *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 11-31; M. Dall'Asta, *Il singolare multiplo: Francesca Bertini, attrice e regista*, in Ead. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 61-80.

fastidiosa congiuntivite e di un esaurimento da affaticamento lavorativo².

Indubbiamente *I sette peccati capitali* costituisce la presa d'atto di una fase discendente nella parabola della diva, ma anche della necessità di un cambiamento interno all'industria nazionale del cinema alle soglie di una crisi irreversibile. Guardare dentro la serie – come si cercherà di fare nelle prossime pagine – consentirà di cogliere alcune sfaccettature dei ruoli e della recitazione di Francesca Bertini, nel tentativo di aggiornarne l'immagine attraverso nuove forme narrative più in linea con i mutamenti del gusto internazionale.

Peccati in serie

Sulla serialità italiana va premesso, richiamando gli studi di Monica Dall'Asta³, che essa presenta tratti distintivi rispetto a quella internazionale: solitamente il numero degli episodi è minore rispetto al *cinéroman* francese e al serial americano, ma questi hanno durata più lunga e, in aggiunta, tendono ad essere autoconclusi (quasi monografici, come i capitoli di *Cuore*⁴). Tra le cause che spiegano il modesto successo del serial italiano (denominato, non casualmente, film a serie, in luogo di film a episodi), sempre secondo Monica Dall'Asta, vi sono l'instabilità della produzione, l'arretratezza del sistema distributivo, non organizzato come quello francese o americano, nel quale gli esercenti sono in grado di programmare anticipatamente tutti gli episodi, e da ultimo la mancanza di alleanze con l'editoria, comparto fondamentale per rilanciare su larga scala il ricordo degli eroi seriali. La pur fiorente industria editoriale, dove trovano occupazione traduttori improvvisati, poligrafi, "rimasticatori" di romanzi d'oltralpe, procede raramente in

² All'avvocato Barattolo della Cines, che nel 1919 le chiede di intensificare la realizzazione di film per adempiere agli impegni presi con l'Unione Cinematografica Italiana, l'attrice risponde: «Cosa credete? Che sia una macchina e non una creatura umana? Evvia, non esagerate! Non siate ingiusto con me. Ho sempre seguito tutti i vostri piani, i vostri progetti. Ho perfino aderito a quei "Sette Peccati Capitali" che mi hanno completamente spezzata; ed ora ho un esaurimento nervoso che non mi consente più di continuare un lavoro così eccessivo. I miei occhi sono rovinati dalla luce artificiale» (F. Bertini, *Il resto non conta*, cit., p. 210). Su *I sette peccati capitali* mi permetto di rinviare a E. Mosconi, *I peccati (capitali) di Francesca Bertini tra letteratura, cinema e iconografia*, in G. Depoli, V. Grisorio (a cura di), *Sulle soglie dell'irrappresentabile: eccesso e tabù tra letteratura, cinema e media*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 37-60.

³ Si vedano in particolare M. Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Le Mani, Recco 2009, pp. 278-303; Ead., *La diffusione del film a episodi in Europa*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999, pp. 277-323.

⁴ *Cuore* (1915-16) è un serial cinematografico italiano diretto da Leopoldo Carlucci, Umberto Paradisi e Vittorio Rossi Pianelli ispirato ai racconti mensili del libro omonimo di Edmondo De Amicis e interpretato dai bambini Ermanno Roveri e Luigi Petrungharo.

accordo con l'industria cinematografica, anche se quest'ultima mostra una notevole sudditanza nei confronti della letteratura francese: basti ricordare che «circa un terzo dei film a episodi prodotti in Italia tra il 1917 e il 1924 deriva da feuilleton francesi del secolo precedente (da Xavier de Montépin a Eugène Sue, Ponson du Terrail, D'Ennery, Zévaco, fino a Émile Zola)»⁵.

È invece la pubblicità a mettere in atto una politica insolitamente aggressiva nei confronti dei film seriali italiani: le riviste cinematografiche coeve, così come i quotidiani anche locali, ne recano traccia. Anche le numerose brochure e cartoline oggi sopravvissute suggeriscono l'idea di una promozione di questi film su vasta scala, indirizzata soprattutto a un pubblico popolare. Al centro, naturalmente, figura la star, protagonista assoluta del ciclo⁶.

I sette peccati capitali sono una serie di film interpretati da Francesca Bertini negli anni 1918-19 a partire dall'omonima raccolta di romanzi d'appendice di Eugène Sue, pubblicata tra il 1847 e il 1851 e subito edita in Italia, in cui ogni episodio, in sé concluso, è dedicato un racconto che riguarda un vizio capitale. La serie inaugura la produzione della ditta che porta il nome della diva (Bertini Film), sorta sotto l'egida della Caesar Film dell'avvocato Barattolo. Quest'ultima è una casa di produzione che fin dalla fondazione nel 1914 punta sul dramma moderno, sulle «riduzioni da testi letterari e teatrali, soprattutto provenienti dalla tradizione francese del feuilleton e del vaudeville, affidati o ad attori di sicuro richiamo divistico (Bertini, Serena) o a interpreti che abbiano una sicura esperienza teatrale»⁷. Dopo i successi dei primi anni di guerra, tra cui *Fedora* e *Odetta* (entrambi tratti da Sardou e diretti da Gustavo Serena nel 1916), la casa romana cerca di ampliare la produzione con film su soggetto di autori italiani e film a episodi, sempre più in voga soprattutto in Francia e negli Stati Uniti⁸. Nel 1917 *I misteri di Parigi* di Eugène Sue vengono ridotti per lo schermo non solo dalla Caesar Film di Barattolo, ma anche dalla concorrente Megale-Film, con il risultato che nessuna delle due può fregiarsi del titolo del romanzo: in seguito a sovrapposti accordi tra le due case di produzione, il serial in quattro episodi

⁵ M. Dall'Asta, *Trame spezzate*, cit., p. 286.

⁶ I materiali pubblicitari della serie relativa a *I peccati capitali* sono oggi sopravvissuti e ben più visibili dei film (per esempio sulle pagine di Wikipedia relative alla serie). Si tratta di sette chine dell'illustratore torinese Carlo Nicco composte in uno stile che ricorda il Modern Style inglese di Aubrey Beardsley e Charles Ricketts, ammorbidito – anche nel lettering – dalla tradizione nazionale. Le chine tratteggiano una Francesca Bertini stilizzata e riconoscibile in volto, sullo sfondo di elementi che rimandano a ciascun vizio capitale.

⁷ A. Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Persiani, Bologna 2015, p. 154.

⁸ La Caesar Film produce nel 1919 anche *Le due orfanelle* (di Edoardo Bencivenga), in due episodi, dal dramma di Adolphe d'Ennery e Eugène Cormon.

della Caesar prende il nome di *Parigi misteriosa* (diretto da Gustavo Sere-na), mentre quello della concorrente Megale si intitola *Il ventre di Parigi* (di-retto da Ubaldo Maria Del Colle). È in questo contesto che Barattolo decide prontamente di acquisire i diritti di *I sette peccati capitali* di Eugène Sue.

Quest'ultimo è forse il maggiore esponente di una letteratura dalle modeste pretese culturali ma di notevole successo popolare: sotto questo aspetto è stato oggetto di riletture critiche, a partire da quella di Antonio Gramsci, volte a rintracciare nel suo lavoro le matrici di una narrazione esplicitamente concepita per il popolo, ricca di avventure e colpi di scena ma ideologicamente consolatoria⁹. Va detto che, rispetto all'enorme po-polarità di *I misteri di Parigi*, la serie *I sette peccati capitali* gode di minor fama e attenzione critica, dovuta al periodo di redazione, ossia una fase di cambiamenti sociali, dopo i moti del 1848, ma anche personali dell'au-tore che aveva abbracciato un socialismo utopico, espresso nell'antigesu-itico *L'ebreo errante* (1844-45) e poi nel più radicale *I misteri del popolo*, o *Storia di una famiglia di proletari tra la vicenda dei secoli* (1849-1857), quest'ultimo coevo alla stesura di *I sette peccati capitali*. La narrazione dei "peccati" procede per storie distinte, ciascuna dedicata alla manifestazione di una disposizione immorale, quasi sempre identificata con un personag-gio (es. *L'accidia, o sia il cugino Michele*; *La lussuria, o sia Maddalena De Miranda*)¹⁰. La correlazione tra disposizione e personaggio, oltre a costi-tuire un forte ancoraggio per la comprensione e la memoria di un lettore popolare, aiutato anche dalle illustrazioni che corredano le diverse edizioni dei romanzi, ha un forte significato ideologico-morale: essa sembra aderire alle tesi sulle passioni di Charles Fourier per cui nessuna inclinazione, nessun vizio rappresentano un male in sé, ma lo diventano a seconda delle condizioni, dell'ambiente sociale e delle finalità cui sono indirizzati¹¹. Ne consegue la natura a-religiosa dei peccati capitali di Sue, dal momento che nessuno dei protagonisti è un personaggio del tutto negativo. E soprat-tutto si comprende la scelta dell'autore di affidare alla gola il compito di chiudere idealmente il ciclo. Il protagonista dell'ultimo romanzo, dottor Gasterini, è un medico illuminato e un riformista sotto l'aspetto sociale, oltre ad essere un cuoco soprafino, capace di irretire i palati più difficili. Alla fine del romanzo, dopo aver sciolto il principale conflitto, convoca a un banchetto il rigoroso (e scettico) abate Ledoux, che rappresenta il giu-

⁹ Cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (1950), Editori Riuniti, Torino 1991, pp. 121-156.

¹⁰ A proposito della narrativa di Sue, Umberto Eco nota la maestria dell'autore, che «ha co-munque inventato un mondo, e l'ha popolato di personaggi sanguigni, vitali ed emblematici insie-me, falsi ed esemplari [...], una selva di maschere da non dimenticare» (U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano 1978, p. 34).

¹¹ J.-L. Bory, *Eugène Sue: le roi du roman populaire*, Hachette, Paris 1962, p. 312.

dizio di condanna della chiesa, insieme ai “grandi peccatori” protagonisti dei precedenti racconti, e propone un brindisi nientemeno che «Ai *sette peccati mortali!*», consapevole della «eccellenza che, in certi casi e in una certa misura, possono avere quei gusti, quelle passioni che si chiamano i sette peccati mortali. Tutta la soluzione del problema sta nel regolarli saviamente e tirarne il miglior partito possibile»¹².

Vedremo più avanti quale sia la caratterizzazione morale della colpa nel passaggio dalla pagina scritta allo schermo. Va subito detto che agli occhi di Francesca Bertini l'eccessiva popolarità del soggetto rappresenta un forte limite. Nell'autobiografia, l'attrice sostiene di aver rifiutato subito la proposta dell'avvocato Barattolo, rispondendogli in questi termini: «Sapete bene che il pubblico non vuole la Bertini in film di questo genere. Un film in serie! Ma siete matto? Lasciateli a Pearl White, alle americane»¹³. Cosciente del proprio statuto divistico, che fa perno sull'eccezionalità del suo personaggio e sul riconosciuto valore artistico delle pièce, l'attrice intuisce come il cambiamento di registro in senso più avventuroso e popolare possa nuocere alla sua immagine.

Di fatto la serie *I sette peccati capitali*, sotto il versante produttivo, è proprio un'operazione basata sul basso costo e sulla saturazione dei mercati. Barattolo dichiara nel 1917 di aver già deliberato la messa in produzione di tre film (*Gola*, *Avarizia* e *Lussuria*), e di voler concludere tutta la serie nel giro di un anno per realizzare i migliori profitti. Francesca Bertini dichiara di essersi lasciata infine convincere dalla promessa, da parte dell'avvocato, di un cachet di due milioni oltre alla paga consueta¹⁴. Lo strenuo lavoro ha però delle ricadute sulla salute della diva: Francesca Bertini parla di un'attività snervante, causa di problemi di vista per l'eccessiva esposizione alle luci dei riflettori e di un esaurimento da stress che la conducono in clinica.

¹² E. Sue, *La gola, o il Dottor Gasterini*, Tipografia Mariano Cecchi, Firenze 1852, p. 254.

¹³ F. Bertini, *Il resto non conta*, cit., p. 194.

¹⁴ *Ibid.* Le cifre non sono precise, ma la motivazione economica alla base della nuova attività è plausibile. L'avvocato Francesco Soro, estensore materiale di alcuni dei contratti che la riguardano, racconta che l'attrice – la quale alla Caesar nel 1915 aveva una paga mensile di 20.000 lire – nel 1917 «stipulava con l'avv. Giuseppe Barattolo, proprietario della Caesar Film, un contratto mediante il quale si 'obbligava a prestare la sua opera per la esecuzione, entro il 31 dicembre 1917, di un lavoro cinematografico dal titolo: *I sette peccati*, tratto dall'opera letteraria di Eugenio Sue, diviso in sette episodi, ciascuno a sé stante', per il corrispettivo di lire 200.000; e ciò oltre il lavoro normale e la paga abituale che era, già di per se stessa, cospicua» (cfr. F. Soro, *Splendori e miserie del cinema*, Consalvo, Milano 1935, p. 65). L'anno seguente i compensi salgono a 300.000 lire annue per sei film (e 50.000 lire aggiuntive per ogni ulteriore film interpretato), mentre nel 1920 l'Unione Cinematografica Italiana – che nel frattempo ha assorbito la Caesar Film – stipula con l'attrice uno strepitoso contratto di ben 2.000.000 di lire per l'interpretazione di otto film nel corso di un anno.

La struttura narrativa

I sette episodi, della lunghezza compresa tra i 1500 e i 1900 metri, vengono così realizzati tra 1918 e 1919. Di questi solo *L'orgoglio* (E. Bencivenga, 1918), *L'ira* (E. Bencivenga, 1918) e *La lussuria* (E. Bencivenga, 1919) sono esplicite riduzioni da Sue, mentre gli altri mantengono legami più blandi o addirittura inesistenti con il testo letterario, sia per motivi legati ai diritti editoriali sia, soprattutto, per la difficoltà di dare valore alla figura della protagonista¹⁵. Le copie superstiti della serie, di cui il Národní Filmový Archiv di Praga ha effettuato la ricostruzione, presentano la perdita di diversi metri di pellicola e recano tracce di probabili traversie distributive¹⁶, ma è possibile dar conto a grandi linee delle operazioni di adattamento e riduzione dovute a soggettisti e sceneggiatori (e, con tutta probabilità, alla stessa Bertini) attraverso brevi sinossi delle trame, non altrimenti reperibili se non attraverso la lettura e la visione integrale dei testi, nell'ordine con cui i diversi episodi vengono presentati al Cinema Ambrosio di Torino¹⁷.

La gola, che inaugura la serie cinematografica (C. De Riso, 1918, con soggetto e sceneggiatura di Pio Vanzi), mantiene ben poco dell'originale. Il romanzo di Sue è imperniato sull'amore contrastato tra una giovane, nipote di un curato e destinata alla vita religiosa, e un avvenente capitano di mare, nipote del dottor Gasterini: quest'ultimo, ricorrendo alle sue doti culinarie, riesce a ridurre a miti consigli il religioso e a favorire il matrimonio dei giovani. Il film porta in primo piano la ragazza, che era rimasta in ombra nel romanzo, e mantiene il tema dell'amore contrastato: la contessina Ciuffettino, orfana, è promessa sposa al principe di Stravonia, ma ama il capitano Gallardo, con cui si incontra di nascosto. Il banchetto in onore del principe, in visita per conoscere la ragazza, è l'occasione per mostrare numerose vivande – come nel romanzo, dove sono abbondantemente descritte –, concupite da un personaggio di goloso, nel romanzo don Diego di Alcantara e nel film il gran ciambellano Bohdan, entrambe figure comiche. Il tono anticlericale del testo scritto impone un cambiamento nel film dagli ambienti curiali a quelli di granducati e regni immaginari.

¹⁵ I *credits* dei film sono tratti da V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1918. I film della grande guerra*, Bianco e Nero-Nuova Eri, Torino 1991; Id., *Il cinema muto italiano 1919. I film del dopoguerra*, Bianco e Nero-Nuova Eri, Torino 1995.

¹⁶ Come si legge negli intertitoli, le copie sono distribuite dalla Leoni Film, che ha uffici a Vienna e Praga.

¹⁷ Il quotidiano «La Stampa» dà particolare risalto alla presentazione dei film presso il cinema Ambrosio, di proprietà di Giuseppe Barattolo, attraverso redazionali da cui si apprende che la programmazione della serie ha luogo da marzo al maggio 1919, con una cadenza di circa dieci giorni tra un episodio e l'altro.

L'ira si snoda nel romanzo intorno alla figura dell'iracondo Yves Cloarek, un bretone che, dopo aver causato involontariamente la morte della moglie durante un attacco di rabbia, conduce una doppia vita di padre amoroso di una figlia debole e molto emotiva, e di impavido corsaro, abile navigatore e minaccia di tutte le navi nemiche inglesi. Nel film, «ispirato a motivi di Sue»¹⁸, la protagonista è invece Elena, una coraggiosa gitana dedita al contrabbando che, in un impeto d'ira, fa precipitare da un dirupo uno sconosciuto, per paura che possa denunciarne l'attività criminale, salvo poi pentirsi e metterlo in salvo. Tempo dopo la donna va alla ricerca di quest'uomo, mossa da sentimenti di collera e di vendetta, perché crede che abbia favorito l'intervento della polizia che ha sgominato la banda. Ma, una volta appurata la sua estraneità alla vicenda, finisce per innamorarsi, ricambiata, di lui. Il tema corsaro del libro ha una traduzione cinematografica nel mondo dei gitani, e il protagonista maschile viene mutato in una indomita e irosa donna. Per entrambi l'ira si manifesta non come una disposizione continua ma attraverso violenti attacchi; se però il corsaro agisce con motivazioni patriottiche (colpisce infatti le navi inglesi nemiche), la gitana è mossa da finalità personali e affettive.

L'invidia non presenta legami con il testo di Sue se non per un tema di fondo che riguarda la disposizione al sacrificio personale da parte dei protagonisti. Il romanzo si concentra sulla figura di Federico Bastien, un giovane allevato con parsimonia e infinito amore dalla madre Maria. Diventato adolescente, è a tal punto invidioso del marchese del contado, giovane e ricco, da volerlo sfidare a duello e uccidere. Ma, durante una terribile inondazione, si scopre capace di imprese di generoso eroismo che surrogano la sua gelosia e lo eleggono, dopo la precoce e tragica morte (insieme a quella della madre), a santo protettore della valle. Nel film, la ballerina Leila (Bertini) ha una figlia da una relazione con un conte. Questi, convinto che la donna non possa essere una brava madre per la bambina (Paola), la porta con sé in Italia, dove si sposa e la cresce. Divenuta adolescente, Paola è corteggiata dal barone Giulio e invidiata da Flora, che insinua nel barone il dubbio dell'origine illegittima di Paola anche perché, nel frattempo, Leila si è messa nascostamente sulle tracce della figlia. Il sacrificio di Leila, con la rinuncia a esercitare il suo diritto alla maternità, consente un positivo scioglimento del dramma con il matrimonio tra Paola e il barone Giulio.

L'accidia si snoda nel romanzo intorno a due coppie mal assortite: nell'una una donna estremamente pigra ha un marito iperattivo, mentre nell'altra una donna dinamica ama l'accidioso cugino Michele. Dopo una serie di

¹⁸ *L'ira* (1918), come il successivo *L'invidia* (1919), è diretto da Eduardo Bencivenga; il soggetto, scritto da Giuseppe Paolo Pacchierotti, è sceneggiato da Alfredo Manzi.

peripezie, i due pigri riusciranno a coronare il sogno di una vita comune, lontano dalla città, nella calma di una villetta in Provenza. Nel film¹⁹ l'accidia è una prerogativa di tutti gli abitanti di un borgo arcaico dominato dalla presenza di un castello il cui duca sposa la giovane e affascinante Bianca Fanelli, nonostante il corteggiamento dell'intrepido ingegner Ottavio Fortis, l'unico personaggio dinamico, tornato in paese con il desiderio di farlo progredire sfruttandone le ricchezze naturali. La pigrizia del duca (nel film come nel romanzo) è tale da fargli trascurare i suoi affari e subire i raggiri di Manuel De Castillo, che tenta di sedurne la moglie. Spaventato da una violenta colluttazione al punto da morirne, il duca libera la donna che può coronare il suo sogno romantico con l'ingegnere. Mentre nel romanzo prevale una considerazione positiva dell'accidia, capace di accendere l'astuzia dei protagonisti per assicurarsi una vita placida e inoperosa, nel film sono valorizzati il lavoro e il progresso, con un'insolita attenzione per l'aspetto sociale.

La trama del film *L'avarizia*²⁰ è molto simile al romanzo, soprattutto nella prima parte. Protagonista è Maria Lorini (Francesca Bertini), un'orfana che vive al limite della sussistenza con una zia malata che accudisce amorevolmente. È segretamente innamorata di Ludovico Bianchi, un impiegato che vive miseramente con il padre, avaro e scrivano su commissione. Per una circostanza casuale, Maria si rivolge proprio a lui per dettare una lettera d'amore verso il fidanzato, ma questi ne modifica il contenuto, dal momento che vuole evitare una vita misera per il suo erede. Alla morte del padre, Ludovico eredita una grande fortuna, che gli era stata nascosta dall'avarissimo genitore: con questa cercherà di riconquistare Maria, nel frattempo esposta a diverse vicissitudini che la portano persino in carcere. L'amore infine trionfa e consente ai due bravi giovani di realizzare i propri sogni. Nel romanzo è contenuta una riflessione morale sul valore pedagogico della parsimonia e sull'impegno filantropico del denaro per sottrarre molte persone ai pericoli dell'indigenza. Il film si limita invece a evidenziare come i contraccolpi della sorte si riflettano sul personaggio di Francesca Bertini.

In *L'orgoglio*²¹ libro e film scorrono paralleli, al punto che quasi tutti personaggi mantengono gli stessi nomi. La superbia si esplica in una doppia modalità: da una parte è legata al censo, e impedisce contatti tra nobili e persone di rango inferiore; dall'altra è un attributo caratteriale, qui particolarmente

¹⁹ *L'accidia* (1919) è diretto da Alfredo De Antoni e sceneggiato da Alfredo Manzi su soggetto di George Ruby.

²⁰ *L'avarizia* (1918) è diretto da Gustavo Serena. Il soggetto è di Jean Coty e la sceneggiatura di Giuseppe Paolo Pacchierotti.

²¹ *L'orgoglio* (1918), diretto da Eduardo Bencivenga, è adattato da Ezio Berti; la sceneggiatura è di Alfredo Manzi.

marcato nelle figure femminili che fronteggiano la vita senza compromessi. Erminia (Francesca Bertini) è la figlia illegittima di una nobile che, adottata in fasce, è divenuta maestra di piano. Si innamora, ricambiata, del duca di Senneterre che si è presentato a lei sotto le mentite spoglie di un impiegato: quando scopre il suo rango, orgogliosamente tronca la relazione, e solo dopo le preghiere dell'aristocratica madre, duchessa di Senneterre, acconsente a sposarne il figlio. Parallelamente Ernestina, figlia (questa volta legittima) della contessa de Beaumesnil, è corteggiata da molti giovani per la sua ricca eredità ma, in cerca di un amore sincero, lo trova nel borghese Ottavio, presentandosi a sua volta nei panni di una ricamatrice. Il lieto fine è sancito dal ricongiungimento tra le due sorelle e dal loro doppio matrimonio.

Da ultimo, anche *La lussuria*²² si snoda tra romanzo e trasposizione cinematografica con una certa fedeltà: al centro vi è Maddalena di Miranda, una contessa che usa il suo irresistibile fascino per scopi nobili, come aiutare una giovane (la sorella Rita nel film, la figlioccia Antonietta nel romanzo) a coronare il suo sogno d'amore con un giovane blasonato, a prezzo della propria rinuncia al medesimo uomo. A cadere ai suoi piedi sono un malvagio usuraio, che tiene in scacco diverse persone in virtù dei prestiti di denaro che concede, e il principe Massimiliano. In loro, simboli del potere del denaro e di quello politico, la lussuria si manifesta come desiderio irrefrenabile di conquista della bellissima Maddalena, che si mantiene invece casta. Il film, che risente della perdita di diversi metri di pellicola, presenta nella prima parte l'ambiente industriale di un'acciaieria, per spostarsi poi tra i consueti palazzi e dimore signorili; inoltre non approfondisce la psicologia del personaggio di Maddalena.

Questo rapido confronto tra romanzi e film corrispondenti consente di portare alla luce alcune strategie di adattamento. In primo luogo, come si è detto, i film pongono sempre in risalto la figura della protagonista, strutturando l'intero racconto intorno al suo personaggio. Francesca Bertini fronteggia continui rivolgimenti, presentati spesso attraverso contrasti e opposizioni radicali – povertà/ricchezza, giovinezza/età adulta, bontà e mansuetudine/malvagità ed egoismo – che determinano cambiamenti scenografici e nel registro espressivo. Se i film si prendono molte libertà rispetto alla trama dei romanzi, ne rispettano lo spirito avventuroso proprio attraverso tali mutamenti e colpi di scena. In questo modo, però, l'evoluzione della trama è affidata più al racconto delle didascalie che a quello delle immagini: le inquadrature mantengono spesso un ruolo illustrativo, confermato dalla breve durata e dalla chiusura con il mascherino a iride. L'articolazione per

²² Il soggetto di *La lussuria*, diretto da Eduardo Bencivenga nel 1919, è di Vittorio Bianchi e la sceneggiatura di Alfredo Manzi.

quadri predomina laddove le inquadrature non riescono a creare rapporti di subordinazione tra loro, mentre il ricorso al montaggio alternato è più frequente per esprimere azioni contemporanee in spazi differenti.

Ambientazioni variate fanno da cornice suggestiva e da teatro dell'azione: tramonti marini e montagne rocciose, palazzi sontuosi e dimore poverissime, giardini e parchi, feste in maschera e tabarin, ossia luoghi che accendono l'attenzione e la fantasia dello spettatore. Anche i numerosi mezzi di trasporto – automobili, carrozze, barche – concorrono a offrire il senso di un forte dinamismo.

In ogni caso, nel vortice delle azioni che si susseguono, non c'è spazio per l'approfondimento psicologico dei personaggi e tanto meno per la valutazione morale del "peccato" in questione, che funge da mero pretesto narrativo. Questa tendenza, già in parte presente nei romanzi, viene ulteriormente in luce nei film. Come suggerisce la critica coeva,

il peccato specifico gola o ira, qui si manifesta come elemento esteriore e secondario, non come elemento intimo ed essenziale; come un particolare minimo, non indispensabile: una pennellata in un quadro, una sfumatura indispensabile. [...] *La gola* e *l'ira* non sono la ragion d'essere del dramma, e nemmeno la conseguenza²³.

I peccati di Francesca Bertini

In questa successione di quadri un po' imprecisa e a volte poco fluida, ogni peccato rappresenta per la protagonista l'occasione per mettere in evidenza determinate tendenze o stati d'animo: non si tratta necessariamente di "colpe", ma di una gamma ampia di sentimenti ed emozioni originati dai numerosi cambiamenti del dramma. La recitazione ormai matura di Francesca Bertini fa perno su una pluralità di registri che si manifestano a livello fisico soprattutto per mezzo di specifiche parti del corpo: dai piedi alle braccia, dagli occhi al busto e al capo. Il taglio dell'inquadratura e il suo ritmo vengono costruiti in relazione alla forza del sentimento che si vuole veicolare: se l'ingresso in scena, spesso da fondo campo verso la figura intera, esprime per lo più una tonalità emotiva di fondo – come la vivacità e l'esuberanza giovanile nell'andatura saltellante della protagonista di *La gola*, oppure la rigida compostezza della camminata in *L'orgoglio*, o ancora la levità delle passeggiate o delle corse nei prati con un cane al guinzaglio in *L'accidia* e *La lussuria* –, l'avvicinamento della camera al primo piano manifesta il crescendo della passione, potenziata dalla maggiore durata, che modifica il ritmo complessivo della narrazione. Gli esempi a tale proposito

²³ Bertoldo, *La nostra critica*, in «La Vita Cinematografica», X, 11-12, 22-30 marzo 1919, p. 116.

sono numerosi e, sia pure con varianti, presentano andamenti piuttosto simili. C'è un momento in cui nel film *L'ira* la gitana Elena, avendo trovato nella bisaccia dell'uomo di città, a cui con la sua famiglia di contrabbandieri ha dato rifugio, il ritratto di una donna elegante, si lascia andare a un sogno malinconico in cui immagina se stessa e la sua misera vita nei panni di un'altra. Dalla mezza figura, la camera stacca su un primo piano in cui l'attrice alza lo sguardo con gli occhi sgranati verso l'alto e porta indietro la testa, mentre il busto, avvolto in un abito che mette in evidenza le spalle e il décolleté, lascia trasparire i sussulti del desiderio; poi gira dolcemente lo sguardo a sinistra, verso la macchina da presa che appare ferma in contemplazione dei suoi movimenti. Dopo un rapido inserto in cui viene visualizzato il contenuto del sogno a occhi aperti, con l'attrice vestita di abiti eleganti e pettinata in modo eccentrico, la camera ritorna a inquadrarla in figura intera, accucciata sul pavimento a fianco di una sedia: questa volta sono le braccia nude che si aprono in un attimo di gioiosa speranza. Subito dopo, il gesto con cui l'attrice afferra con le due mani i propri capelli ricci aprendoli alle estremità e scuotendo il capo, indica la sua radicale lontananza dal modello di eleganza cui pure aspira. Dopo che ha afferrato la bisaccia dell'uomo e l'ha sistemata sulla sedia, appoggiandovi sopra il capo, Francesca Bertini viene ripresa in un ultimo, elegante primo piano mentre prosegue il suo doloroso sogno a occhi aperti, mostrando il bel volto riverso che gira lentamente verso la camera.

Nel corso della serie il caleidoscopio di passioni che vengono sottoposte all'attenzione degli spettatori è indubbiamente molto più ampio rispetto ai drammi più blasonati dell'attrice: dall'amore al dolore, dalla rabbia all'euforia, fino alle aperte risate o all'angoscia. Non sempre queste dilatazioni emotive appaiono ben riuscite o pienamente giustificate, ma l'indubbia varietà di ruoli e contesti narrativi in cui Francesca Bertini è inserita la espone anche a momenti in cui recupera toni più dimessi e meno enfatici, e adotta una recitazione più essenziale e quasi naturalista, come rileva anche la critica coeva.

La stessa Francesca Bertini vi ha assunto un volto che lascia il più delle volte cadere la maschera di gelida bellezza che ne raffredda le espressioni: non è perfetta, non abbandona ancora taluni suoi gesti che paiono spontanei ed insisti nel suo temperamento di bella donna elegante, che non vuole neppure che per le esigenze sceniche si guasti una piega dell'abito o lo *chignon* artificioso, ma è già qualche altra cosa, non nuova, vecchia anzi, la Bertini, cioè, dei primi tempi, quando non era ancora la diva, e gettava nella sua arte tutta la passione, più che la bellezza²⁴.

²⁴ U. Notto, *Accidia*, in «Il Cinematografo», I, 5, 1° giugno 1919, p. 4.

Si tratta di un giudizio ampiamente condivisibile: nei film ci sono situazioni e inquadrature che rivelano aspetti ordinari e meno divistici, e rimandano a una sorta di “primitivismo” che non può essere imputato soltanto a lavori frettolosi o a inquadrature meno sorvegliate. I critici notano ad esempio le acconciature meno curate: Carlo Zappia, feroce oppositore della serie, commenta a proposito di *La gola*: «ella ha trovato, in questo scenario, il mezzo migliore per mettere in evidenza i propri difetti. Gambe storte, testa sproporzionata alle spalle e al corpo, capelli corvini (poco leggiadri in verità) e niente affatto prolissi, denti ineguali, braccia troppo magre»²⁵; ma poi elogiano la sua naturalezza, come Tito Alacci nel commentare *L'orgoglio*, laddove rileva come Bertini, «infliggendo una solenne e meritata lezione a tutte le sue colleghe e scimmiettatrici, ha rinunciato a qualsiasi belletto, presentandosi al pubblico con la sua faccia fresca e liscia, coi suoi grandi occhi naturali e colle sue labbra rose»²⁶.

Oltre a mostrare Francesca Bertini “al naturale”, i film sono anche il pretesto per metterne in evidenza le doti di (plausibile) pianista in *L'orgoglio*, di agile arrampicatrice (*L'ira*) o ancora di ballerina: nelle pellicole *L'invidia* e *L'ira* si esprime in balli da sala e in danze ispirate al modernismo coreutico²⁷. E naturalmente le variate *toilettes*, per assecondare le aspettative del pubblico, abituato a numerosi cambi d'abito nel corso del film: in *L'ira* si passa così «dal bizzarro abito da zingara alle ricchissime *toilettes* moderne, dall'originale travestimento in maschera all'indovinatissimo e provocante costume da floraia *demi-mondaine*»²⁸.

Insomma: questa “iper-visibilità” di Francesca Bertini nella serie dei peccati capitali, se da un lato spiazza la critica, che si trova di fronte a soggetti avventurosi e a volte sconclusionati, non troppo usuali per la diva, dall'altro non fa che aumentarne la fama, soprattutto presso il pubblico più popolare che affolla le sale perché, grazie alle pieghe dei racconti in cui si mostra come una donna ordinaria, povera, allegra e spensierata, giocosa e ironica o indifesa, ha modo di sviluppare una maggiore identificazione con lei. Recuperando la metafora iniziale, *I peccati capitali* portano a tal punto in luce la figura ordinaria di Francesca Bertini – certamente sostenuta e affiancata da altri interpreti come Camillo De Riso, Livio Pavanelli, Guido Trento, Renato Trento, Luigi Cigoli, Alberto Albertini, Cia Fornaroli – sottraendola all'immagine della “tenebrosa”, da motivare il loro successivo oblio, proprio per non tradire l'iconografia più tradizionale della diva.

²⁵ C. Zappia, *La gola*, in «Cronache dell'attualità cinematografica», 30 gennaio 1919.

²⁶ T. Alacci [Alacevich], *L'orgoglio*, in «Film», VI, 7, 9 marzo 1919, p. 6.

²⁷ Si veda al riguardo E. Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Aracne, Roma 2017, pp. 82-83.

²⁸ *L'ira*, in «Film», VI, 7, 9 marzo 1919, p. 6.

Da tenebrosa a superdonna

Si può ora provare a ritornare sulle questioni poste in partenza per trarre qualche conclusione. La riesumazione di questa serie dimenticata e osteggiata dalla critica soprattutto per la fragilità di soggetti e sceneggiature²⁹ non serve ad alimentare un gusto archeologico, quanto ad analizzare un documento che parla dei mutamenti della sensibilità sociale a cavallo tra Ottocento e Novecento, nonché delle «strutture della narrativa di massa, i rapporti tra condizioni di mercato, l'impostazione ideologica e la forma narrativa»³⁰. Il confronto tra romanzi e film, se pure necessariamente riassunto, ha permesso di individuare quali temi e motivi fossero traducibili sullo schermo (o meno) a settant'anni di distanza, nel quadro di una sempre più evidente laicizzazione del vizio capitale, ridotto a mero pretesto narrativo. Come nel romanzo, anche in questo "cinema d'appendice" i meccanismi di funzionamento – messi in luce da Umberto Eco – sono la ridondanza, la presenza di numerosi colpi di scena, la creazione dell'aspettativa, il ricorso al *dejà vu*, l'insistenza su luoghi comuni gratificanti, come i crescendo performativi dell'attrice³¹. Soprattutto, però, è l'identificazione con i protagonisti ad attivare una forte relazione dei lettori e degli spettatori con i testi. In questo senso, riprendendo Gramsci, sempre Umberto Eco attribuisce loro le funzioni di "superuomini di massa", eroi del racconto popolare: «il Superuomo è la molla necessaria per il buon funzionamento di un meccanismo consolatorio; rende immediati e impensabili gli scioglimenti dei drammi, consola subito e consola meglio»³². Vengono subito alla mente le molte eroine a cui Francesca Bertini presta il volto, dalla gitana Elena alla sacrificale Leila di Santa Cruz; dalla vivace Contessa Ciuffettino all'intrepida Bianca Fanelli; dalla povera Maria Lorini all'orgogliosa Erminia fino alla conturbante Maddalena, sfaccettature di un'unica superdonna, Francesca Bertini, che è il vero perno di questa produzione così abbondante, ridondante e seriale.

Qualunque altra attrice, alla terza pellicola della serie, sarebbe stata abbandonata dal pubblico e seppellita inesorabilmente dai compratori. La Bertini è invece più in alto che mai, nell'ammirazione universale. Gli spettatori non prestano più mente alle sciocche storie dei films, e si contentano di estasiarsi davanti alle fotografie della Bertini, che si succedono sullo schermo tutte egualmente belle ed egualmente interessanti. Ecco il fenomeno³³.

²⁹ Tra i numerosi esempi dell'atteggiamento della critica verso la serie si veda O. Modugno, *I peccati muti di Francesca Bertini*, in «La Cine-Fono», XIII, 400, 11-25 settembre 1919, p. 79.

³⁰ U. Eco, *Il superuomo di massa*, cit., p. 35.

³¹ *Ivi*, pp. 54-60.

³² *Ivi*, p. 53.

³³ *L'accidia*, in «Film», VI, 15, 13 giugno 1919, p. 5.

La stagione del *serial*, come aveva temuto la stessa Bertini, compie la sua provvisoria trasformazione da tenebrosa a superdonna di massa, eroina di una narrazione cinematografica popolare. Le costerà molta fatica ritornare nei panni della conturbante tenebrosa, diradando gli impegni e scegliendo soggetti meno popolari, fino a sparire del tutto, nel buio del fuori campo.

Diana Karenne

A Genuine Tenebrosa in Life and Onscreen

Tamara Shvediuk

Diana Karenne was a silent film actress, as well as a film director, screenwriter, film producer, film critic, painter, and poet. The highest peak of her career was between 1916 and 1920 in Italy, a country ranking to the first place in the world cinema industry at that time. Indeed, in those years, she shook up the entire Italian cinema and became one of the main divas, along with Francesca Bertini, Pina Menichelli, and Lyda Borelli. She was also a truly European artist as, after the post-war crisis in the 1920s, she worked in Germany, France and again in Italy. However, who was she really?

Various sources give her true name as Leucadia, Belogorsky, Rabinovich, Konstantin, Dina, Belogorskaya, Karenne, Nadejda, Karenina, Diana, Otsoupe, Belocorsca, Konstantia, Karren, Bianca, Rina, Anna¹. And, again, many authors wrote she was born on 22 July 1897, 1894, 22 June 1897, 1888, 1891 in Gdańsk (Prussia), Vilnius or, maybe, Kyiv (Imperial Russia). However, “for sure” she died on 14 October, 1940, in Aachen, Germany, having sustained serious injuries three months before, after an Allied bombing.

Nothing of all this is either true or confirmed, but it is what has been more or less published and reported about Diana Karenne’s life over the years². In fact, the Karenne phenomenon in Italian cinema has been subject to much research up to this day, and essays, portraits, studies on the actress and on the interpretation of her work have appeared. But all of them are somehow doomed to be inaccurate (and many of these authors plainly admit this³), because there are almost no extant films featuring Karenne, and the biography of the actress still has to deal with gaps, contradictions and legends. Moreover, during her lifetime, Karenne herself and contemporary trade magazines scattered conflicting details about her life here and there, and this doesn’t simplify the historical research⁴.

The extraordinary film fragment recently discovered at the Gosfilmo-

¹ Not all the endless transcription variations and different spellings are listed here.

² As an example, see: V. Martinelli, *Le dive del silenzio*, Le mani, Genova 2001, pp. 142-143.

³ P. Bianchi, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, UTET, Torino 1969, pp. 189, 192.

⁴ In this respect see, for example, *Diana Karenne*, in «Ciné pour tous», 31, 1920, p. 3.

fond archive in Moscow and identified as the movie *Tragedyia dvuch' sester* plays a significant role because it provides very important clues. And, together with two other films with Diana Karenne also found and identified in the same archive, it definitely fills some gaps in the puzzle. These rediscoveries are a true sensation also because they feature a leading actress of which almost nothing was known to survive so far.

For the Record: Karenne's Unknown Beginnings

Diana Karenne's true birth name is currently unknown, even though efforts are still on-going in this respect. She was most likely born in Kyiv between 1891 and 1897 and the birthplace seems to be reasonably confirmed, as evidenced by numerous documents of the Ministry of the Interior of Italy⁵, her death certificate⁶ and several trade magazines of the 1910s.

In 1913, she performed in Imperial Russia under the name of Dina Karen, in what was her screen debut, *Tragedyia dvuch' sester* (The Two Sister's Tragedy). Before the rediscovery of this film, it was always thought that she had started her film career in Italy⁷. But actually, according to the most complete advertisement for the film which appeared in the Russian magazine «Cine-fono» on January 1914, in this first work she was already credited as an actress and, most importantly, as a screenwriter⁸. This fact alone is extraordinary because female screenwriters in Russian pre-revolutionary cinema were a handful. The film itself would then be shown on the Russian screens for at least the entire first half of 1914.

The film was produced by one of the most important Russian film companies of the pre-revolutionary period, «A. Drankov and A. Taldykin», while its director was never mentioned in the press. It is possible that Karenne also directed this film as, according to the memoirs of Italian colleagues referring to just a couple of years later, she never was to the side of the filming process⁹.

⁵ The Archivio Centrale dello Stato in Rome preserves a dossier on Diana Karenne of the Italian Ministry of Interior. Those documents prove that the actress was investigated for more than twenty years, from 1914 to 1938, since she was suspected of espionage. Despite everything, during all this period, no evidence that she really was a spy was ever found. See: «Belokorska Diana di Alessandro, detta Karenne», ACS, PS., A4, B. 50.

⁶ Retrieved by the author at the Civil Status Office archive of the Canton of Vaud, Swiss Confederation.

⁷ A. Bernardini, *Diana Karenne*, in «Immagine. Note di storia del cinema», 18, 1991, p. 13. The article also gives Karenne's true birthplace as Danzig, Poland (then Imperial Russia).

⁸ «Cine-Fono», VII, 7, 1914, p. 59.

⁹ G. Campanile Mancini, *Cinema italiano del tempo che fu*, in «Immagine. Note di storia del

In the film, she challenged herself with the roles of two twin sisters: the virtuous Lyudmila and the villain Varvara. The characters portrayed by Karenne, whom we can identify thanks to a detailed synopsis¹⁰ and the discovered film materials, differ from the typical female roles in the films of those same years. Even as the “passive” good Lyudmila, Karenne is not the classic victim of circumstances, guided by fate, unable to resist it and eventually perishing. The gentle Lyudmila is energy, she has vital force. In the missing happy end, after the separation from her beloved, who saved her, Lyudmila marries him. And the villain wild Varvara (Varya) is a true predator. She plots, she acts, and also, secretly incites or openly gives orders to other characters.

The Success in Italy

A few months after the release of *The Two Sister's Tragedy*, in late 1914, Karenne moved to Italy. It is not clear if this was due either to the beginning of the first world war, that brought many fellow Russian countrymen and countrywomen abroad, or to her ambition to spur her career in the country which, that same year, distributed *Cabiria* (by Giovanni Pastrone) and likewise launched the diva phenomenon worldwide.

However, in the context of the international turmoil, the Italian police

cinema», 14, 1990, pp. 11-14. These memoirs by Campanile Mancini were first published in «Il Piccolo», 14 april 1941.

¹⁰ «During an inspection of the factory, wealthy manufacturer Prilukov notices a beautiful worker, Masha. From the relationship with her, two twin daughters are born. Bored with this relation, Prilukov leaves Masha, taking one daughter with him and leaving her another. While Lyudmila, having received a brilliant upbringing, is happy and dreams of a marriage with Gleb, the son of the head of the institute, Varya's life with her mother, full of hardships, foreshadows vice and crime. She joins the hooligan Vaska. Her mother, dying, begs her to stay away from a shameful life, reveals to her her true origins and sends her to her father for help. Prilukov, seized with horror and disgust at the sight of the rude and impudent girl who came to demand her share of his paternal care as a daughter, gives her money to get rid of her. Insulted, Varvara leads Vaska and his comrade to Prilukov's house to rob him. The villains kill Prilukov and, struck by the extraordinary resemblance of Lyudmila to Varvara, they throw Lyudmila from a cliff so that Varvara, taking her place, under the guise of Lyudmila, will receive the inheritance. Lyudmila, who by chance escaped death by clinging to the bushes and was picked up by a watchman, is seriously ill. Having come to her senses, under the yoke of the terrible memory, she goes crazy. Finding herself over the abyss, she almost falls into it. This time she is rescued by Gleb, who hunted near and, recognizing her, takes her to his mother. Warmed by her caress, she calms down and, having married him, sets off to travel. They arrive at the same resort where Varvara and Vaska are squandering their inheritance obtained through crime. Vaska goes for a walk alone. In one of the alleys, he sees Gleb with Lyudmila and, mistaking her for Varvara, returning home, he kills Varvara in a fit of jealousy» (*T/d A. Drankov' i A. Tald'kin'. Tragediya dvuch' sester*, in «Cine-Fono», VII, 7, 1914, p. 56.

immediately started on spying on her. One of the first documents about her, dating November 1914, described her as follows:

Dear Mr. Siragusa, Order of Merit, the Russian foreigner Dina Karren has been reported to me as a suspect of political espionage with “important resources” (I quote), who stayed at the Imperial Hotel [*today the Hotel Imperiale, in Via Veneto*]. She had already tried (successfully) to enter in a relation with the Marquis Giuseppe de’ Medici del Vascello (brother of member of the Parliament Medici del Vascello) and Secretary of the Ministry of Foreign Affairs. I don’t know where Karren is right now. At the Imperial hotel she was very elegant, blond, slim, and she received a lot of mail. She looked original and extravagant; no one knows how and from where she receives money. Maybe she is already known to your office. If Your Honor had some news about her, I would be grateful, because I would like to warn Marquis de’ Medici, as I am a good friend with him. Sincerely yours¹¹.

Documents like this one are particularly valuable in that they provide details about Karenne’s previously unknown early career. For example, thanks to them, we know that in the same month, she immediately introduced herself to Cines, where she auditioned, but she demanded a huge salary (1,500 lire per month) and she was immediately turned down¹².

Just six months later, she signed a contract with Ernesto Maria Pasquali and moved to Turin, then another hub of Italian cinema. It is believed that it was him who changed the art name of the actress from Dina Karren to Diana Karren to the definitive Diana Karenne. In any case, from that moment on her career soared. With Pasquali, she made a total of five films and all of them were extremely successful. Swiftly, the actress started to be a steady presence in Italian trade magazines of the period¹³.

The rise to fame was so quick that some film critics already recognized specific features in her art as early as June 1916, like in an article, published under the title *L’arte di Diana Karènne*, where the journalist wrote: «And the great actress is such not only in painful moments: even in those of quiet, light sadness. The person’s face is dressed in mourning, anguish, joy, melancholy, bliss and expresses the whole mystery of her most noble art. Her tragic mask is mournful, but not slave of pain»¹⁴.

Unfortunately, not a single film of this significant first period of Karenne’s career in Italy had survived, at least up until today. In 2022, a three-reel print stored in the Gosfilmofond of Russia collection under the title *When Hearts that Loved Each Other Part*, with German intertitles, turned out to be

¹¹ [Unreadable], *Letter dated 21st November 1914*, in «Belokorska Diana», cit.

¹² Questura di Roma, *Letter dated 30th December 1914*, in «Belokorska Diana», cit.

¹³ In this first period, her name was appearing especially in the following Italian trade magazines: «La Cinematografia italiana ed estera», «Cinematograf», «Film» e «La vita cinematografica».

¹⁴ *L’arte di Diana Karènne*, in «Cronache d’attualità», I, 4, 1916, p. 10.

an incomplete copy of Karenne's debut film in Italy, *Passione tsigana* (Gypsy passion), probably her greatest success and one of the most sought-after Italian silent films altogether¹⁵.

In *Passione tsigana*, Karenne played Azara – a freedom-loving, rebellious, sensual and feeling gypsy – and critics immediately noted how photogenic the Slavic actress was and how, with a restrained but extremely expressive face, she was able to convey the slightest emotional changes of the heroine.

In the next few months, films with Karenne were also released in the Russian Empire and the magazines in the country started to closely follow the career of the Russian-born actress in Europe.

After her successful experience with Pasquali she worked with other directors and producers and, in 1916, she also founded her own film company, the David-Karenne Film¹⁶. Within six years Diana Karenne played in at least twenty-seven films and directed ten, writing many of them. All the movies she directed in her career belong to the Italian period and are currently lost.

The Case of Smarrita!

A lesser-known title starring Diana Karenne is *Smarrita!*, made in 1921 by famed Italian director Giulio Antamoro. The details about this film are very scant and even the plot is not known, except that it was probably based on a work by a Russian exiled writer, Ossip Felyne¹⁷. However, a list of the cast is available¹⁸ and that's why an incomplete four-reel dupe-negative print held by the Gosfilmofond archive under the Russian distribution title *Maria Grieg* matches exactly this film. The plot is almost unintelligible, because the print is missing two reels and has been heavily re-edited.

The almost total lack of references for this title should not be astonishing, because *Smarrita!* dates back to a period of strong decline for the Italian cinema. It is not a case that, starting from 1920, the same Diana Karenne

¹⁵ The surviving print includes the first three reels of the original version distributed in Italy, as thoroughly described in *Passione tsigana. Grandioso romanzo cinematografico moderno in cinque parti – Interpretazione di Diana Karren*, in «La Cinematografia italiana ed estera», X, 2, 1916, supplement (between p. 60 and p. 61). On the basis of the same source, the Gosfilmofond of Russia archive has reconstructed the two missing final parts.

¹⁶ *La David-Karenne Film*, in «L'arte muta», I, 2, 1916, p. 32. For the “artistic” ambitions of this new venture, see U. [U. Ugoletti], *Diana Karenne. Una intervista*, in «La cine-gazzetta», I, 1, 1917, pp. 1-2.

¹⁷ V. Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti, 1921*, Nuova Eri-CSC, Torino-Roma 1996, p. 311.

¹⁸ *Ibid.*

was the target of several bad reviews and exactly in that period she more and more turned to other national cinema industries, especially the German one.

She later starred in a couple of successful movies (particularly the 1927 *Casanova* by Volkoff) and two other Italian films, among which her final screen appearance, *Manon Lescaut*, made in 1940 by Carmine Gallone. This is her only sound title, but her participation is quite questionable as she cannot be easily spotted in it.

The Later Years

As mentioned, almost all sources state that Diana Karenne died in Germany in 1940 due to injuries after an Allied bombing. This is not totally false because, in a sense, the actress Diana Karenne disappeared exactly that year. But only some Russian sources shed some light on her private life starting from the 1920s. In that period, she met Russian acmeist poet Nikolay Otzoup and they married at the end of the decade. For a few years, she continued to work in cinema while, simultaneously, compiling a series of critical texts on films which were then published in several Russian-language Parisian newspapers. However, by the 1930s, she was fully devoted to the married life and the work of her husband, who in turn wrote two books where he described and idolized her. One of these, *Dnevnik v stikhakh* (Diary in verse), was a memoir by Otzoup that is actually a very good resource also for Karenne's biography. The following few verses by Otzoup about his wife definitely prove the life encounter between two kindred spirits in the name of shared life difficulties and love for culture.

Suddenly cut off from Russia,
Too unexpected by the war,
Without despair, without hysteria
To Dante and Virgil country
Like a transplanted rose
You got used, you were full
Of sounds like Mater Dolorosa,
Like if you came out from the canvas
Of Perugino or Raphael,
Living under the roof
of a modest hotel...¹⁹

After the death of Nikolay in 1958, she carried out a painstaking editorial work on her late husband's papers, which ended up in two imposing

¹⁹ N. Otzoup, *Dnevnik v stikhakh*, Imca-Press, Paris 1950, p. 83.

volumes published under the title *Zhizn' i smert'* (Life and Death)²⁰, plus other volumes with his critique articles²¹.

Despite this enormous and momentous effort, Diana relapsed in a depression which had started with the death of her husband, a grief she never could overcome.

She wrote this note to her brother-in-law:

Dear George. I'm almost insane. It gnaws, it burns. The doctor demands to go to the clinic, but I can't – it will get worse. I went to Italy – I ran away: people are noisy, joyful. What should I do with myself?! The longing for Kolinka [*Nikolay*] is unbearable. If only I had enough time to collect everything, to print it, but the strength is leaving. Kiss Methka. I hug you both. Diana²².

She outlived her husband ten years, and she died on October 18th, 1968, at 12.35, at the hospital of Lausanne, Switzerland, from a heart attack²³.

Almost one month later a nephew published an obituary in the Parisian Russian-language newspaper *Russkaya mysl'*, which starts with these words:

On October 18, Diana Aleksandrovna Otzoup died of a heart attack in Lausanne. Former great film actress and director in Italy, about which she had a lot of rave reviews in all European languages. D.A. was also distinguished by her extraordinary beauty, which survived until her last days. She performed under the name Diana Karenne²⁴.

The Woman behind Diana Karenne

Despite the amount of new information and documents, it is still unclear who Karenne really was and what she really embodied. Undoubtedly, being «the smartest of them all» as she has been aptly described²⁵, she preferred the company of the emigrated Russian artist, who proclaimed themselves the guardians of Russian culture outside their own country in a difficult time for the motherland.

Karenne's husband considered her a holy, sinless, tender woman who

²⁰ N. Otzoup, *Zhizn' i smert'*, s.e., Paris 1961.

²¹ N. Otzoup, *Literaturnye ocherki*, s.e., Paris 1961; N. Otzoup, *Sovremenniki*, s.e., Paris 1961.

²² *Letter from Diana Karenne to Georgiy Rayevskiy* in the possession of Rudolf Otzoup and published in <https://club.berkovich-zametki.com/?p=15256>.

²³ See footnote n. 6.

²⁴ A. Gorskaya, *Pamyati ushbedsbikh. D.A. Otzoup*, in «*Russkaya mysl'*», 2712, 1968, p. 11.

²⁵ T. Alacci (Alacevich), *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad, Firenze 1919, p. 121. Also quoted in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto* (2006), CUE Press, Imola 2019, pp. 218-243. The latter study also provides one of the best reconstructions of Karenne's Italian film career.

saved him from moral death. At the same time, Otzoup's colleagues described the difficult authoritarian nature of the actress. The same opinion is held by Karenne's niece, interviewed in September 2022, who still remembers her aunt well. According to her, at least in the last years of her life Karenne was rough and not a very pleasant person to talk with. She was a loner and led a reclusive life, only occasionally visiting her nieces in Switzerland. However, until her last days, she was wealthy and still considered herself a *diva*: she lived in a hotel, wore luxury clothes and jewelry, had aristocratic manners and seemed to continue to play some kind of role, all the time.

To this day, also her relatives remain unaware of her true identity.

L'Inhumaine di Marcel L'Herbier, o l'addomesticamento del femminile nella Francia degli anni Venti¹

Laura Vichi

La figura femminile all'ombra dell'esuberanza scenografica

L'Inhumaine (1924), più volte restaurato², è, già da tempo, un film molto studiato³, tuttavia lo è soprattutto come opera cinematografica firmata da Marcel L'Herbier nel suo tentativo di una «sintesi delle arti»⁴ e come espressione artistica dell'avanguardia modernista. Le scenografie furono realizzate da Fernand Léger (il laboratorio), Robert Mallet-Stevens (le parti architettoniche), Pierre Chareau (l'arredamento) e Claude Autant-Lara (il giardino), coordinati da Alberto Cavalcanti, che si occupò anche del resto delle ambientazioni⁵. Com'è noto, il film doveva presentarsi come un «riassunto provvisorio di tutto ciò che era la ricerca artistica in Francia»⁶ in

¹ Ringrazio Christophe Gauthier, Alessandra Raengo, Delphine Warin (Cinémathèque française) e il personale del Département des Arts du spectacle della Bibliothèque Nationale de France (BNF), per il loro aiuto nel reperimento dei materiali.

² Il primo restauro risale al 1975: il film fu proiettato durante la rassegna *Hommage à Marcel L'Herbier en cinq films* (19-25/11, cinema La Seine, Paris): cfr. M. Canosa, *Genesi della sceneggiatura e figurazioni sceniche de L'Inhumaine: un film di Marcel L'Herbier*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 1987, p. 21, n. 13. Il secondo risale invece al 1986 (proiezione al Festival d'Automne a La Villette, Paris): cfr. la rassegna stampa digitalizzata alla biblioteca della Cinémathèque française. Infine, l'ultimo restauro è del 2015 ed è stato eseguito da Lobster Film, che ha riportato alla luce le colorazioni originali e lo ha editato in DVD, insieme alle informazioni sul recupero.

³ Ricordiamo, tra gli altri, S. Lawder, *Il cinema cubista*, Costa e Nolan, Genova 1975, pp. 99-113; R. Abel, *French Cinema: The First Wave (1915-1929)*, Princeton University Press, Princeton 1984, pp. 383-394; M. Canosa, *Genesi della sceneggiatura e figurazioni...*, cit.; F. Albera, *Avanguardia*, Il Castoro, Milano 2004, pp. 85-88; P. Hillairet, *L'Inhumaine, L'Herbier, Canudo et la synthèse des arts*, in L. Véray (a cura di), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, AFRHC, Paris 2008, pp. 101-108; L. Schifano, *De L'Inhumaine à Feu Mathias Pascal, ou la naissance de la modernité*, in M. Boucharenc, C. Leroy (a cura di), *L'Année 1925: l'esprit d'une époque*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre 2012, <http://books.openedition.org/pupo/2407>; E. Magotteaux, *L'Inhumaine de Marcel L'Herbier* e A. Côme, *L'Inhumaine, la «symphonie de travail»*, in Aa.Vv., *Fernand Léger et le cinéma*, Réunion des musées nationaux, Paris 2021, pp. 38 e 138-141.

⁴ M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Belfond, Paris 1979, p. 102 e P. Hillairet, *L'Inhumaine, L'Herbier, Canudo et la synthèse des arts*, cit. Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁵ L'Herbier precisa gli apporti degli scenografi in N. Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, Paris 1973, p. 84.

⁶ *Ibid.*

quel momento, per questo fu scelto per l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes del 1925, a cui il regista, proprio grazie al lavoro scenografico realizzato sul set, partecipò nel doppio ruolo di espositore – con lo stand della sua casa di produzione, la Cinégraphic – e di membro della giuria⁷. Quest'occasione rilanciò probabilmente l'ambizioso film⁸ dopo un primo insuccesso alle anteprime e un esito molto relativo alla sua presentazione al Madeleine-Cinéma, che aveva scatenato liti tra gli spettatori e le spettatrici⁹, nonostante l'apprezzamento da parte di una certa critica¹⁰. Il suo esito si rivelò fallimentare anche negli Stati Uniti, cui pur era destinato secondo il progetto dell'interprete femminile, Georgette Leblanc, che aveva scelto l'America per rilanciare la propria carriera dopo la rottura con Mæterlinck¹¹. *The New Echantement* cancellò anche il programma della diva di realizzare una serie su Claire Lescot¹² e segnò la fine della sua carriera di cantante lirica negli USA¹³.

Fatta questa premessa, la proposta che segue è quella di affrontare lo studio del film prendendo come punto d'interesse la figura di Claire Lescot interpretata da Georgette Leblanc¹⁴, diva, intellettuale, e autrice tra l'altro del testo *Propos sur le cinéma* (1919) in cui, senza farvi esplicita menzione, riflette già sulla fotogenia¹⁵.

⁷ M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, cit., p. 126.

⁸ Così nel documentario *Au coeur des rushes de L'Inhumaine* (Mireille Beaulieu, 2015).

⁹ La prima del film fu il 3 dicembre 1924. Cfr. i materiali del Fonds Marcel L'Herbier, BNF, 4-COL-198 (204). Jacques Catelain racconta che, dopo alcune proiezioni più o meno private in cui il film non aveva suscitato reazioni positive, la presentazione a La Madeleine aveva scatenato reazioni violente tra gli spettatori: «ad ogni proiezione gli spettatori s'insultano, ci sono tanti partigiani frenetici quanti avversari accaniti. [...] Donne che, con i cappelli di traverso, chiedono di essere rimborsate, uomini dai volti contratti che si precipitano sul marciapiede, dove, a volte, continuano a fare a pugni...» (J. Catelain, *Marcel L'Herbier*, Jacques Vautrain, Paris 1950, p. 82. L'Herbier parla invece di rari applausi e di fischi persistenti (M. L'Herbier, *La tête qui tourne*, cit., p. 105).

¹⁰ Si vedano gli stralci di giornale conservati presso il Fonds Marcel L'Herbier, BNF, 4-COL-198(238), tra cui il commento, riportato anche da L'Herbier (in *La Tête qui tourne*, cit., p. 105) di Adolf Loos, che vede nel film la «nascita di un'arte nuova».

¹¹ M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, Le Cri, Bruxelles 1998, p. 377 e ss.

¹² *Ivi*, p. 422; F. Albera, *Leblanc Georgette*, in Id., J. Gili (a cura di), *Dictionnaire du cinéma français des années Vingt*, AFRHC, Paris 2001, p. 246.

¹³ M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869-1941)*, cit., p. 431.

¹⁴ Si vedano, a questo proposito: F. Miller Frank, *L'Inhumaine, La Fin du monde: Modernist Utopias and Film-making Angels*, in «MLN», CXI, 5, 1996, pp. 938-953; Maureen G. Shanahan, *Indeterminate and Inhuman: Georgette Leblanc in L'Inhumaine (1924)*, in «Cinema Journal», XLIII, 4, 2004, pp. 53-75; M. Dall'Asta, *A Theory on Its Own: Georgette Leblanc's Propos sur le Cinéma*, in F. Casetti, J.M. Gaines, V. Re (a cura di), *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Forum, Udine 2010, pp. 69-82.

¹⁵ G. Leblanc, *Propos sur le cinéma*, «Mercure de France», 514, 16 novembre 1919, pp. 275-290, in particolare p. 277 e p. 279. Si vedano anche F. Albera, *Leblanc Georgette*, cit., p. 244; M. Dall'Asta, *A Theory on Its Own...*, cit.

Leblanc, che non è novizia del cinema¹⁶, finanzia il film a metà con la Cinégraphic¹⁷ e partecipa alla sua scrittura esigendo modifiche sul testo del cineasta *La Femme de glace*¹⁸. Ora, a ben vedere, è proprio la sceneggiatura nelle sue varianti poi scartate a suggerire elementi di lettura inediti.

Nel film, l'ingegner Norsen con tutti i suoi attributi (la casa-laboratorio, l'automobile sportiva), i movimenti rapidi (il salto per accedere all'auto e poi la corsa in macchina, i movimenti agili del corpo snello), gli abiti alla moda e perfino l'impazienza¹⁹, incarna senza dubbio una visione del mondo modernista, dinamica, positiva e proiettata in avanti grazie alla tecnologia, mentre Lescot è ambigua, definendosi nell'aspetto arcaica e moderna allo stesso tempo, opposta al personaggio maschile (statica, di età più avanzata), ma a lui speculare (autonoma, creativa, eccentrica), eterogenea a più livelli rispetto al contesto, *femme fatale* la cui natura di «tenebrosa» viene infine fatta rientrare.

Come ricorda L'Herbier,

Leblanc [...] aveva preteso un soggetto su misura per lei, cosicché tutto ciò che avevo immaginato, era stato adattato al suo gusto. E quando ho chiesto soccorso a Mac Orlan, non si poteva più uscire da quanto lei aveva già fissato²⁰.

Inoltre, riconoscendo al film una certa disorganicità e imperfezione, commenta l'età dell'attrice, che «era evidentemente molto attempata per il suo ruolo, ma aveva anche qualche dollaro di troppo»²¹. Quindi il film, secondo L'Herbier, pecca già al suo nascere di una sorta di incoerenza e disorganicità.

Effettivamente, a ben guardare, sono vari gli elementi che creano una frizione tra il racconto e la messa in scena, e la figura della protagonista viene a trovarsi al centro delle tensioni generate, le quali probabilmente riflettono anche il conflitto, sul piano creativo, tra Leblanc e L'Herbier – su cui le testimonianze sono molteplici²² – a partire dai caratteri

¹⁶ Cfr. M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, cit., p. 103; C. Gauthier, *Au-delà du film d'art. Sur deux films retrouvés à la Cinémathèque de Toulouse*, in «1895», 56, 2008, <http://journals.openedition.org/1895/4083>.

¹⁷ L'accordo viene firmato presso il notaio Gréban e prevede l'impegno da parte di Leblanc di finanziare il cinquanta per cento del film in cambio della cessione dei diritti sulla versione americana del film, *The New Enchantment* (cfr. M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, cit., p. 101).

¹⁸ M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc*, cit., pp. 408-409; F. Albera, *Avanguardia*, cit., p. 87.

¹⁹ Legata alla frenesia della vita moderna e che menzionano diversi cineasti e teorici, da Epstein a Ruttman a Deukekeleire.

²⁰ In N. Burch, *Marcel L'Herbier*, cit., p. 85.

²¹ *Ibid.*

²² La tensione traspare dalle parole di L'Herbier sul lavoro con Leblanc in *La Tête qui tourne*, cit., p. 103, mentre Autant-Lara ricorda L'Herbier sospirare e dire che bisognava rassegnarsi alle «donne che pagano». Cit. in M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc*, cit., p. 409.

del personaggio principale, anche se non esclusivamente²³:

L'Herbier era [...] preoccupato dalla scarsa cinegenia del suo volto. [...] Nel sistema americano, il problema di dare il ruolo principale a Georgette non si sarebbe nemmeno posto. [...] Chaplin non aveva esitato a separarsi da [...] Edna Purviance, considerata troppo vecchia a 27 anni. Georgette ne aveva 54 [...]. Ma offriva il suo personaggio di diva, la sua intelligenza, e il denaro di cui la Cinégraphic aveva un gran bisogno. Perché quest'impresa è anche laboratoriale, vi si tentano degli esperimenti. La ricerca è raramente redditizia²⁴.

Cosicché il regista compie, attraverso il lavoro sulle scenografie e la loro spettacolarità, un'operazione di controbilanciamento rispetto alla presenza del personaggio femminile, un personaggio che sembra venire, come l'attrice stessa, dal teatro simbolista e dall'opera.

Moderno vs arcaico

Se Claire Lescot si trova al centro della narrazione, la sua gravidanza sullo schermo viene invece a perdere la centralità come polo di attrazione visiva a seguito del lavoro sull'apparato scenografico e del trattamento delle immagini.

Sin dall'inizio del film, la figura di Lescot è definita, attraverso un manifesto che la rappresenta, come bidimensionale e fittizia, e sul poster la donna è rimodellata dalle linee che scompongono il disegno, che prevale, come prevalgono gli elementi formali dell'architettura razionalista di Mallet-Stevens, i quali inglobano anche la diva, come si vede chiaramente nella parte iniziale del film, dedicata al ricevimento nella sua lussuosa dimora²⁵. Le linee e le forme geometriche, insomma, si impongono, costringono, razionalizzano e ridanno letteralmente forma alla figura di Lescot, riconvertendola sin dall'inizio, ancor prima che questa appaia in carne ed ossa sullo schermo.

²³ L'accordo concluso tra Leblanc e L'Herbier prevedeva come scenografo Francis Picabia, mentre L'Herbier gli aveva preferito Léger e i suoi collaboratori della Cinégraphic (cfr. M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, cit., p. 103). Il motivo della scelta di Leblanc è che Picabia negli USA era considerato l'artista francese più rappresentativo dell'arte contemporanea, in particolare da Duchamp. Faceva inoltre parte della redazione di *The Little Review*, rivista importante per la diffusione americana della cultura europea e d'avanguardia, la quale era diretta da Margaret Anderson, la compagna di Leblanc dopo il suo arrivo negli USA (cfr. M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc*, cit., p. 409).

²⁴ M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc*, cit., p. 408.

²⁵ Si ricorda che questo tipo di messa in scena corrisponde a quanto teorizzato da Mallet-Stevens nel suo noto saggio *Architecture et Cinéma* (1925), tr. it. *Architettura e cinema*, in *Cinéma. La creazione di un mondo*, a cura di M. Canosa, Cineteca di Bologna, Bologna 2001, pp. 101-103.

In uno snodo importante del film, considerato da L'Herbier il suo brano preferito, cioè la scena dell'incontro tra i due a casa di Norsen, il luogo della dichiarazione amorosa è l'angusta scalinata interna, che, a detta del regista, corrisponde a «una sorta di forca o ghigliottina»²⁶, una figura che se nel film appare molto stilizzata e difficile da individuare, nei materiali originali relativi all'uscita del film²⁷ è invece esplicita. L'unione tra i due è quindi messa in scena, ma è al contempo negata sul piano della figurazione.

Dalla scala Claire accede al mondo di Einar, il quale si presenta da subito, tramite il falso cadavere²⁸, come luogo ambiguamente mortifero, creando in tal modo una sovrapposizione di senso tra la vita e la morte, poi resa esplicita dalla macchina inventata da Norsen.

Claire Lescot: donna moderna o strega? *L'evoluzione della personaggio*

L'Herbier afferma che il fisico di Leblanc non corrispondeva al ruolo di *femme fatale* che si era riservata e dice di aver deciso di utilizzare la sceneggiatura come «base cifrata» sulla quale aveva costruito degli «accordi plastici», perché l'importante non era il susseguirsi degli avvenimenti ma «l'armonia plastica»²⁹, il che conforta la tesi di un conflitto tra il piano puramente figurativo e il piano del racconto.

Vediamo allora in quali luoghi si possono rinvenire i tratti della *femme fatale* soprattutto in quanto «tenebrosa».

Innanzitutto, Claire Lescot ha il potere di rendere gli uomini folli d'amore fino al punto limite del suicidio per non essere riusciti a conquistarla (è la prima intenzione di Norsen), configurandosi quindi, con un richiamo al mito di Circe, come una strega. Ed effettivamente, si può dire che la cantante incarna, da un lato, la forza della natura in quanto ha un'influenza sulla vita e sulla morte del giovane, e dall'altro, è una donna moderna che mantiene il controllo sul proprio corpo, sfuggendo ai pretendenti, i quali non ne fanno che una preda. La stregoneria, insomma, si presenta come ricerca dell'autonomia, come è stato suggerito da – primo fra tutti – Jules Michelet³⁰.

²⁶ In N. Burch, *Marcel L'Herbier*, cit., p. 87.

²⁷ BNF, 4-COL-198(209).

²⁸ Notiamo che L'Herbier si lancia nella realizzazione di *L'Inhumaine* subito dopo un periodo di crisi profonda in cui aveva meditato il suicidio, a cui aveva poi rinunciato, come il suo personaggio, definendo l'atto «una mancanza d'immaginazione» (*La Tête qui tourne*, cit., p. 100).

²⁹ M. L'Herbier, in N. Burch, *Marcel L'Herbier*, cit., p. 84, che riprende un'intervista dei «Cahiers du Cinéma», 202, 1968, pp. 26-43.

³⁰ J. Michelet, *La Sorcière* (1862), trad. it. *La strega*, BUR, Milano 2019.

Se la storia raccontata nel film normalizza la personaggio³¹, il suo aspetto si presenta come eterogeneo rispetto al resto: dalle posture ai costumi si confonde di rado con il contesto avanguardista e sembra riconducibile più ad un'epoca precedente piuttosto che ad un futuribile 1950, seppure in chiave modernista anni Venti.

Il progetto di Lescot di viaggiare e portare il suo canto in tutto il globo viene letto da Norsen come passatista in quanto lui ha creato una macchina che somiglia alla radio e alla televisione – così si chiama nel film –, con cui far giungere la voce ovunque senza doversi spostare³². Tuttavia, il desiderio e la volontà di fare il giro del mondo evidentemente indicano un desiderio e una volontà di libertà e di autogestione incompatibili, secondo il film, con la formazione della coppia, concetto che viene reiterato più volte attraverso l'esortazione a rinunciare al viaggio, prima dai corteggiatori, poi da Norsen e, in un'inquadratura poi tagliata³³, perfino dalla «televisione».

Non stupisce allora che il titolo del film, che dapprima era *La Femme de glace*, poi trasformato in *Le Tour du monde*, sia infine tornato, con *L'Inhumaine* (indicato come titolo alternativo³⁴) sul concetto di freddezza e disumanità, eclissando la questione del desiderio e delle aspirazioni del personaggio femminile, invece più presenti e perfino centrali in alcuni materiali di preparazione del film. Tra questi, la sceneggiatura intitolata *Le Tour du monde*³⁵, rispetto al film realizzato, mette in valore la protagonista (chiamata sia Guénarina che Guénia) in quanto artista, dietro la quale evidentemente non è difficile scorgere la figura di Leblanc:

questa artista illustre, adulata, Guénarina; parte tra due giorni per le Americhe [...] appare come una fata dotata di una grande forza magnetica. [...] Il suo corpo ondula, vibra come la sua voce. Eloquenza del corpo. Primi piani successivi del volto – poi delle braccia, delle mani, così espressive... – La sua Arte della metamorfosi tutta. Il pubblico [...] emozionato.

Questa parte del testo, che trova solo una vaga corrispondenza nel film, indica di volerla mostrare «trasfigurata, radiosa (primi piani di Guénia, stilizzata verso l'irreale, come la gente la vede)»³⁶. Il che rimanda, oltre che

³¹ Cfr. M.V. Tessitore, *L'invenzione della personaggio*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 214-219.

³² L'invenzione sembra connessa alla «radiocronaca cinematografica» lanciata da L'Herbier nell'estate 1923 sul canale Radiola. Cfr. C. Gauthier, M. Polirsztok, *Georgette Goes to the Movies*, in S. Lucet, A. Orozco, M. Régent, Q. Rioual (a cura di), *Le Cas Georgette Leblanc*, atti del convegno, Paris 2025.

³³ Presente nel bonus del DVD edito da Lobster nel 2015.

³⁴ *Premier titre*: *Le Tour du monde*. *Deuxième titre*: *L'Inhumaine*, BNF, 4-COL-198(207), p. 1.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 1, sottolineatura nel testo originale.

alle visioni soggettive dei film «impressionisti»³⁷, anche ad alcune riflessioni di Leblanc sul primo piano³⁸ e ad una certa mobilità del personaggio, a cui è attribuito, attraverso i termini «ondula» e «metamorfosi», un carattere fluido o, quantomeno, ambivalente. Queste indicazioni non vengono tuttavia tradotte in termini filmici, anzi, L'Herbier è immediatamente preoccupato dalla mancata, a suo dire, fotogenia dell'attrice³⁹.

Einar, dal canto suo, viene presentato da subito come geloso («guarda con speciale gelosia Guénia e il suo stuolo di fervidi ammiratori»)⁴⁰, possessivo e in opposizione al canto e all'arte della donna («sembra disperato non appena lei si mette a cantare»)⁴¹, al punto da dichiarare «Vi supplico, rinunciate a quest'arte che ci separa. Accettate la nostra unione...»⁴², a cui lei risponde laconicamente con un «no». Allora lui fugge, lasciandole un biglietto in cui minaccia il suicidio.

Mentre si esibisce nel *tableau vivant* ispirato a *Manon partant pour les Amériques*⁴³ – il che conferma tra l'altro la derivazione del personaggio da Manon Lescaut⁴⁴ –, Guénia ha il pensiero altrove, turbata dalle parole di Einar. Più oltre, al commento di un uomo «siete glaciale... non amerete mai nessuno»⁴⁵, la cantante risponde: «Il giorno in cui non fossi più libera, sola con la mia Arte, credo che preferirei...» e fa il gesto di piantarsi un pugnale nel petto, ma davanti alla «incisione raffigurante Einar, suicida per amore», «l'amore altera i tratti di questa donna detta 'di ghiaccio'»⁴⁶.

Nella sceneggiatura, solamente due elementi moderni connotano l'abitazione di Einar, ed entrambi veicolano un messaggio di morte. Si tratta di un'insegna luminosa, quella del «Comitato di difesa dei morti», e di un altoparlante collegato ad un grammofono che accusa la donna di aver assassinato Einar e la condanna alla prigionia sentenziando che, avendo lei ucciso un uomo in nome dell'arte, per prima cosa sarà soppressa la sua personalità,

³⁷ D. Bordwell, *French Impressionist Cinema*, Arno Press, New York 1974.

³⁸ G. Leblanc, *Propos sur le cinéma*, cit., p. 281.

³⁹ M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc*, cit., p. 408. Oltretutto, anche il trucco aveva creato alcuni problemi alle riprese: prima pesante, poi più leggero o inesistente, in quanto Leblanc, al ritorno dagli USA dove aveva appreso nuove tecniche, aveva deciso rifiutarlo, come ricorda Jacques Catelain, a cui spettava anche il compito del truccatore (in *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 77 e 81. Cfr. inoltre M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, cit., p. 103).

⁴⁰ *Le Tour du monde*, cit., p. 2.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ «Dall'incisione di Moreau Le Jeune», *ivi*, p. 3. La partenza per l'America è un'altra evidente allusione alla dimensione biografica di Leblanc.

⁴⁴ A.F. Prévost, *Storia del cavaliere De Grieux et di Manon Lescaut* (1753), ora *Manon Lescaut*, BUR, Milano 2010.

⁴⁵ *Le Tour du monde*, cit., p. 13.

⁴⁶ *Ivi*, p. 15.

tanto morale quanto artistica⁴⁷. Le viene quindi mostrato un messaggio in cui si dice che un suo concerto sarà annullato perché è coinvolta in uno scandalo.

Se ne deduce che gli elementi modernisti sono qui violentemente collegati alla coercizione e alla morte. Tuttavia, il giovane ingegnere, turbato dopo un malore che ha colpito Guénia⁴⁸, la raggiunge per riconciliarsi con lei e lasciarla libera di viaggiare⁴⁹, mentre lei sembra – forse ravveduta – esitare a partire⁵⁰, facendo pensare a un finale normativo. Ma, poco oltre, segue il ragionamento conclusivo di Guénia: se lui dice così è perché in fondo la ama di meno per se stessa. Di conseguenza, decide di partire inviando un telegramma di arrivederci a Einar:

gli annuncia il suo ritorno prossimo, e la gioia di ritrovarlo. E presto, l'auto sfreccia con Guénia a bordo, che sorride alla vittoria ottenuta sulla deludente, fugace felicità dell'Amore...⁵¹.

Così si chiude la stesura datata agosto 1923.

Malgrado le tinte decadenti e mortifere presenti anche nel film⁵², nella sceneggiatura il personaggio femminile è una donna che ragiona in autonomia e che non contempla l'idea di scegliere tra l'amore e la carriera.

Questa possibilità non è tuttavia prevista dalla definizione della strega a cui si è fatto cenno, la quale, non rispondendo alle regole, nel film viene punita: Lescot muore, non senza ricordare Cleopatra, morsicata da un serpente. Viene poi resuscitata e la storia si conclude con un finale convenzionale, funzionale all'esibizione del laboratorio fantascientifico creato da Léger e alla soluzione tecnica studiata da L'Herbier del montaggio rapido inframezzato da pezzi di pellicola di colori diversi destinati a stimolare i sensi dello spettatore⁵³. Nel film quindi prevale, a livello del racconto, la norma, a favore però di una forma artistica e sperimentale.

Ad ogni modo, in Claire Lescot restano alcuni tratti di Guénia. Sulla scia di quest'ultima, Lescot sembra infatti portare in sé una nuova visione, benché non maggioritaria, della donna degli anni Venti, una donna che è anche

⁴⁷ *Ivi*, p. 19.

⁴⁸ *Ivi*, p. 21.

⁴⁹ *Ivi*, p. 25.

⁵⁰ *Ivi*, p. 27.

⁵¹ *Ivi*, p. 28.

⁵² Quest'atmosfera risente probabilmente dell'influenza del romanzo *Le Soleil des morts* (1898) di Camille Mauclair, il quale era stato il compagno di Georgette Leblanc prima di Maeterlinck. Nel romanzo, il personaggio femminile della cantante, danzatrice e attrice richiama la figura di Leblanc. Cfr. F. Albera, J. Gili (a cura di), *Dictionnaire du cinéma français...*, cit., pp. 245-246.

⁵³ L'Herbier in N. Burch, *Marcel L'Herbier*, cit., p. 87.

l'incarnazione di una minaccia⁵⁴, il che rimanda al modello della strega⁵⁵, la quale, in quanto «figura dell'alterità»⁵⁶ e modello di autonomia, può diventare «un ideale cui tendere»⁵⁷ destabilizzando l'ordine sociale.

In *L'Inhumaine*, a differenza di quanto avviene nella sceneggiatura, la modernità non passa per l'emancipazione femminile, anzi, si risolve nella proposta tutta tecnologica di un'invenzione che permetterebbe la teletrasmissione mondiale delle performances di Lescot, cosicché lei non avrebbe più bisogno di allontanarsi. Si configura quindi come strumento di controllo e di potere.

Per questa ragione, come per punizione, la donna è morsa mortalmente e se viene resuscitata, lo è grazie all'intervento di un uomo, il quale, grazie alla propria intelligenza e all'impiego della tecnologia, la salva riaddomesticandola, cioè infondendo nella «donna di ghiaccio» il sentimento dell'amore (normativo).

Lo «stregone moderno»: la tecnologia come mezzo per controllare e ricondurre alla norma

Claire Lescot, la cui «stregoneria» viene neutralizzata anche fisicamente alla fine del film, una volta normalizzata, va a far parte di quelle figure rassicuranti che sembrano incarnare le proiezioni maschili al fine di rimuovere le conquiste femminili del periodo della guerra⁵⁸, per ridare all'uomo un ruolo dominante e rimuovere il trauma delle trincee.

In questo film, ciò avviene attraverso la scienza e la tecnologia, che hanno la meglio, anche scenograficamente parlando, sulla dimensione antiquata a cui rimandano gli attributi di Lescot, rispetto al modernismo di Norsen, che tra l'altro incarna anche i miti di Prometeo e poi di Frankenstein per l'ambizione di creare la vita e di crearla grazie alla macchina, quindi ancora una volta neutralizzando, e sostituendo, in qualità di «stregone moderno», come recita una didascalia, la strega e il suo potere unico e incarnato.

Lo stile di vita di Lescot, infine, corrisponde al mito delle *années folles* a cui si è opposto il ritorno, nell'arte, al classicismo⁵⁹, e nella società alle

⁵⁴ Cfr. A. Rauch, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes*, Fayard, Paris 2004.

⁵⁵ Già Michelet nel suo *La Sorcière* (cit.), aveva insistito sulla violenza sociale dell'epoca in cui questa figura ha preso forma. Cfr. M. Chollet, *Streghe. Storie di donne indomabili dai roghi medievali a #MeToo*, UTET, Torino 2019, p. 86.

⁵⁶ M. Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Seuil, Paris 2006, p. 118.

⁵⁷ M. Chollet, *Streghe*, cit., p. 11.

⁵⁸ M. Juan, *Les Années folles*, Que sais-je? - Humensis, Paris 2021, p. 92 e ss.

⁵⁹ *Ivi*, p. 115 e 111.

politiche familiari che fanno della donna il fulcro del focolare domestico, in quanto si configura come un mezzo per riparare alle perdite della prima guerra mondiale (si pensi alla legge francese del 31 luglio 1920, che assimila la contraccezione all'aborto e ne vieta la propaganda⁶⁰).

Questo processo di normalizzazione – non artistico ma sociale – nel film ha sembianze moderniste e avanguardiste. Il carattere esuberante di Lescot, da *garçonne*⁶¹, viene contenuto da Norsen, un «uomo nuovo» che cerca di controllare il mondo attraverso la tecnologia. La figura femminile incarna spinte socioculturali contrarie: da un lato, il suo personaggio rinvia a una libertà modernissima e ambigua che potrebbe connotare il personaggio come *queer*⁶², una libertà che le permette di sedurre Einar non in modo convenzionale, cioè in base alla «bellezza, la giovinezza, il rischio di essere rifiutato, la promessa di fecondità»⁶³, ma attraverso lo status ottenuto tramite un percorso carrieristico; dall'altro, la sua finale capitolazione rimanda a un conservatorismo supportato dalla tecnologia che frustra ogni tentativo di eccentricismo e di allontanamento dalla norma e che all'epoca, ideologicamente parlando, contiene già il germe dell'irreggimentazione di una società che si dirige verso la seconda guerra mondiale⁶⁴.

La modernità di Lescot appare dissimulata non solo dalla struttura melodrammatica del racconto, dalla recitazione che non rimanda alla «liberazione del corpo» di quegli anni⁶⁵, ma anche dalla regia, che mostra spesso l'attrice in CL o CM e di rado in PP, facendo quindi in sostanza prevalere l'ambientazione, che la «contiene» visualmente. La modernità di Norsen, un personaggio definito «impaziente», fisicamente dinamico, mosso da una recitazione nervosa, è invece esaltata dall'apparato scenografico, in particolare dal laboratorio, con cui interagisce in modo armonico e che si configura come un suo prolungamento.

Notiamo che le sequenze caratterizzate dalla sperimentazione d'avanguardia, in particolare la corsa in auto e la sequenza del laboratorio⁶⁶, si ri-

⁶⁰ Journal Officiel de la République Française (JORF), 1 agosto 1920. Si veda il cap. *La liberté féminine*, in G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes. Le XXe siècle*, Plon, Paris 1992, pp. 104-109, in particolare p. 107.

⁶¹ V. Marguerite, *La Garçonne* (1922), Flammarion, Paris 1978. Cfr. G. Duby e M. Perrot, *Histoire des femmes*, cit., p. 93.

⁶² È la lettura di M.G. Shanahan, *Indeterminate and Inhuman...*, cit.

⁶³ *Ivi*, p. 60.

⁶⁴ M. Juan, *Les Années folles*, cit., p. 111 e 114.

⁶⁵ Per le donne, la famosa liberazione dal corsetto, dai vestiti ingombranti, dai grandi cappelli e a volte dallo chignon (il taglio alla *garçonne*) permette alle donne un movimento più naturale. Per una rapida sintesi: F. Thébaud, *La grande guerre a-t-elle fait progresser l'émancipation des femmes?*, in «Chemins de mémoire», 159, 2006.

⁶⁶ Oltre a scene più brevi e meno spettacolari, come le visioni impressionistiche di Norsen immaginato da Lescot.

feriscono al suo personaggio, che diviene quindi un vettore della modernità d'avanguardia, ma che sul piano del racconto reinstaura il modello normativo, oltretutto in modo violento, visto che la «resurrezione» di Lescot sembra cancellarne le aspirazioni artistiche.

A guisa di conclusione, sottolineando la ricchezza scaturita dalle ambivalenze presenti nel film e dallo studio dei materiali a questo relativi, segnaliamo che, a ben vedere, anche questo finale perde forza se si pensa alla debolezza dei caratteri convenzionalmente virili del personaggio maschile, tant'è vero che, l'anno successivo, Pierre Mac Orlan pubblica la novellizzazione⁶⁷ e si preoccupa di rinforzare la normatività del racconto intervenendo su alcuni elementi del film che erano rimasti ambigui, cioè riequilibrando in sostanza il rapporto di coppia: riduce l'età della donna, diminuisce il suo status professionale e al contempo «virilizza» Norsen trasformandolo in un audace e intraprendente ingegnere⁶⁸.

⁶⁷ *L'Inhumaine*, Albin Michel, Paris s.d. [1925].

⁶⁸ Cfr. M.G. Shanahan, *Indeterminate and Inhuman...*, cit., p. 61.

Doris Duranti, autobiografia di una diva

Eros, potere e costruzione di sé

Lucia Cardone

Corpo erotico

Il divismo autarchico, in fondo casto e acerbo, sembra disporre le attrici in un grazioso bouquet dalla bellezza vaga, fluttuante e provvisoria, sicché è arduo oggi, e forse in parte lo era anche allora, distinguere l'una dall'altra le *jeunes filles en fleur* degli schermi del ventennio. La cornice bonaria della commedia, con le sue schiere di commesse e sartine, gli androni geometrici dei film collegiali, percorsi da frotte di adolescenti in grembiule, e gli spazi ristretti, per l'*agency* dei personaggi femminili, del filone storico-avventuroso, ingombri di pizzi spumeggianti e rigide crinoline, disperdono i loro tratti individuali, riassumendole tutte, quasi indiscriminatamente, in una sorta di omologante «maschera di giovinezza»¹. *La fabbrica delle attrici*² auspicata dalla stampa dell'epoca con l'intento di contrapporre alle *star* d'oltreoceano il domestico lucore della beltà italiana, «intesa come bene nazionale»³, produce insomma una vivace e disordinata fioritura. Eppure, in quell'intrico di petali e di steli, Clara Calamai e Doris Duranti spiccavano per i colori cupamente accesi e per la diversa consistenza dell'incarnato, promessa visiva di un profumo stordente, vischioso, come di «fiore malese nato a Prato»⁴ o a Livorno. E non casuale appare la nota contesa su quale, fra le due, abbia per prima mostrato il seno nudo sugli schermi italiani, se la bionda Ginevra di *La cena delle beffe* (A. Blasetti, 1942), impersonata da Calamai, o la bruna *Carmela* (F. Calzavara, 1942), interpretata da Duranti. Sono le date a risolvere la *querelle*, ma è quest'ultima a tornare con insistenza sull'argomento, attribuendosi la vittoria e proclamando il suo «il più bel seno d'Italia»⁵.

¹ Cfr. G. Grignaffini, *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Ead., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 239-255. Sulle donne e le attrici attive nel cinema negli anni del fascismo, cfr. M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Falsopiano, Alessandria 2014.

² Cfr. F. Callari, *La fabbrica delle attrici*, in «Film», 11, 1939, p. 9.

³ G.P. Brunetta, *Luci e polvere di stelle*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai. L'ossessione di essere diva*, Marsilio, Venezia 1996, p. 21.

⁴ Filippo Sacchi citato *Ivi*, p. 116.

⁵ D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, a cura di G.F. Venè, Mondadori, Milano 1987, p. 85.

Certo, deve scendere a patti con la cronologia, giacché la pellicola diretta da Blasetti circola dal febbraio del 1942, mentre quella di Calzavara soltanto nel dicembre⁶, ma non manca di rimarcare come la sua performance, temerariamente all'impiedi, fosse più ardita e seducente. In ogni caso, sono le due attrici toscane le figure più conturbanti ed eroticamente connotate nel paesaggio mosso e brioso del cinema italiano di quel torno d'anni. Lo attestano anzi tutto le filmografie, con una lunga e ininterrotta sequenza di amanti passionali, tentatrici invincibili, divoratrici di uomini, cortigiane lascite e via dicendo che entrambe hanno incarnato. Affiora però un atteggiamento molto diverso rispetto a questo ruolo: di disagio e di frustrazione, per la prima, che si sente sminuita dalla ricorsività di personaggi avvertiti come schematici, in fondo scialbi e per lei non soddisfacenti; e di piena, fierissima ostentazione per la seconda, che invece riconosce nella voluttuosità il tratto peculiare e ineguagliabile del suo carattere di attrice.

Inoltre, la sinuosa Clara Calamai ha certamente dato corpo a irresistibili *vamp*, e tuttavia la sua immagine divistica appare più incline alla dolcezza malinconica, come mostrano la sofisticata e pietosa Elena di *Addio giovinezza!* (F. M. Poggioli, 1941), così solerte nel consolare l'affranta Dorina (Maria Denis); la magnifica Amelia di *I mariti* (C. Mastrocinque, 1941), che si trasforma da moglie adultera in "vedova allegra", per poi rivelarsi d'animo buono e nobile; e infine la pericolosa e scarmigliata Giovanna di *Ossessione* (L. Visconti, 1943), che nel tragico epilogo della vicenda si muta da fatalissima *dark lady* di provincia in una imprevedibilmente tenera e sacrificale eroina *mélo*. Ma più di tutto, a spostare Clara Calamai verso la romanticheira è la sua biografia romanzesca (e probabilmente romanzata), segnata da un proiettile che lei stessa, con gesto drammatico e per fortuna goffo, aveva provato a spararsi nel cuore, già ferito da una cocente delusione: «lei che ha impersonato sullo schermo tante amatrici, è la donna d'un solo amore, e triste»⁷. La silhouette della donna fatale, bellissima, raffinata e altera, si allunga anche sulle narrazioni giornalistiche incentrate sull'attrice, come testimonia, scegliendo un esempio fra i numerosi possibili, l'articolo che Irene Brin le dedica, ritraendola nelle vesti della dama di *Addio giovinezza!*, adorna di «un immenso cappello piumato, posto sulle ricche volute della chioma, una veletta, un boa, una gonna lunga e frusciante [...] [mentre]

⁶ Si vedano i visti di censura riportati nelle schede dell'Archivio ANICA: n. 31552 del 21 febbraio 1942, per *La cena delle beffe* (<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=SV 127>); n. 31778 del 1° dicembre 1942, per *Carmela* (<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=SV 108>). Tutti i siti sono stati consultati per l'ultima volta il 25 marzo 2024.

⁷ A. Baracco, *Le scimmie e lo specchio. Clara Calamai, scandalo per bene*, in «Film», 16, 1942, p. 8.

nello specchio del suo camerino curva [...] con grazia ancor maggiore le sue ciglia di seta»⁸. Eppure, molti anni più tardi in una intervista con Francesco Savio, Calamai prova con malcelata stizza ad allontanare da sé questa figura, rubricando le sue interpretazioni nei film degli anni Trenta e Quaranta nell'ambito di un imbarazzante e, per lei, avvilente *miscasting*, e ricordando invece i ruoli brillanti, nelle garrule commedie *déco*, quali ineguagliate occasioni di freschezza e spontaneità⁹.

Al contrario, Doris Durante rivendica con orgoglio il carattere sensuale delle sue prove d'attrice, ed è proprio questa piena consapevolezza di sé e delle sue capacità di seduzione (e manipolazione) a designarla come autentica e unica tenebrosa del cinema del Ventennio. Lei stessa identifica in quelle posture la specificità e la forza del suo talento, sicché le coltiva con decisione e senza farsi scrupoli, sullo schermo, nella vita e addirittura, potremmo dire, sfidando la morte. Difatti l'ombra oscura del suicidio lambisce anche l'esistenza di Durante: lo possiamo leggere nella sua autobiografia, *Il romanzo della mia vita*, affidata alle stampe nel 1987 per le cure di Gian Franco Venè¹⁰, quando racconta la rocambolesca fuga in Svizzera, alla caduta del regime, e il precipitare degli accadimenti che la portano, infine, ad essere imprigionata in una cella, con l'atroce prospettiva del rimpatrio in Italia e il terrore della vendetta dei vincitori. Così, in una situazione apparentemente senza via d'uscita, a dispetto del fato e della Storia che sembrano averla annientata, si taglia le vene, ma con la speranza, come confessa con franchezza nelle sue memorie, di essere salvata. Per nessuno dei suoi innumerevoli amanti Doris Durante avrebbe compiuto un simile atto, ma soltanto per sé stessa. Nessun cedimento sentimentale per lei, nessun tentennamento. Tesa a realizzare il suo personale programma di esistenza, anche nei frangenti più estremi fa leva sul potere del corpo: penetrando la sua pelle diafana con un pezzo di vetro, rischia il tutto per tutto, si getta in un'ultima recita da diva tragica per restare tenacemente aggrappata alla vita e allo spiraglio di

⁸ I. Brin [non firmato], *Clara Calamai predilige la Cavalleria*, in «Fronte», 11, 14 novembre 1940, p. 19.

⁹ «[Savio]: Donna fatale, tentatrice, vamp. In sostanza i produttori non inventarono per lei un personaggio nuovo [...]. [Calamai]: Sì, effettivamente. E direi che hanno sbagliato. Perché se v'era una che non era fatale, ero io. [...] Avrei dovuto fare altri ruoli». F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano i 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, 3 voll., Bulzoni, Roma 1979, vol. I, p. 198.

¹⁰ Il volume appartiene all'ampio corpus delle divagrafie, che sono al centro del progetto di ricerca PRIN (bando 2017) DaMA – *Drawing a Map of Italian Actresses in Writing*, dal quale discende questa pubblicazione. Per un *excursus* sulle scritture delle attrici cfr. M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, <http://journals.openedition.org/cei/9005>; per un affondo sulle scritture autobiografiche cfr. F. Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, Edizioni ETS, Pisa 2023.

luce che filtra sotto la porta, promettendo un labile, strettissimo, orizzonte di sopravvivenza. Soccorsa appena in tempo, lascia la prigioniera ormai priva di sensi, per essere medicata e poi rinchiusa in manicomio. Saranno ancora le sue abilità seduttive a ridarle la libertà, procurandole un utile marito, Luciano Pagani, e con lui la cittadinanza elvetica e un biglietto di sola andata per l'America del Sud. È un matrimonio celebrato clandestinamente, con lei che raggiunge la chiesa di Campione d'Italia sul sedile posteriore di un'automobile, nascosta fra i sacchi di iuta, ravvolto in un tappeto e, di fronte all'altare, si sorprende a chiedere al sacerdote di spicciarsi, perché ha davvero paura. Duranti deve districarsi in un momento difficilissimo, e viene dunque meno al suo proponimento di non cedere mai alle lusinghe nuziali e ai desideri esclusivi di un solo uomo. Ma è una deroga transitoria, che culmina in una lunga separazione, con gli oceani a dividere i due coniugi, e termina qualche anno più tardi con un divorzio ratificato in Argentina: Pagani si risolve, infine, a concederle poiché, come gli viene spiegato, «è impossibile sposare una farfalla»¹¹.

A ben vedere, leggendo le pagine dell'autobiografia si ricomponne, addirittura rinforzata, l'immagine divistica alla quale Duranti deve la sua fama: possiamo infatti inseguirla, o perlomeno tentare di farlo, nei tumultuosi rivolgimenti delle sue scorribande per l'orbe terracqueo, non dissimili da quelle di Manuela, pirata ardimentosa, trasgressiva e salgariana di *La figlia del Corsaro Verde* (E. Guazzoni, 1941), e delle altre eroine impersonate nei fotogrammi del cinema coloniale. Una brezza d'onde sembra sempre vibrare attorno leggera, come segnala ancora Irene Brin, che la contempla mentre si aggira su una spiaggia, poggiandosi «sui ciottoli o sulla sabbia: fasciata di incredibili pareos a fiori, le collane di fiori che si pone, per giuoco, intorno al collo, le conchiglie di cui si incorona, le alghe che si attorce intorno ai polsi, [che] di volta in volta la fanno polinesiana, hawaiana e sargassiana»¹². Salvator Gotta, che la intravede nei pressi degli *Studios* di Tirrenia, la incastonava in una specie di istantanea letteraria, fuggevole, fanciullesca e insieme africana, giacché la giovane tiene per mano un bambino, «un moretto, un autentico moretto abissino, con gli occhi neri neri»; i capelli di lei «sono umidi d'acqua salsa», al pari della lieve vestaglia che, sollevata dal vento, la copre solo «sommariamente», e «sotto [...] non indossa che un fiato di costume da bagno»¹³. Stella delle lontananze e delle terre straniere, dove il sangue ribolle e si mescola originando pulsioni incontenibili, Doris Duranti si stacca recisamente dalla *petite bande* delle attrici autarchiche e dalla loro

¹¹ D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 215.

¹² I. Brin [non firmato], *Doris Duranti predilige la Marina*, in «Fronte», 5, 3 ottobre 1940, p. 19.

¹³ Anon., *Salvator Gotta presenta Doris Duranti*, in «Film», 48, 1938, p. 1.

gaiezza corale, ridente e innocua, poiché lei è la sola ad immergersi, con calcolata scaltrezza, nei flutti oscuri e salmastri della passionalità.

Giochi di potere

La pubblicistica del tempo testimonia lo status raggiunto dalla giovane star labronica, e prova persino a ricondurla nella consueta e rassicurante cornice del divismo italico, intessuta di modestia, ritrosia e pose filiali, tanto che un piccolo opuscolo punteggiato di fotografie, interamente tributato a lei e firmato da Pietro Osso, si chiude nel segno di una supposta referenzialità:

Una lunga serie di considerazioni sulle sue qualità universalmente note sarebbe [...] fuori luogo. Mi limiterò perciò a qualche breve notizia sul carattere e sulla persona. È alta un metro e sessantatré. Pesa 55 kg. Di bellissimo aspetto, elegante, slanciata, ha gli occhi e i capelli nerissimi. Ha un carattere malinconico e vive con la mamma in completa solitudine, fuggendo i chiassi cittadini e i ritrovi pubblici¹⁴.

Asserzioni di questo genere discendono dal sapiente gioco di maschere allestito da Duranti, che recita sui set e nella vita senza soluzione di continuità, costruendo per se stessa le immagini più funzionali (e pertanto mutevoli) a una ascesa tanto desiderata quanto ben pianificata. È un audace *cursus honorum*, il suo, puntellato di scelte controverse, lontanissime dalla moralità corrente, specialmente in confronto ai destini femminili autorizzati e sostenuti dal contesto sociale. Così, dopo essere scappata di casa per la seconda volta, si giustifica con la madre affermando che «non tutte le donne nascono con l'istinto materno» e che di certo lei ne è priva, pertanto non si chiuderà fra quattro mura per accudire figlioli e marito: «il mondo è [...] tanto più grande» e lei vuole «conoscerlo e viverlo»¹⁵ fino in fondo. Duranti intende scrivere da sé il suo copione e dunque procede diritta, perseguendo un preciso disegno. Giovanissima, ma già sicura del suo potenziale, comincia a ordire la sua trama:

Ero decisa a infischiarci delle convenienze dettate dalla mia famiglia e delle consuetudini e a gradire l'attenzione di uomini maturi (il signor Solvay, l'onorevole Glori) purché la loro intrusione nella mia vita privata favorisse le mie fantasie di successo [...]. Cercavo di ravvisare il mio destino per esclusioni. Ormai certa di «colpire», toccava a me scegliere i bersagli¹⁶.

Il suo progetto prende consistenza e si delinea nettamente, giacché fin

¹⁴ P. Osso, *Doris Duranti*, Albore editrice, Milano 1942, p. 16.

¹⁵ D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., pp. 58-59.

¹⁶ *Ivi*, p. 46.

dalla prima adolescenza sa di voler diventare attrice, per ottenere la celebrità, ma soprattutto il lusso e la libertà di disporre di sé. È lei stessa a enunciarlo con schiettezza nel suo racconto memoriale, che appare, a molti anni di distanza, come una sorta di controcampo rispetto alle parole di Osso citate poco sopra:

Il programma della mia esistenza era più che mai amore-denaro-piacere; ma per realizzarlo ad alto livello dovevo contenermi, fingermi ritrosa e umile, insinuarmi negli ambienti di successo senza strepitare davanti alle porte dei potenti per entrare¹⁷.

Pertanto, persuade «mammà» a concederle un anno, e se in quell'anno non fosse riuscita «a diventare un'attrice vera [...] [sarebbe] tornata a Livorno per sempre»¹⁸. La attendono una faticosa gavetta e lunghe camminate sui sampietrini romani, per raggiungere gli stabilimenti della «Cines in via Veio, dove il tram non arrivava»¹⁹. All'inizio ci sono soltanto apparizioni più o meno fugaci in vari film, tuttavia l'esperienza dei primordi non si può tralasciare, perché il suo nome comincia a figurare nei titoli di testa e «perché [questo periodo] ha avuto la massima importanza nella formazione del [suo] carattere [...] come accade quando si fa vita dura e senza soddisfazioni»²⁰. A partire dal collegiale-poliziesco (e purtroppo perduto) *Il serpente a sonagli* (R. Matarazzo, 1935), fino al musicale *Vivere!* (G. Brignone, 1936), compare in quasi una decina di pellicole, con piccole o piccolissime parti, che le consentono a ogni buon conto di essere notata. Tutto cambia quando principia il sodalizio professionale con Eugenio Fontana²¹, abile *producer* che scommette sulle fortune del nascente cinema coloniale²² e sulla giovane esordiente toscana. Il successo arriva, salutato dal fragore degli applausi veneziani, con *Sentinelle di bronzo* (R. Marcellini, 1937)²³, girato nei dintorni di Addis Abeba, con la bianchissima Doris Duranti a in-

¹⁷ *Ivi*, p. 61.

¹⁸ *Ivi*, p. 59.

¹⁹ *Ivi*, p. 57.

²⁰ D. Mèccoli, *Doris Duranti*, in «Primi piani», 1, 1942, 1, p. 64.

²¹ Amico di una vita e figura familiare, quasi paterna per Duranti, Eugenio Fontana, direttore e organizzatore di numerosissime pellicole, è il fautore del successo dell'attrice, che lancia come stella del cinema coloniale e che, alla caduta del fascismo, accompagnerà in giro per il mondo. Il legame fra i due è affettuoso e assai stretto, tanto che Fontana è seppellito nella tomba di Doris Duranti, a Santo Domingo (cfr. D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p.303).

²² Sul cosiddetto cinema dell'Impero, cfr. il catalogo di L. Ellera (a cura di), *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza-Regione Piemonte, Torino 1999; R. Ben-Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015; e M. Zinni, *Visioni d'Africa. Cinema, politica, immaginari*, Donzelli Editore, Roma 2023.

²³ Girato in Africa orientale, nel distretto del nord Scebeli, *Sentinelle di bronzo* viene presentato alla Mostra del cinema di Venezia nel 1937, dove ottiene il premio del Ministero dell'Africa Orientale come «migliore film italiano di ambiente coloniale».

interpretare «la negretta Dahabo», istruita dalla sua controfigura africana, che le mostra «come si muove, come ancheggia, come guarda, come sta seduta una ragazza di colore»²⁴. Osserva Domenico Mèccoli, riconoscendo nel film di Marcellini un debutto senza precedenti come prima donna:

Spuntò come un fiore esotico. Le tinsero il viso, le alzarono le sopracciglia, la caricarono di monili: fu una somala chiusa, scontrosa e piena d'orgoglio. La recitazione era ancora grezza, svelava istinto, temperamento e la tendenza verso la maniera. Pericolo grave, questo, che apparve aumentato in *Sotto la croce del Sud* [G. Brignone, 1938]. Ancora esotismo: un vampireggiare in terre lontane, un pericolo pubblico dichiarato là dove fosse apparso il suo viso denso e teso, dal naso fine, le labbra d'una strana carnosità, gli occhi scaltri²⁵.

Duranti impiega tutte le sue energie per raggiungere questo traguardo: si impegna in ogni ruolo, persino in quelli minori, e sceglie accuratamente a chi legarsi, giocando una partita nella quale intreccia, proprio come nei film che interpreta, eros e potere. Muove i suoi numerosi spasimanti come altrettante pedine su una affollata e pericolosa scacchiera dove lei, regina volitiva e spavalda, è il pezzo più forte. Sfogliando la sua autobiografia, ci si imbatte in una ragguardevole sequela di relazioni, puntualmente annotate dall'autrice, che poco o nulla hanno a che fare con le passioni amorose o col godimento dei sensi²⁶, ma che sono invece finalizzate al raggiungimento di obiettivi fissati con lucidità. Ben presto diviene l'amante ufficiale di Armando Leoni, figura chiave della produzione nostrana, eminente distributore nonché concessionario esclusivo per il noleggio della Scalera Film. È lui ad aprirle definitivamente le porte del cinema italiano. Durante ne ricorda la munificenza e la possessività, i doni sontuosi, dal luccichio quasi hollywoodiano, come la scatola che le fa consegnare dopo l'eccellente riuscita di *Cavalleria rusticana* (A. Palermi, 1939), con le «sei orchidee gialle più una settimana d'oro massiccio con i pistilli di rubini e di brillanti, un capolavoro del gioielliere Ventrella»²⁷; ma da lui riceve anche il primo ceffone della sua vita, scatenato dalla gelosia. Durante si trattiene a fatica dal reagire con violenza, «l'istinto era quello di piantargli le unghie in faccia»²⁸, poiché sa che in ballo c'è la sua carriera. Non vuole rischiare, neppure per un comprensibile moto di repulsa, la sua posizione, che è ormai consolidata,

²⁴ D. Durante, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 71.

²⁵ D. Mèccoli, *Doris Durante*, cit., p. 64.

²⁶ In questo senso si segnala una sola eccezione, Alvaro Mancori, un operatore incontrato sul set di *Calafuria* (F. Calzavara, 1943) col quale intreccia una relazione sensuale ad alto tasso erotico: l'unica, di fatto, che ricorda nella sua autobiografia, dove il suo «catalogo» è composto da amanti potenti e utili alla carriera. Cfr. D. Durante, *Il romanzo della mia vita*, cit., pp. 142-146.

²⁷ *Ivi*, p. 92.

²⁸ *Ivi*, p. 97.

come mostra, ad esempio, il piccolo ma allettante ruolo²⁹ ottenuto in una relevantissima produzione della Scalera, *Il re si diverte* (M. Bonnard, 1941). «Inscenato con grandi mezzi e con grande cura [...] diretto con tocchi sovente sagaci o robusti»³⁰, il film propone la vicenda di *Rigoletto*, ripristinando l'ambientazione francese della *pièce* originale di Victor Hugo, e riserva a Duranti una apparizione per così dire levantina, nei sembianti orientalesgianti di Margot, ballerina incantatrice che ammalia il gaudente Francesco I (Rossano Brazzi) con la sua provocantissima danza. Bonnard le lascia un ampio margine di manovra, ed è un ruolo evidentemente inventato per lei, come ricorda nella autobiografia:

Si trattava di far perdere la testa con un ballo al giovane duca. Non avevo mai frequentato scuole di danza, disponevo soltanto della mia innata carica sensuale. [...] Nell'esibirmi davanti allo specchio avevo scoperto i capezzoli, cosa facile con me stessa unica testimone. Avrei potuto rifarlo sul set? Me lo avrebbero concesso? Sapevo che il cuore della seduzione era lì [...]. Dissi a Bonnard che accettavo una prova ma avrei scelto io il costume. Mi feci truccare con cerone color ocra e indossai una tunica di velo e lustrini, scollacciata più che scollata, aperta su un fianco; durante la danza avrei dosato il guizzare delle gambe attraverso lo spacco fino all'ultima movenza³¹.

Se diamo credito alle memorie dell'attrice, l'idea di mostrare il seno nudo anticiperebbe sia la performance di Calamai sia la sua in *Carmela*. Ma al di là di questo, il breve frammento della danza, che pure conta soltanto una manciata di inquadrature e fa appena indovinare, sotto i veli, le forme del petto, merita qualche riflessione. La scena comincia con un piano ravvicinato e mobile sui fianchi guizzanti di Margot, per raggiungere poi, con un movimento verso l'alto della cinepresa, il primo piano della ballerina, culminando con l'ovale perfetto, candido, quasi opalescente del volto e con lo sguardo in macchina, vellutato e magnetico, di Duranti. Le movenze serpentine e sinuose della schiena e delle braccia tracciano nel quadro un agile geroglifico erotico, sottolineato dal dinamismo della camera, che corrisponde, mi pare, alla "firma" della diva. A lei si ricorre quale pura attrazione spettacolare, sottilmente autoreferenziale, giacché esibisce se stessa e la sua personalità di *star* ben oltre il personaggio di Margot.

²⁹ Di *Il re si diverte* Duranti è molto fiera: non soltanto racconta nei dettagli la preparazione della brevissima scena e definisce "suo" un film nel quale appare pochissimi minuti, ma ricorda anche nella sua autobiografia, in ben tre occorrenze, l'apprezzamento espresso da Mussolini, che lo fece proiettare a Villa Torlonia e «disse a Sandro [Pavolini]: "L'ho vista quella vostra Doris Duranti. Vi capisco"» (*Ivi*, p. 17 e cfr. anche p. 101 e p. 136).

³⁰ m. g., *Sullo schermo: Il re si diverte*, di M. Bonnard, in «La Stampa», 14 novembre 1941, p. 2.

³¹ D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., pp. 100-101.

È difatti una attrice pienamente affermata e amatissima dal pubblico quando incontra, nella cornice corrusca della sua Livorno appena bombardata, Alessandro Pavolini³², ministro della Cultura popolare. Leoni si ritira di buon grado e Duranti ricorre al suo vasto e invincibile arsenale per far colpo sull'uomo più potente del comparto cinematografico nazionale. Le armi di cui dispone, al pari di *La Contessa Castiglione* interpretata nel 1942 per la regia di Flavio Calzavara, sono quelle del fascino, della bellezza, della trasparenza e della impalpabilità delle vesti, scelte con infallibile perizia, proprio come si fa con i costumi di scena, per esaltare la flessuosità del corpo e l'armonia del portamento. Non si tratta di frivolezze, come credono alcuni uomini ingenui, fra i quali possiamo annoverare il patriota di fede mazziniana Baldo Princivalli impersonato da Andrea Checchi nel film appena citato, incapace di comprendere la portata e la tessitura politica degli abiti di Virginia Oldoini, una Contessa Castiglione resa perfettamente da Duranti, «così pallida, così longilinea, così misteriosa»³³. Leggeri, velati, morbidamente allusivi, gli indumenti, così come i gioielli, strutturano la forza delle personagge e sono altrettante acuminatissime frecce, in grado di penetrare anche l'armatura più coriacea, trovando il tenero persino fra le durezza di Pavolini, il severo “Robespierre nero” conosciuto per la sua intransigenza e incorruttibilità. Duranti intuisce quanto la futilità debba essere invisibile a quell'uomo rigido e autoritario, di cui ricorda il bizzarro «modo di parlare senza punti interrogativi, come se non avesse bisogno di risposte»³⁴. Consultandosi con la costumista, per la prima serata a cui lui la invita combina una *mise* semplice, quasi dimessa, un abito a fiorellini, stretto in vita da una cintura, orecchini con una sola perla, poco trucco, pochissimo profumo. L'insieme la fa assomigliare a «una di quelle casalinghe italianissime e irresistibili che il disegnatore Walter Molino pubblicava sui giornali»³⁵. La performance, condotta con avvedutezza, coglie nel segno e prepara il terreno, sorta di attutita ed efficacissima *ouverture*, alla seconda uscita e al colpo di grazia, che Duranti decide di sferrare abbandonando i panni «della splendida borghesuccia» per quelli, scintillanti, di dea dello schermo, creatura di sogno e di carne pronta a farsi soggiogare pur di vincere la sua preda:

³² Sulla oscura figura di Alessandro Pavolini, fascista della prima ora, intellettuale finissimo e guerriero, cfr. A. Petacco, *Il super fascista. Vita e morte di Alessandro Pavolini*, Mondadori, Milano 1999; cfr. inoltre il personale *memoir* firmato dal nipote, che senza averlo mai conosciuto tenta di comprendere la controversa figura del nonno: L. Pavolini, *Accanto alla tigre*, Fandango, Roma 2011. Mi permetto di osservare che il ritratto più efficace è quello che si può ricavare dalla autobiografia di Duranti, delineato con lucidità e acume da una prospettiva del tutto peculiare.

³³ D. Calcagno, *La divina Contessa*, in «Film», 49, 1942, p. 4.

³⁴ D. Duranti, *Il romanzo della mia vita*, cit., p. 114.

³⁵ *Ivi*, p. 119.

Ero inguantata in un «lungo» di seta nera, lucida, stretto ai fianchi, chiuso a imbuto alle caviglie, che mi costringeva a camminare ondeggiando come una cu-trettola. La scollatura da vertigine precipitava oltre i limiti consentiti dalla moda pur audace di allora e lambiva la linea della vita. Una collana di perle, a tre fili, mi serrava il collo. Misi sulle spalle uno scialle spagnolo verde e alle orecchie pendagli di strass lunghi e tintinnanti³⁶.

Del resto, per l'attrice recitare e vivere sono la stessa cosa: mettersi in scena, allestire lo spettacolo di sé per guadagnare il favore delle platee o per irretire il cuore di un amante desiderato non fa differenza e la sua autobiografia è punteggiata di scene di conquista predisposte con ocolutezza, studiando ogni dettaglio, pettinatura, abito e accessorio. Il legame con Pavolini – narrato da lei ripercorrendo una memoria che sembra originarsi nel suo armadio per la centralità delle vesti e delle acconciature descritte minutamente – rafforza il suo status di diva, tanto che fra il 1942 e 1943 sarà protagonista di almeno otto film importanti, fra i quali segnalo volentieri l'anomalo *Nessuno torna indietro* (A. Blasetti, 1943), tratto dal romanzo di Alba de Céspedes³⁷, dove interpreta il ruolo più ambito, quello di Emanuela, una giovane fiorentina sofisticata e capricciosa. Nelle pagine del suo *memoir*, a distanza di molti anni da quei vorticosi avvenimenti, Durante ammette onestamente i vantaggi professionali che ha tratto dalla relazione con Pavolini, ma li riconduce al contesto del cinema di propaganda e a una cornice storica nella quale lei brilla come stella dello schermo e, insieme, come paladina della patria fascista:

Non avevo bisogno di leggere i giornali per respirare e assaporare l'atmosfera trionfale che inorgoglia Roma [...]. Digiuna di politica godevo di quei successi patriottici che promettevano la gioia di tutti, e mia in particolare. Né mi sbagliavo: l'impero mi venne un po' incontro e, a mio modo, anch'io lo conquistai. [...] Il mio nome, la mia fisionomia, il mio modo di essere e persino il mio fascino erano custoditi dal regime che sempre mi aveva donato felicità e sicurezza³⁸.

La sua attrazione per il potere e per i privilegi che Pavolini le assicura è palese e le fa accettare di buon grado persino la carenza di doni e omaggi galanti da parte del ministro, dotato di una «generosità spirituale [...]» inca-

³⁶ *Ivi*, pp. 125-126.

³⁷ Sulle vicende di *Nessuno torna indietro* e più in generale sui legami fra Alba de Céspedes e il cinema, mi sia consentito rimandare al mio *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in "Nessuno torna indietro" di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in S. Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 289-332; cfr. inoltre G. Ciancamerla, *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, in «Oblío», 46, 2022, pp. 105-122.

³⁸ *Ivi*, p. 61 e p. 171.

pace di materializzarsi in un fiore o in un gioiello»³⁹; ma ciò che lui le offre in termini di carisma sociale la attira molto di più dei lussi e dei regali che gli altri amanti le hanno sempre prodigato: grazie a lui si sente ed è «vicina al massimo del potere»⁴⁰. Quando la Storia muta il suo corso la relazione con Pavolini le si ritorce contro, innescando la fuga dall'Italia, cui si è già accennato; il conseguente peregrinare per le Americhe del Sud; e la fama scabrosissima di amazzone lussuriosa, insaziabile e smodata, selvaggiamente e orribilmente famelica, tanto da essere sorpresa ignuda, come scrivono certi giornali, «a cavalcioni di una tigre imbalsamata acchiappando al volo con la bocca i diamanti che i notabili del regime»⁴¹ le gettano in pasto. In *Il romanzo della mia vita*, il rapporto con la stampa e con gli aneddoti fantasiosi e feroci che la riguardano è ambivalente e ironico. Durante denuncia la assurda falsità delle accuse che le muovono ma non ne è offesa: tanta attenzione, pur malevola, testimonia secondo lei l'eccezionalità della sua figura, giacché cose come queste «non vengono in mente per descrivere un personaggio qualsiasi»⁴².

Un copione tutto per sé

Di sicuro non è un personaggio qualsiasi quello che l'autobiografia della diva ci consegna alla fine degli anni Ottanta, a consuntivo di una esistenza burrascosa e brillante. Il racconto travalica gli anni del fascismo e della fama cinematografica di Durante, segue il suo andirivieni per i mari, i suoi tentativi di reinventarsi in Brasile, in Argentina, a Cuba e a Santo Domingo. Si cimenta con la produzione cinematografica sudamericana, con la tv, e prova a mettere a frutto le lezioni tratte dal suo stile di vita, così apre una piccola, esclusiva boutique a L'Avana, e fugge appena in tempo, perseguitata dalla Storia, non appena si insedia il governo rivoluzionario di Fidel Castro e di Ernesto Che Guevara, che definisce «un maschio davvero inquietante»⁴³; si dà al commercio di bambole Lenci, avvia un istituto di bellezza e un lussuoso ristorante italiano nel Caribe. Sono imprese fallimentari, che prosciugano i suoi beni, compresi i favolosi, preziosissimi monili, ricordi e trofei di una magnificenza irrecuperabile, che è costretta a vendere per far fronte ai debiti. Insomma, ben oltre il periodo dell'affermazione divistica, la sua è una parabola esistenziale avventurosa, scintillante e sorprendente.

³⁹ *Ivi*, p. 118.

⁴⁰ *Ivi*, p. 129.

⁴¹ *Ivi*, p. 28.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, p. 294.

Il romanzo della mia vita porta a compimento l'opera alla quale l'attrice ha lavorato ostinatamente, ossia la reiterata messa al mondo di se stessa, nel tentativo di coincidere con colei che voleva diventare: «il personaggio di Doris Duranti»⁴⁴, una donna libera, anticonformista, determinata a realizzare i suoi desideri. La chiusa del volume, affidata a un gioco di maschere pirandelliano, mi pare che avvicini l'autrice alla fiabesca figura di una Sheherazade caraibica, intenta a raccontare di sé a chi la voglia ascoltare, per continuare a tenere viva, ri-novellandola, salvandola dall'oblio e dal trascorrere del tempo, la creatura che ha costruito nell'arco intero della sua vita. In momenti diversi, la recitazione e la scrittura concorrono al medesimo obiettivo: «collocare Doris Duranti al centro dell'universo che [...] [la] circonda»⁴⁵. Non si tratta tuttavia di un rapporto paritario, giacché il corpo performativo prevale e informa l'esercizio autobiografico, e pertanto, anche nella seconda parte del libro, con il tramonto del ruolo di diva, il cinema continua a tenere il centro e a organizzare il discorso memoriale. Gli schemi, i tipi, le situazioni e i paesaggi finzionali attraversati sugli schermi italiani del ventennio emergono e modellano la struttura profonda del racconto. Del resto lei stessa, rimirandosi in un riflesso di specchi (ancora) pirandelliano, sottolinea come le trame dei suoi film siano premonitrici dell'avvenire che l'attende:

La precarietà del benessere in *Ricchezza senza domani* [F.M. Poggioli, 1939]; lo smarrimento e l'abbandono di una ragazza tartassata da una sorte imprevedibile in *È sbarcato un marinaio* [P. Ballerini, 1940], l'avventura nei Caraibi, infine, nella *Figlia del Corsaro Verde*. [...] [Ho vissuto] nella finzione quella che, anni dopo, sarebbe diventata la mia esistenza reale e definitiva⁴⁶.

È strabiliante la piega profetica di questi e di altri titoli della filmografia di Duranti, che a ben vedere forniscono a *Il romanzo della mia vita*, come accade a numerose altre autobiografie di attrici, un super copione, una sceneggiatura-matrice nella quale è facile rintracciare le emozioni, le posture e i rivolgimenti, sovente amplificati, già veduti nei riquadri delle pellicole. È un fatto che ci interroga dal momento che, dopo aver trascorso tutta la vita a dare corpo e voce a discorsi scritti da altri, quando sono loro a prendere la parola, quando possono disporre in autonomia delle prerogative e della soggettività piena di un io narrante affrancato dai dettami delle trame e dei repertori consueti, finiscono per riproporre, con slancio rinnovato, le espressioni, le sensazioni e i gesti abitualmente agiti per la macchina da presa. Forse l'esperienza del cinema è così intensa e totalizzante da divenire

⁴⁴ *Ivi*, p. 303.

⁴⁵ *Ivi*, p. 305.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 98-99.

irreversibile, come una reazione chimica che salda gli elementi in maniera inestricabile, tanto da segnare per sempre il resto dell'esistenza, plasmandone persino il ricordo. Forse le vite vissute sullo schermo hanno la capacità di riattivare la memoria grazie al baluginare incerto, fantasmatico e umbratile delle immagini di celluloidi, dove continua a spirare un'aria fresca, rigenerata, un'aria nuova:

Proprio perché è un'aria che s'è già respirata in passato, [...] quell'aria più pura che invano i poeti hanno tentato di far regnare in Paradiso, e che non potrebbe darci questa sensazione profonda di rinnovamento se non fosse già stata respirata, perché i veri paradisi sono i paradisi che abbiamo perduti⁴⁷.

E forse, infine, per Doris Duranti e per le altre attrici che scrivono, è il cinema – smagliante di giovinezza e di sogni, gravido di un futuro infinito, in perpetua, inarrestabile trasformazione – quel paradiso perduto; perduto come il tempo trascorso davanti alla cinepresa, a recitare anziché vivere, ma felicemente e inaspettatamente ritrovato nelle pagine delle loro autobiografie.

⁴⁷ M. Proust, *Il tempo ritrovato* (1927), Einaudi, Torino 1978, p. 201.

Un patto col diavolo
Evidenze e incongruenze nella costruzione divistica
della fatale Miranda

Angela Bianca Saponari

Santo Stefano, Palizzi, Condofuri
rocce sassi greti.
Sabbie inumidite
dal sudore dei nudi piedi
di donne gravide affamate
fumane assetate
prati
ove la morte dal sole arroventata
ogni filo d'erba strappò
dal vostro cielo il paradiso di guarda.
In questa terra
dalla fiamma di ogni dolore
di ogni amore bruciata,
anima mia
negli occhi di un fanciullo affoga.
Isa Miranda¹

Nel tentativo di storicizzare la categoria divistica della tenebrosa nel cinema italiano, ci si imbatte, inevitabilmente, con il problema della sua presunta assenza negli anni del ventennio fascista. Nel contesto in cui si affermò il cosiddetto cinema dei telefoni bianchi, la produzione nazionale venne influenzata da disposizioni governative che incoraggiavano i racconti di amori a lieto fine e osteggiavano la costruzione di personaggi femminili che incarnassero i ruoli di “donne fatali” e “vamp rubamariti”². Tuttavia, questa estrema generalizzazione non tiene conto della gavetta che le diverse attrici nostrane hanno dovuto fare per conquistare faticosamente una personalità che si è definita attraverso la partecipazione a concorsi di bellezza, la scelta dei ruoli più disparati, il rapporto con case di produzione o registi ogni volta diversi e non sempre capaci di valorizzarle.

Entro questa complessità, ricordiamo che spesso i panni fatali erano quel-

¹ I. Miranda, *Una formica in ginocchio*, Cappelli, Bologna 1957, p. 25.

² M. Scaglione, *Le dive del ventennio*, Lindau, Torino 2003, pp. 48 e sgg.

li che le attrici erano costrette a rivestire prima di rivelarsi in più apprezzati ruoli drammatici. Se il nostro star system chiedeva alle dive di conformarsi ai canoni tradizionali della bellezza e purezza italica in opposizione alle ossigenate tentatrici d'oltreoceano, tuttavia non possiamo non evidenziare che tracce di questo fatalismo si ritrovano in alcuni ruoli secondari (non fosse altro perché, nelle esigenze di copione, sempre il bene deve trionfare sul male, dunque occorre una antagonista per determinare la positività delle ingenue e docili donne nostrane). E lo si ritrova anche nelle forme attraverso cui la vita di alcune attrici italiane viene resa pubblica nei racconti medialità che trascendono le scelte professionali per orientarsi sul *gossip* inteso come indicatore di celebrità.

In questo senso, riteniamo che una figura interessante per la complessità delle sue scelte interpretative e per i discorsi sociali che hanno contribuito alla sua costruzione divistica sia quella di Isa Miranda.

La costruzione della diva

Per comprendere se la “piccinina”³ milanese possa essere considerata in qualche maniera una *femme fatale*, occorre partire dall'inizio e farsi guidare dai tanti contributi che hanno cercato di definire i tratti divistici di questa attrice che per alcuni ha rappresentato «la sola Marlene Dietrich partorita da Cinecittà»⁴, per altri la operosa interprete italica ispirata da sani e onesti principi.

A questo scopo, consideriamo imprescindibile il volume *Light from a Star*⁵ curato da Elena Mosconi, studiosa che si è occupata anche in altre occasioni della figura di Miranda. A quel suo splendido volume vogliamo affidarci per definire un metodo di approccio a una materia così spinosa. Proveremo, infatti, a indagare le pratiche e i modelli della costruzione divistica di Miranda attraverso l'analisi della struttura diegetica dei personaggi che ha interpretato, il lavoro dei fotografi di scena e quello dei fotografi fuori dal set, la composizione dei manifesti pubblicitari, la promozione sui rotocalchi divistici dell'epoca e i discorsi generati dalla dimensione pubblica della star, ponendo in evidenza la discrepanza tra l'affermarsi di un modello di donna peccaminosa e l'istanza moralizzatrice imposta dal regime.

³ Il riferimento è all'autobiografia di Isa Miranda *La “piccinina” di Milano*, edita dalla casa milanese Gastaldi nel 1965.

⁴ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma 1994, p. 11.

⁵ E. Mosconi (a cura di), *Light From a Star*, Persico, Cremona 2003.

Questa costellazione di strategie narrative distinte ha contribuito a creare, come sempre, quella immagine mediata che è la persona divistica⁶, la stessa che già emergeva nei contributi al citato volume dedicati ai paratesti e al lavoro dei fotografi di scena, in cui la star, l'attrice e i personaggi schermici (per usare la classificazione dyeriana⁷) si confondono e ci confondono.

Se Mosconi si è interrogata sui modi attraverso cui Miranda, non solo come attrice ma anche in veste di scrittrice, accostava «una patina ordinaria e quotidiana al glamour delle sue immagini e delle sue interpretazioni più note, spiazzando il suo pubblico»⁸, qui vogliamo provare a individuare le contraddizioni presenti nella definizione della sua persona divistica.

Quel bisogno «di controllare il proprio personaggio pubblico»⁹ si manifesta, infatti, sin da subito, nella consapevolezza delle modalità attraverso cui è riuscita ad imporsi nel difficile mondo del cinema. È lei stessa a raccontare allo studioso Francesco Savio «di aver ottenuto una delle prime parti nel cinema per essersi dimenticata di indossare la biancheria intima durante uno spettacolo teatrale»¹⁰. L'avvenenza e la sensualità sono fra gli elementi che certamente le hanno consentito di giungere al vero esordio cinematografico in *Il cardinale Lambertini* (P. Bassi, 1934), un film fondamentale nonostante la sua presenza fosse limitata a poche inquadrature. Eppure, da una testimonianza di Cesare Zavattini, sappiamo che fu una immagine di quel film a convincere Rizzoli a sceglierla per *La signora di tutti* (M. Ophuls, 1934): «Ricordo una sua fotografia nel *Cardinale Lambertini* vestita da popolana con un seno scoperto. Da questa fotografia nacque la sua fortuna, era lì per caso in mezzo a cento altre. Vedo ancora Angelo Rizzoli e Margadonna che discutono su quell'immagine simpatica e sensuale»¹¹. Al netto della nota vicenda legata al concorso indetto da Rizzoli per il progetto di lancio della prima opera prodotta dalla neonata Novella Film, sembra davvero che la scelta sia ricaduta su Miranda per una questione se non di voyeurismo gladiatorio, comunque di evidente compiacimento maschile.

⁶ Cfr. F. Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano 2003, p. 62.

⁷ Cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2009; ed. or. *Stars*, BFI, London 1979.

⁸ E. Mosconi, «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». *Vita letteraria di un'attrice*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», 14, 2019, p. 29.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano* [1979], a cura di A. Aprà, Bulzoni, Roma 2021, p. 533.

¹¹ C. Zavattini, in «Bis», 3 agosto 1948.

Diva internazionale e donna italiana

Nel ricordare che Stephen Gundle considera tutte le star europee inevitabilmente definite in rapporto a quelle americane, vero grimaldello commerciale all'interno della fabbrica del fascino, Elena Mosconi parla di «identità mimetica» di Miranda, e ritiene che l'operazione *Signora di tutti* abbia consegnato all'Italia una star plasmata su modelli internazionali. «Il primo passo affinché l'icona divistica si fissi sugli spettatori è quello della sua riconoscibilità, la quale viene mutuata su modelli preesistenti. Isa Miranda cammina spedita nel solco di passi autorevoli e di grande impatto sul pubblico»¹². Il suo mimetismo si esprime nelle modalità con cui viene fotografata, che seguono stereotipi ad uso del lettore popolare: quando è inquadrata in figura intera con le gambe scoperte imita Marlene Dietrich, quando è inquadrata in un trasognante primo piano è Greta Garbo, in altre occasioni non mancano i riferimenti a Bette Davis o Rita Hayworth¹³. Tale pratica di mascheramento caratterizza le forme attraverso cui si promuove la sua immagine.

La scelta rizzoliana di integrazione di più mass-media all'interno dell'industria culturale, che si ispirava al modello produttivo hollywoodiano, prevedeva una raffinata strategia articolata attraverso una lunga campagna di lancio per la creazione di una diva nuova. Nel gennaio del 1934, su tutti i periodici Rizzoli come «Lei», si pubblicava l'annuncio: «Si cerca la Brigitte Helm italiana...»¹⁴: il riferimento era la sofisticata attrice tedesca interprete di *Metropolis* (F. Lang, 1927), *L'Argent* (M. L'Herbier, 1929), *Atlantide* (G.W. Pabst, 1932).

Ma sui rotocalchi divistici come «Cinema Illustrazione», invece, l'annuncio recitava: «Si cerca la Greta Garbo italiana.... In Italia non mancano le donne che per bellezza potrebbero oscurare tutte le dive che lo schermo ci ha fin qui rivelato»¹⁵. In questo caso, il riferimento andava a un'attrice ben più popolare, in coerenza con il progetto di Rizzoli: far circolare foto di scena che valorizzassero le doti seduttive e fatali dell'attrice e insieme le sue immagini di vita quotidiana (con il cane, in automobile, a casa). La stampa doveva insomma gestire contemporaneamente la creatura divina, «ombra inafferrabile sullo schermo»¹⁶, ma anche la donna in carne ed ossa. Ecco che per questo tentativo inedito per il cinema italiano non venne scelta una debuttante, ma una giovane moderna e attraente, dalla straordinaria somiglianza con Marlene Dietrich, che aveva all'attivo una certa gavetta teatrale e

¹² E. Mosconi (a cura di), *Light From a Star*, cit., p. 19.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 21.

¹⁴ S.A., in «Lei», 16 gennaio 1934, p.14.

¹⁵ S.A., in «Cinema Illustrazione presenta», 24 gennaio 1934, p.5.

¹⁶ O. Caldiron, M. Hochkofler, *Isa Miranda*, Gremese, Roma 1978, p. 36.

alcuni film. Oltre al citato *Il Cardinale Lambertini*, Miranda aveva già interpretato il ruolo di una donna equivoca in *Il caso Haller* (A. Blasetti, 1933), e realizzato due film dai titoli eloquenti e fortemente connotati: *Creature della notte* (A. Palermi, 1933) – di nuovo nella parte di una donna di dubbia moralità di cui Aristarco aveva apprezzato le gambe¹⁷ – e *Tenebre* (G. Brignone, 1934), per il quale aveva anche ottenuto un ruolo di primo piano. *Tenebre* uscì in sala mentre si annunciava la scelta di Miranda per film di Ophuls. Se ne fece una gran pubblicità su tutto il territorio nazionale: da «Provincia di Bolzano» a «Il Giornale di Sicilia», circolarono moltissime fotografie e informazioni sul suo conto. Oltre ad aspetti legati alla sua vita privata, gli argomenti maggiormente trattati erano la fotogenia del volto, il portamento distinto, i caratteristici grandi occhi che illuminavano il volto, un segreto tormento interiore, grandi qualità artistiche e interpretative.

E proprio in occasione del lancio di *Tenebre*, era stata la stessa attrice – nell'articolo *Essere donna al 100 per 100*, pubblicato nella rubrica "Confessioni di una diva" di «Cinema Illustrazione» –, a dichiarare di voler manifestare il suo *sex-appeal* sul modello dell'angelo azzurro.

Il *sex-appeal* non è un'opinione. Questa espressione americana [...] è certamente la chiave di volta del successo. È per questo che nella mia carriera di artista io ho dedicato uno studio speciale al *sex-appeal*, alla sua estrinsecazione, ai suoi effetti sul pubblico [...]. E quando ho detto 'la mia carriera' non andate a immaginarvi che si tratti di un lungo passato. Innanzi tutto non sono 'figlia della scena' o, come dicono molti 'nata sul palcoscenico'. Io sono una donna che a un certo momento ha avuto voglia di darsi al cinematografo e vi è riuscita, con quale risultato lo direte voi altri quando assisterete alla proiezione di 'Tenebre', l'ultimo film che ho girato sotto la direzione di Brignone¹⁸.

E dopo aver raccontato della sua somiglianza con Dietrich che l'aveva esclusa da un concorso di bellezza perché la commissione aveva pensato che la foto inviata alla redazione fosse un falso, o dell'esperienza al Claridge di Parigi, allorché era stata scambiata per la famosa attrice tedesca, aveva confessato di non voler essere confusa con le altre dive che occupavano il firmamento cinematografico americano ed europeo, ma di voler affermare la propria individualità.

Io vorrei, una volta per tutte, trasportare la donna sullo schermo; non fate gli occhi tondi, perché parlo seriamente. La donna come l'intendo io, non è quel fantoccio grazioso che è protagonista di una vicenda, che piace e dispiace, che muove... niente di tutto questo, io voglio intendere qualcosa di infinitamente caldo, vivo, e un poco orgiastico, carico di turbamenti e di vibrazioni tali da far rivoltare

¹⁷ G. Aristarco, in «La voce di Mantova», 3 dicembre 1939.

¹⁸ I. Miranda, *Essere donna al 100 per 100*, in «Cinema illustrazione», 8, 1934, p. 14.

tutta una folla di spettatori. Ecco dove rientra in ballo il *sex-appeal*. Quella superficiale attrazione che voi avete battezzata con tal nome, quel brivido superficiale, quella sorta di capriccio momentaneo, moltiplicatelo per mille, portatelo al suo stato acuto, alla esasperazione che confina con la vera e propria sofferenza, e comprenderete l'effetto che io mi sento di ottenere dalla mia arte¹⁹.

Non sappiamo se tali dichiarazioni siano state concordate con l'attrice o solo frutto di una precisa strategia promozionale del film. Tuttavia, contrastano con l'immagine di una Miranda che respinge ogni attributo divistico che si affermerà qualche anno più tardi. A Francesco Savio dichiarerà:

Non ho mai cercato di essere standardizzata in quei dati ruoli. Hanno sempre cercato di paragonarmi a Marlene Dietrich, a Greta Garbo. Mi sono sempre rifiutata. Anche quando andai a Hollywood, la prima cosa che ho detto: "Marlene Dietrich è meravigliosa, ma io sono Isa Miranda" [...]. Io non ho mai voluto essere diva. Non mi sono mai considerata diva. Una attrice sì, anche molto presuntuosa, ma una diva no²⁰.

Ombra di divine creature

All'altezza di *Tenebre*, primo film della casa produttrice Littoria, anche i ruoli che le sono assegnati risultano provocatori e non convenzionali. È protagonista, al fianco di Mino Doro e Cesare Zoppetti, di una vicenda compromettente in cui i tre vengono accusati di aver commesso un delitto dopo un'orgia notturna. Nella recensione si insiste sulle doti fotogeniche, mentre «attraente» e «seducente» sono gli aggettivi più ricorrenti.

Ma sarà dopo l'uscita del film di Ophuls, come sappiamo, che Miranda riuscirà a diventare davvero «la risposta italiana a Hollywood, qualcosa di mezzo tra la provocazione dichiaratamente sessuale di Marlene Dietrich e la profondità spirituale di Greta Garbo, le gambe epocali di Marlene e gli occhi inquietanti di Greta»²¹. In lei si vedrà, o meglio si cercherà, l'aura delle "divine creature" che era propria delle grandi attrici internazionali²². Le tante critiche positive al film, considerato moderno e all'altezza dell'innovazione ricercata per il cinema italiano, punteranno alla valorizzazione del fatalismo dell'attrice. Se per Mario Gromo la recitazione risulta «estatica e dolorosa»²³, e se Marco Ramperti enfatizza «il viso non bello ma più che bello, per l'in-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Si rimanda alla intervista integrale a Isa Miranda in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 532-546.

²¹ O. Caldiron, M. Hochkofler, *Isa Miranda*, cit., p. 12.

²² Cfr. E. Roma, *La signora di tutti*, in «Cinema illustrazione», 50, 1934, p. 15.

²³ M. Gromo, *La signora di tutti*, in «La Stampa», 17 agosto 1934.

quietudine che dà»²⁴, sarà Luciana Peverelli, una donna, a dichiarare che Miranda «possiede quel misterioso sex appeal di cui tanto si parla e quelle misteriose doti che fanno dire di una donna: è fotogenica»²⁵. Al successo in sala seguiranno la pubblicazione del cineromanzo su «Cinema Illustrazione», dei dischi delle canzoni del film incise dalla Columbia, di un pacchetto di 40 cartoline di scene del film, vendute nelle edicole a due lire.

Le fotografie di scena e quelle promozionali contribuiscono esplicitamente a questa operazione di lancio. È evidente come il rapporto tra attrice e operatore si offra quale «paradigma ideale per l'approfondimento degli equilibri che sottostanno alla nascita di una star»²⁶. In questo senso, «lo schema di illuminazione utilizzato dai singoli fotografi ha caricato vieppiù la diva di diversi livelli semantici, rendendo sensibile in maniera differente ciò che in principio è soltanto un'idea mentale»²⁷. E ha contribuito ad un equivoco che determina la specificità di questa pratica cinematografica: *La Signora di tutti* rappresenta una

operazione di marketing massmediale che attribuisce [a Miranda] una doppia personalità: sul piano privato la modella sull'archetipo della ragazza in ascesa (dalle umili origini agli altari della fama), sul piano pubblico la inserisce nel solco della *femme fatale*, l'irresistibile divoratrice di esistenze virili condannata all'infelicità (nel film al suicidio). È innegabile che questa maschera, nella sua modernità, abbia poco a che fare con il modello ufficiale del regime di moglie e madre esemplare.... Il potere seduttivo della donna fatale risulta troppo destabilizzante [...] per quello politico»²⁸.

Si tratta del momento in cui il cinema nostrano, nel volersi rinnovare, pretende che la sua stella brilli di luce italica, ma per farlo costruisce per lei una immagine internazionale conformata a modelli già affermati. La formula, dunque, prevede una sorta di addomesticamento del modello originario e l'attrice finisce per essere la «Greta Garbo italiana». Il paragone con Garbo derivava da alcune spigolosità del volto, intorno alle quali i fotografi come Ubaldo Arata esaltavano un effetto chiaroscurale, suggerendo il motivo del mistero. Questo espediente veniva poi accentuato da alcune coincidenze biografiche con la star americana e da un comune esordio tardivo. I tentativi di assimilarla a Garbo continueranno anche più tardi: si pensi, per esempio, alla scelta dei titoli di alcuni film (*La carne e l'anima* di W.D. Strichewsky del 1943 ricorda *La carne e il diavolo* di C. Brown del 1926) o dei caratteri

²⁴ M. Ramperti, *Si gira a Grumello una pagina d'amore*, in «La Stampa», 8 luglio 1934.

²⁵ L. Peverelli, *Comparsa per una notte*, in «Gazzetta del mezzogiorno», 22 luglio 1934.

²⁶ G. Bacchiega, *I fotografi e Isa Miranda*, in E. Mosconi (a cura di), *Light From a Star*, cit., p. 45.

²⁷ *Ivi*, p. 43.

²⁸ E. Mosconi, *Isa Miranda. Light From a Star*, in Ead. (a cura di), *Light From a Star*, cit., p. 9.

(Margherita Gauthier, interpretata da entrambe le attrici), ai richiami intertestuali (Miranda lavorerà con il regista Fitzmaurice che era stato il regista di Garbo in *Mata Hari* nel 1931). Contemporaneamente diverrà un po' anche Marlene Dietrich: «vedendola cantare penserete a Marlene Dietrich in Marocco»²⁹; «Isa Miranda, al solito, rifà Marlene Dietrich»³⁰.

Guerra al fatalismo

Questa doppia tensione impone a Miranda di stare sul limine di un tiro alla corda in cui, a seconda della tipologia di film realizzato, del regista e del Paese in cui si produce, la sua immagine viene trasfigurata. D'altra parte, il suo è un esordio divistico che avviene all'ombra del fascismo, il cui atto ufficiale è un film ispirato al principio della «autorità carismatica» di Max Weber³¹ che insinua lo spettro della trasgressione. La santificazione, in questo caso, non riguarda l'operazione di enfattizzazione della distanza tra la diva e la realtà (relegata, piuttosto, nei discorsi pubblici, ad un'aura di dannazione), ma il processo di integrazione entro uno schema normalizzatore tipico di questa metà del decennio. Da questo momento in poi, infatti, si cercherà sempre di allontanare lo spettro del fatalismo dall'immagine della diva. Gli esiti saranno tuttavia ancora altalenanti.

Già per il film successivo, gli stessi recensori che avevano esaltato le doti seduttive e il sex-appeal dell'attrice riformulano il giudizio. Nella sua interpretazione di *Come le foglie* (M. Camerini, 1934), Ramperti riconosce «la più genuina fra le attrici del nostro schermo... ella domina con quel suo patito viso, che nella sofferenza si santifica, e splende come in una vetrata»³². Nella primavera del 1935, sulle stesse pagine di «Stelle», mentre Luciana Peverelli recensisce il film elogiando le doti interpretative e la grazia di Miranda nel sapersi esprimere con semplicità³³, in un articolo intitolato *Angeli o demoni?* si stabilisce programmaticamente che agli sguardi torbidi delle tenebrose, ai fianchi provocanti, agli abiti di velluto nero e alle lunghe dita voluttuose ora si preferiscono le donne celestiali, vestite di organza, anche se brutte. «La gente è stanca delle donne cattive; ... Bisbetiche, brontolone, gelose, prepotenti, disordinate, colleriche, esigenti, frivole! Ce n'è per tutti

²⁹ M. Doletti, *Passaporto rosso*, in «Il Resto del Carlino», 23 agosto 1935.

³⁰ A. Franci, *Passaporto rosso*, in «L'Illustrazione italiana», 15 novembre 1937.

³¹ M. Weber, *Il leader*, Castelvechi, Roma 2016. Per una interpretazione in chiave sociologica del divismo cinematografico si rimanda a V. Codeluppi, *Il divismo: le principali interpretazioni*, in «Studi di Sociologia», 54, 4, 2016, pp. 315-330.

³² M. Ramperti, *Come le foglie*, in «L'Illustrazione italiana», 24 febbraio 1935.

³³ L. Peverelli, *Lode e difesa di Isa Miranda*, in «Stelle», 13, 1935, p. 12.

i gusti: le donne angeliche, disinteressate, leali e pure debbono almeno abbondar sullo schermo»³⁴.

Ma se con Camerini si evita il rischio di perseguire la strada della *femme fatale*, anche grazie al lavoro fotografico di Massimo Terzano, lo stesso operatore, qualche anno più tardi, nella collaborazione con Soldati per il film *Malombra* (1942), illuminerà Miranda creando grosse zone d'ombra adeguandole alle dominanti romantiche di buio, di mistero e di irrealtà che pervadono l'eroina del romanzo di Fogazzaro (già interpretata da Lyda Borelli negli anni Dieci nell'omonimo film di Gallone) e svelandola di nuovo come una dea oscura e di sogno. E, come sappiamo, *Malombra* rappresenterà davvero la parte più oscura delle interpretazioni di Miranda³⁵.

Dopo Camerini, è di nuovo Guido Brignone a dirigerla in *Passaporto rosso* (1935). Qui Miranda rientra nei più accettabili ranghi di silenziosa ragazza innamorata, generosa patriota, docile fanciulla italica ormai lontana dalla creatura fragile, tormentata e un po' inquietante di forgia internazionale. All'uscita del film, ancora una volta si insiste sulla spiritualità dell'interpretazione. «Quella di Isa Miranda è veramente una grande arte, superbamente sobria, avviata verso la tragica profondità. La contenuta tragicità del suo volto ricorda in qualche istante di *Passaporto rosso* una insigne figura della storia del film: la Jeanne d'Arc di Dreyer»³⁶. O ancora:

In *Signora di tutti*, ... ella era una creatura torbida e malata, dalla sensibilità sconvolta e inquietante (roba non nostra, che diamine!, roba d'importazione): qui è semplicemente una donna, calma e umana, che ama e che soffre; oseremmo precisare: una donna italiana, [...] di quelle che sanno essere spose dolci e non corrotte, di quelle che sanno orgogliosamente vestirsi in gramaglie quando donano un figlio alla Patria. Ecco, allora, che Isa Miranda dev'essere così com'è, calma e misurata, gentile e dolce; ecco allora che ringraziamo in suo nome il Signore Iddio di averla fatta non bella e non certamente dotata di "sex-appeal" (discutibile qualità che cancella i confini tra la donna e la femmina): ecco perché ringraziamo i suoi direttori che non le hanno mai imposto di farci vedere le gambe. Forse Marlene Dietrich non vorrà persuadersi che possano essere anche superflue; ma peggio per lei³⁷.

Anche Lattuada parla di interpretazione che la «pone in primissimo piano fra le pochissime attrici italiane»³⁸ allorché «il personaggio di Maria Brunetti splende di una poesia delicata, materna, femminile e, soprattutto, italiana»³⁹.

³⁴ S.A., *Angeli o demoni?*, in «Stelle», 18, 1935, p.10.

³⁵ Cfr. G. Bacchiega, *I fotografi e Isa Miranda*, cit., p. 49.

³⁶ E. Giovannetti, *Passaporto rosso*, in «Il Giornale d'Italia», 24 agosto 1935.

³⁷ M. Doletti, *Passaporto rosso*, in «Il Resto del Carlino», 23 agosto 1935.

³⁸ A. Lattuada, *Libro e Moschetto*, 31 agosto 1935.

³⁹ F. Sarazani, *Passaporto rosso*, in «Il Giornale d'Italia», 7 novembre 1935.

Le recensioni avranno lo stesso tenore anche per i film *Il diario di una donna amata* (H. Kösterlitz, 1936) e *Una donna tra due mondi* (G. Alessandrini, A. Rabenalt, 1936), in cui verranno esaltate le sue qualità nell'interpretare i ruoli delle romantiche protagoniste. Apprezzamenti che lasciano il posto a un momento di cedimento, e un po' di monotonia, per i film *Sinfonie di cuori* (H. Martin, 1936) e *Il fu Mattia Pascal* (P. Chenal, 1937). Eppure, è all'altezza di queste interpretazioni che Miranda sta organizzando la sua trasferta hollywoodiana. La sua ambizione e la scelta di non voler essere succube del potere politico la condurranno per un po' lontana dai set italiani.

Tentazioni e contaminazioni hollywoodiane

La notizia della partenza per Hollywood modifica ancora una volta la narrazione della diva. Scritturata per *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937) dopo la sua richiesta di passaporto per l'America, sceglie tra le due parti femminili quella meno fatale⁴⁰ per timore che il fascismo non le rilasci il visto per lasciare l'Italia. Tuttavia, nell'ultimo film europeo a cui lavora, *Nina Petrovna* (V. Tourjancky, 1938) il fatalismo torna come una minaccia mentre l'attrice viene nuovamente accusata di rifare Marlene Dietrich o Greta Garbo (e al ruolo che interpreta, come si è detto, davvero era stata candidata la stessa Dietrich). Sulle pagine di «L'illustrazione italiana» si legge:

Speriamo che questa sia la sua ultima 'donna fatale', il suo ultimo addio a un personaggio stucchevole e ammanierato in cui l'avevano costretta i registi europei, dopo il successo de *La signora di tutti*. E che gli americani ce la rimandino con un'altra anima e soprattutto con un'altra faccia. In Nina Petrovna il regista, che fu un tempo operatore della Garbo, ha cercato di fare assomigliare la Miranda quanto più era possibile alla 'divina' Greta. E qua e là c'è riuscito, con una meticolosa sapienza fotografica. Ma sono i punti dove la Miranda ci piace di meno, non solo come donna ma come attrice. Questa grottesca imitazione le è di impaccio, soffoca in lei quel che c'è di meglio e di più genuino nel suo temperamento di artista. Peccato, perché nei momenti in cui l'han lasciata seguire il suo istinto ella riesce a mettere un po' di luce personale⁴¹.

L'operatore a cui si riferisce il recensore è Curt Courant (che diverrà famoso per *L'angelo del male* di Jean Renoir e *Alba tragica* di Marcel Carné), il quale, come farà il cecoslovacco Václav Vich (autore di fotografie dal forte accento erotico) per il film *Senza cielo* (Guarini, 1940), la illuminerà davvero secondo uno schema di *femme fatale* tra Marlene Dietrich e Greta Garbo.

⁴⁰ I. Miranda, *I miei registi*, in «Star», II, 17, 19 maggio 1945.

⁴¹ A. Franci, *Passaporto rosso*, in «L'Illustrazione italiana», 15 novembre 1937.

Giunta in America, i truccatori hollywoodiani le daranno luce e un sorriso nuovi. Trasformeranno Miranda in una luminosa star, ma ancora una volta lavorando sull'equivoco. La tecnica artigianale italiana aveva ricercato e favorito la fatalità, la sapienza industriale hollywoodiana insisterà nel mettere in luce la bellezza italiana⁴².

Al ritorno in patria, frettolosamente anticipato per incompatibilità ambientale, vicenda che Lucia Cardone ha ben ricostruito anche attraverso le cronache autobiografiche di Mura⁴³, l'attrice deve tornare a fare i conti non solo con la diffidenza del regime, ma anche con il riposizionamento della sua immagine divistica in un contesto trasformato dall'embargo sui film stranieri e decisamente più repressivo.

Il riposizionamento dell'immagine divistica

La permanenza oltreoceano non le viene facilmente perdonata. *Senza cielo* (A. Guarini, 1040) viene criticato perché sembra punti più sulle doti estetiche che su quelle interpretative di Miranda, di cui si condanna l'accento americaneggiante. Renzo Renzi dirà che tutto è americano: «C'è la diva (nuda) che è Isa Miranda, la quale ha la strana mania di imitare Stanlio e Ollio; c'è il divismo, cioè l'epica della fatalità»⁴⁴. Se Mario Gromo sosterrà che «Isa Miranda, la nostra attrice dal talento indubbiamente più complesso e drammatico, forse non era la più adatta a questo personaggio dalle estasi idilliche e dagli scatti quasi selvaggi, le une e gli altri sempre primordiali; ma ha accenti rivelatori, e con disinvolta eleganza domina la sua sempre ammirevole ma non sempre indispensabile nudità»⁴⁵, Ferdinando Palmieri ne sarà addirittura sconvolto.

Il ritorno di Isa Miranda in *Senza cielo* mi ha irritato... Che cosa vuol dire, che cosa ha da dire, questa Isa hollywoodiana, questa *Isa tenebrosa*⁴⁶ che si atteggiava a fatale? Che cosa ha da rivelarci questa Isa ambiziosa, a seno nudo, a gambe scoperte?... Lasciamo da parte la morale, che ha pure la sua importanza; ma qual è il fascino della nuova immagine? Un'altra è la bellezza della nostra attrice: ed è la poesia. Una poesia sommersa, pudica; dolente e crepuscolare... Isa doveva rimanere

⁴² In America realizzerà i film *Hotel Imperial*, regia di Robert Florey (1939) e *La signora dei diamanti* (*Adventure in Diamonds*), regia di George Fitzmaurice (1940).

⁴³ L. Cardone, *Scritture a perdere: le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza*, in «Economia della cultura», 4, 2019, pp. 599-609.

⁴⁴ R. Renzi, *Senza cielo*, in «L'Assalto», 3 dicembre 1940.

⁴⁵ M. Gromo, *Senza cielo*, in «La Stampa», 8 dicembre 1940.

⁴⁶ Corsivo dell'attrice.

vestita... Sbagliare è umano: e Isa ha sbagliato. Ma rimediare è possibile. Intanto, occorre un abito: subito. L'abito non fa il monaco ma può fare l'attrice⁴⁷.

Nel film successivo *È caduta una donna* (A. Guarini, 1941) Miranda sembra redenta e tornata sulla strada giusta, nonostante attrice e regista non si siano ancora del tutto liberati da «una certa aura cinematograficamente mal intesa», e da quella «eco di divismo»⁴⁸. Una «strana pàtina, indubbiamente dovuta al soggiorno americano sotto cui ricercare l'attrice»⁴⁹. Sarà con il terzo film realizzato da Guarini, *Documento Z3* (1942) che Miranda sembrerà perdere «quella raggelata – e aggelante – statuarietà, quella meccanicità, [...] una Miranda che non si atteggia a fatalissima: ma una Miranda calda, spontanea quasi sempre, ritornata a muoversi, a soffrire come le creature di questa terra»⁵⁰. Si tratta di una combinazione di elementi diversi. Da un lato, il rapporto dell'attrice con il contesto industriale italiano è più disteso (grazie anche alla ritrovata intesa con il Duce), dall'altro sarà lei stessa ad affidarsi a Gabor Pogany, operatore ungherese che non usa il controluce ma costruisce le immagini per restituire naturalezza agli attori. Per *Documento Z3*, in un impeto di autoaffermazione, Miranda sceglie di non essere fatale⁵¹. Nelle interviste che rilascerà successivamente, emergerà sempre, con chiarezza, questa intenzione di autodeterminarsi attraverso una esibita coscienza delle proprie peculiarità caratteriali. Parlerà della sua doppia personalità con estrema consapevolezza. «Non ho mai faticato né a essere la borghesissima moglie o donna di casa, né ad essere la *femme fatale*»⁵². A questa altezza pare aver scelto intenzionalmente di abbandonare la strada del fatalismo.

Rivoli di sotterranea trasgressione

Se dunque la sua immagine divistica sembra rientrata nei ranghi del gusto italiano, non mancano – a complicare le cose – da un lato le scelte commerciali legate alla promozione dei film che attraverso i manifesti disegnano una Miranda cupa e trasgressiva, dall'altro lato gli interventi di recensori che, su posizioni diverse, continuano a mostrare interesse nei confronti di una Miranda più sensuale.

⁴⁷ M.F. Palmieri, *Senza cielo*, in «Il Resto del Carlino», 19 dicembre 1940.

⁴⁸ E. Emanuelli, *È caduta una donna*, in «Tempo», 11 settembre 1941.

⁴⁹ Cfr. M. Gromo, *È caduta una donna*, in «La Stampa», 2 dicembre 1941.

⁵⁰ G. Carancini, *Documento Z3*, in «Cine Magazzino», 23 aprile 1942.

⁵¹ G. Bacchiega, *I fotografi e Isa Miranda*, cit., p. 51.

⁵² I. Miranda in F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 537.

Nel primo caso rientrano, ad esempio, scelte come quella che sostiene la composizione del manifesto del film *Documento Z3* che «rappresenta una Isa Miranda statuaria, elegantissima e atteggiata a donna fatale, gli occhi socchiusi e lo sguardo rivolto altrove»⁵³. Il personaggio viene mostrato come fortemente connotato dal cromatismo acceso in cui il giallo dei capelli e il rosso delle fiamme codificano una accesa passione e turbamenti interiori.

Nel secondo caso, tra le voci critiche ricordiamo quella autorevole di Eugenio Giovannetti, che la considera una attrice tragica che darebbe corpo efficacemente a una Lady Macbeth o a una dolorante Ofelia, per un certo «pathos torbido e profondo, che anela a ben altre figure, a ben altri gorgi di passione, attraverso ben altro impeto d'immagini e di accenti, ma che il cinema contemporaneo cerca di chiudere in abiti e atteggiamenti borghesi [...]. Isa Miranda sarà una grande attrice soltanto il giorno in cui potrà abbandonarsi alla sua tragica foga, in un dramma poetico in cui la sua segreta fiamma possa finalmente divampare»⁵⁴. O quella di Diego Calcagno, che le consiglierebbe di essere più bisbetica, malvagia, stramba, cervellotica, sorprendente. «La vorrei più acre, piena di sale e di pepe. Più lontana dal paradiso, insomma, più vicina all'inferno. In questo film essa è appunto come la voglio io. In alcuni quadri, che sono certo i migliori, quelli nei quali la Miranda seduce il commissario sovietico, essa è sorniona, agile, elegante come un gatto»⁵⁵.

Miranda tornerà ad interpretare ruoli chiaroscurali, espressione di questa complessa dimensione divistica, nei film calligrafici *Zazà* (R. Castellani, 1942) e, ancor più, come si è già detto, *Malombra* (M. Soldati, 1942). Nel personaggio di Malombra si ritroveranno gli occhi di Greta Garbo e una Miranda credibile nella sua ambiguità⁵⁶. Anche per questo film, il manifesto realizzato da Sandro Biazzi non lascia dubbi sulla scelta comunicativa adottata: «trasmettere con efficacia al suo osservatore una atmosfera cupa e morbosa. Il volto di Isa Miranda "immerso nelle acque del lago" conserva già nella sua espressione l'angoscia e la perplessità che il personaggio da lei interpretato prova di fronte ad una realtà che non riesce a decifrare mentre il monocromismo azzurro con cui è colorato le dà le sembianze di un fantasma»⁵⁷. Anche la strategia promozionale di *Zazà* prevede una serie di scelte comunicative (per l'ampia varietà di manifesti cinematografici realizzati in occasione del lancio del film si rimanda allo studio completo di

⁵³ R. Della Torre, *Luci e colori di una diva*, in E. Mosconi (a cura di), *Light From a Star*, cit., p. 71.

⁵⁴ E. Giovannetti, *È caduta una donna*, in «Cine Illustrato», 2 novembre 1941.

⁵⁵ D. Calcagno, *Documento Z3*, in «Film», 25 aprile 1942.

⁵⁶ M. Puig, *Gli occhi di Greta Garbo*, Leonardo, Milano 1991, pp. 31-40, cit. in A. Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma 2002, p. 95.

⁵⁷ R. Della Torre, *Luci e colori di una diva*, cit., p. 67.

Roberto Della Torre), mentre sono tante le recensioni positive che insistono sulla capacità di Miranda di esprimersi efficacemente in una parte tanto tormentata.

E l'attrice continuerà a convincere nella commedia ungherese *La carne e l'anima* (1943, W. Strichewsky), in cui canta ed è di nuovo fotografata da Terzano, raccogliendo recensioni piccanti per la «sua parte peccaminosa»⁵⁸, una parte che Isa Miranda vive con impegno mentre «sfoggia delle calze nere eccitantissime»⁵⁹.

Definitiva normalizzazione e redenzione

Tuttavia, i riferimenti al fatalismo e all'esperienza americana resistono ancora per poco. È il caso dei film *Lo sbaglio di essere vivo* (C.L. Bragaglia, 1945) o *L'avventura comincia domani* (R. Pottier, 1947), in cui la Miranda «finalmente spogliata dei ben noti trucchi e artifici di “vamp”, ritrova qui i piani e i commossi accenti che le si addicono più delle pose di donna fatale»⁶⁰. Il tentativo è quello di elogiare una nuova Miranda. «Siamo così abituati a vederla contornata da un'aura pregna di dramma e di fatalità, che in questa vicenda [...] ci pare a prima vista quasi di non raffigurarli quei suoi occhi tutti bagliori, quel suo volto tutto sfumature, quella sua persona che ad ogni momento sembra evocare l'ombra di qualche torbida e vampante immagine d'altri tempi»⁶¹: una recensione che sembra contraddirsi, perché, nel negare la fatalità, in qualche modo ancora la conferma.

Con l'avvento del neorealismo, consapevole della sua posizione asincrona, Miranda farà leva sulle sue doti attoriali nelle coproduzioni internazionali, ove abbandonerà il suo passato di vamp attraverso una apprezzata “redenzione” attoriale. La dimensione divistica sopravviverà come memoria nei racconti autobiografici e nel film emblematico del crepuscolo della stella *Siamo donne* (episodio diretto da Luigi Zampa, 1953), ove, tuttavia, l'atmosfera decadente e mortifera di nuovo avvolgerà l'immagine della star di un velo cupo e un poco inquietante. Da questo momento anche i registi e i fotografi di scena punteranno di più sulle qualità drammatiche dell'attrice. Quando nel 1950 tornerà a lavorare con Ophuls in *La Ronde*, sedici anni dopo la *Signora di tutti*, la fotografia di Christian Matras, raffinata ed elegante, le permetterà di sfoggiare tutta la sua eleganza: «la trasformazione è completata. Il pericolo concreto che Miranda potesse essere ‘ben fotografata’

⁵⁸ S.A., *La carne e l'anima*, in «Il Tempo», 2 novembre 1945.

⁵⁹ Vice, *La carne e l'anima*, in «L'indipendente», 7 novembre 1945.

⁶⁰ A. Franci, *Lo sbaglio di essere vivo*, in «L'Epoca», 25 gennaio 1946.

⁶¹ E.M. Livi, *Lo sbaglio di essere vivo*, in «L'indipendente», 25 gennaio 1946.

ma avvolta come un semplice oggetto in una sorta di atmosfera artificiale da *femme fatale* senza vita appare ora completamente scongiurato»⁶². Da questo momento sarà fotografata da Montuori, Serafin, Domenico Scala, che – anche per il passare degli anni e lo sfiorire delle giovanili virtù fotografiche – la ritrarranno esaltandone una bellezza più conforme al realismo.

Nel film *Le mura di Malapaga* (R. Clément, 1949) la si riconosce «forse per la prima volta – dirà Flaiano – in una parte semplice e viva. Con questa sua piana interpretazione Isa Miranda ha riscattato il suo passato di vamp. Il personaggio si perde, l'attrice si redime: ci sembra questo il successo maggiore del film»⁶³. Nell'ultima interpretazione del decennio realizzata per *Patto col diavolo* (L. Chiarini, 1949) Miranda pare definitivamente rientrata nei ranghi della attrice che si apprezza o si critica. Sembra che a questa altezza il cerchio sia chiuso. Il “patto con il diavolo” è quello che l'attrice ha stretto con la coscienza normalizzatrice del cinema italiano, che ha respinto con ogni mezzo il coraggio dell'esule spingendola a compiere scelte anche non in linea con il proprio temperamento e tormento interiore. Il fatalismo, inteso come minaccia, le impone di cercare altre strade per l'affermazione della parte più autentica di sé (una di queste, probabilmente, è la scrittura, come ci ha proposto recentemente Chiara Tognolotti⁶⁴). Ai luoghi in cui è stato girato il film di Chiarini, la tormentata attrice ha infatti dedicato la poesia *Calabria, terra bruciata*, che abbiamo posto in esergo al nostro intervento. La terra che omaggia con i suoi versi è bruciata come la sua anima raccontata in *Siamo donne* e nelle tante autobiografie. Si tratta di un'opera da cui emerge uno strazio che è insieme dolore e insoddisfazione per una maternità mai arrivata, per una serie di progetti irrealizzati, per quell'indole che al cinema, pur cercando di controllarla, ha sempre dovuto reprimere. Oltre alle numerose varianti d'artista e all'estrema evanescenza della persona divistica, a noi resta la traccia di una tenebrosa donna incompiuta.

⁶² E. Mosconi (a cura di), *Light From a Star*, cit., p. 52.

⁶³ E. Flaiano, *Le mura di Malapaga*, in «Il Mondo», 14 gennaio 1950.

⁶⁴ Cfr. C. Tognolotti, “Tu, casa della mia melanconia”. Stanze vuote e macerie nelle divagazioni di Isa Miranda, in L. Cardone et al. (a cura di), “Ho ucciso l'angelo del focolare”. Lo spazio domestico e la libertà ritrovata, in «Arabeschi», 21, 2023 (www.arabeschi.it).



Giovanna e le altre: le tenebrose di James M. Cain

Simona Busni

Stai tranquillo, non sono la prima donna che ha dovuto diventare strega per cavarsi da un impiccio.

Cora¹

Per prendere sul serio lo spazio delle donne, rimasto così fuori campo, occorre anche un nuovo stile di discorso, un nuovo immaginario e, soprattutto, un nuovo modo di mettere in prospettiva il paesaggio. Lo spazio delle donne, infatti, non è l'appendice, l'intermezzo, la pezza d'appoggio per non fare troppo brutta figura; non è la sedia in più che si aggiunge – magari usando titoli a effetto, in dissolvenza, con la scivolosa coordinazione “e le altre”, che è vero, può alludere anche a una collettività come moltitudine da ricostruire, ma se diventa un'espressione troppo usata assomiglia piuttosto a una macedonia assortita².

In questo passaggio, Daniela Brogi mette in evidenza quali rischi si celano dietro l'utilizzo di un'espressione come «e le altre», che oltre a segnalare un nesso orizzontale di coappartenenza si spinge pericolosamente verso l'amorfo interregno dell'anonimia. L'autrice riporta l'esempio di un titolo scelto da lei anni prima per un intervento sulle protagoniste del cinema neorealista (*Ingrid e le altre*) e commenta: «Mi pareva una frase simpatica, se non fosse che la simpatia in effetti può essere uno dei mezzi migliori con cui il linguaggio ci prende per distrazione e ci possiede, e ci parla anziché essere parlato. [...] lì lavorava, senza che me ne accorgessi, uno stilema che mi pareva elegante, allusivo, ma, al fondo, teneva in piedi sempre l'equivoco sessista del recinto separato»³. Lungi dal voler imbastire una qualche goffa giustifica rispetto al titolo scelto per il presente saggio – sarebbe stato sufficiente cambiarlo –, le riflessioni di Brogi possono rappresentare, piuttosto, un pretesto per ridefinire il perimetro dell'indagine condotta, nelle pagine a seguire, su Giovanna (Clara Calamai) e le “altre” tenebrose di James M. Cain. Quando si parla, infatti, di tenebrose, al cinema e non solo, è quasi scontato che il discorso si incunei nei meandri più oscuri dell'alterità, dell'estraneità, in un senso che vagheggia l'ontologia, il mito. Se, dunque, a monte vi è la percezione del balenio emanato dalla diva

¹ J.M. Cain, *Il postino suona sempre due volte* (1934), Adelphi, Milano 1999, p. 22.

² D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, p. 22.

³ *Ibid.*



Calamai – una luce, la sua, che ferisce, com'è stato scritto⁴ –, il tentativo è stato poi quello di seguire il flusso anacronistico della fatalità legata alla sua immagine. Questo è il resoconto degli incontri fatti durante il percorso. Di ciò che è (ri)emerso.

Da Cora a Clara: identificazione di una tenebrosa

Uno degli scrittori più letti a Ferrara è James Cain. Quasi tutti hanno acquistato la traduzione del *Postino suona sempre due volte* perché è il romanzo dal quale Visconti ha ricavato *Ossessione*, girato a Ferrara e sul Po. [...] Lo stile di Cain è piatto, polveroso, è uno stile di pianura; somiglia alla campagna Padana, inerte e preziosa. I suoi abitanti hanno dentro la stessa febbre che divora i personaggi dello scrittore americano: così reali, così umani, crudelmente reali ed umani. Negli uni e negli altri c'è qualcosa di primitivo che si accorda pienamente col mondo che li circonda [...]. Su Ferrara, nella calda estate passata, il cielo era basso; i muri delle case scottavano, le finestre erano chiuse e c'era buio nelle stanze, buio nei cuori e negli animi dei ferraresi. I tedeschi hanno sradicato gli alberi dei viali e dei parchi, e la città, con le sue macerie, era arida e grigiastra. Ma c'era un fiore che nasceva dappertutto, tra le macerie e sui prati: la sensualità. Come in Cain. Un tempo avrei detto più bruciante che in Cain, oggi no. [...] È un fiore che apre le sue corolle col buio, un fiore notturno⁵.

Chi scrive è Michelangelo Antonioni, che all'epoca – l'articolo risale al febbraio del '43 – comincia a muovere i primi passi come regista di cortometraggi, dopo anni di gavetta da critico. Ancora una volta il suo interesse sembra essere legato al rapporto metamorfico tra parole e immagini, tra paesaggi e personaggi: l'uscita di *Ossessione* gli fornisce l'occasione per tratteggiare un vivido ritratto della sua Ferrara, attraverso la mediazione stilistica di Cain, autore del famigerato romanzo *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934). Piccolo inciso: la città di Ferrara è per Antonioni una vera e propria matrice immaginifica; le sue visioni sembrano venir fuori costantemente dal ricordo di quella nebbia, che cela potenzialità narrative infinite attraverso l'enigma della densità. Ferrara come pozzo di sensuosi stordimenti notturni, spesso associati al fiore della canapa e alle donne. Ferrara raccontata come una donna: forse un'ulteriore torbida tenebrosa da identificare⁶. Suggestioni a parte, il legame tra Cain e Ferrara esiste

⁴ Cfr. I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, Marsilio, Venezia 1996, p. 16.

⁵ M. Antonioni, *Una città di pianura*, in «Omnibus», 11 febbraio 1943, ora in G. Tinazzi (a cura di), *Volti e paesaggi (1938-1947)*. *Michelangelo Antonioni*, in «Bianco e Nero», 4, 2001, pp. 118-119.

⁶ Senza scomodare le immagini più celebri del suo cinema, da questo punto di vista risultano

in un senso abbastanza significativo, visto e considerato che qualche anno dopo è Giorgio Bassani, grande amico di Antonioni, a tradurre il romanzo per Bompiani nel 1945⁷. Quale che sia la fonte delle sue letture, Antonioni torna in seguito sul film di Visconti nell'aprile del 1945 con una recensione pubblicata su «L'Italia libera», in cui denuncia un presunto squilibrio narrativo di cui risentirebbero i personaggi, soprattutto «quel Gino Costa», troppo saltellante sui tetti e «moralmente scentrato»⁸. Riguardo all'incontro tra Visconti e Calamai, lo definisce al contrario «fruttuoso»: «[...] col personaggio e con l'attrice, qui certo ravvivata da un fervore inconsueto, sulla cui derivazione non ci sono dubbi. Non esitiamo insomma a riconoscere nel Visconti un temperamento artistico eccezionale»⁹.

Ancora una volta lo sguardo cinematografico antonioniano coglie nel segno, individuando il profilo di una metamorfosi (enucleata in quel «ravvivata da un fervore inconsueto»), e ci consente di spostare finalmente il focus sulla tenebrosa Giovanna, clamorosa variante della Cora originale nata dalla penna di James M. Cain. La primissima idea è stata di muoversi sul fronte transmediale, operando un confronto sia con le altre trasposizioni cinematografiche del romanzo¹⁰ sia con altre figure femminili riferibili alla produzione dell'autore americano – tra gli adattamenti più conclamati, ricordiamo *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, B. Wilder, 1944), *Il romanzo di Mildred* (*Mildred Pierce*, M. Curtiz, 1945), *Serenata* (*Serenade*, A. Mann, 1956), *Veneri rosse* (*Slightly Scarlet*, A. Dwan, 1956), *Butterfly - Il sapore del peccato* (*Butterfly*, M. Cimber, 1982)¹¹. L'intento doveva essere quello di ipotizzare il profilo di una specifica costellazione di “tenebrose cainiane”, ma un'operazione di questo tipo (di per sé insidiosissima, perché vincolata a questioni enormi di trasposizione, di adattamento, di ri-traduzione, a caval-

molto interessanti alcuni paesaggi ferraresi raccontati da Antonioni sia nei testi critici (si veda, ad esempio, *Nelle nebbie dell'infanzia*, in id., *Il mio Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Fondazione Cineteca di Bologna, Bologna 2018, pp. 24-26) sia nella raccolta *Quel bowling sul Tevere*, Einaudi, Torino 1983.

⁷ Non si tratta della prima traduzione, il romanzo viene precedentemente pubblicato a puntate in italiano sul settimanale «Panorama», a cura di Ada Prospero Gobetti, e ancor prima è tradotto in Francia nel 1936 da Sabine Berritz. Sull'argomento si veda la ricostruzione operata da Roberta Antognini: *Giorgio Bassani e James Cain. Storia e critica di una traduzione*, in V. Capuozzo (a cura di), *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2016, pp. 89-121.

⁸ M. Antonioni, *Ossessione*, in «L'Italia libera», 12 aprile 1945, ora in Id., *Sul cinema*, a cura di C. Di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2004, p. 44.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Oltre al film di Visconti, sono tre gli adattamenti ufficiali: *Le Dernier Tournant* (P. Chenal, 1939) e i due *Il postino suona sempre due volte*, il primo diretto da Tay Garnett nel 1946 e il secondo da Bob Rafelson nel 1981.

¹¹ Rispettivamente tratti da: *Double Indemnity* (1935), *Mildred Pierce* (1941), *Serenade* (1938), *Love's Lovely Counterfeit* (1942) e *The Butterfly* (1946).

lo tra letteratura e cinema) non avrebbe senso se eccessivamente dislocata rispetto alle prerogative mitopoietiche della diva-Calamai.

E quindi (ri)partiamo da lei: la «fatalissima».

Non adesso avremmo voluto scrivervi questa lettera, fatalissima Clara, ma dieci anni or sono, nella verde età, quando ancora eravamo i protagonisti vanitosi delle passioni travolgenti di cui parlano le signorine collaboratrici dei settimanali milanesi di novelle. [...] Che peccato, fatalissima Clara, che peccato. Quanto più bello, e più dolce, il tempo già lontano in cui vivevamo ancora nella piccola città sonnolenta dove tutti gli uomini sognano in segreto le “avventure” con donne affascinanti come voi. [...] Che avverrà, adesso, nella nostra piccola lontana sonnolenta città? Oh, non è difficile intuirlo. Come allora gli uomini, la sera, si riuniranno per discorrere di belle donne, per leggere le “vite”, per aggiornarsi sulle dive del cinema. [Parleranno di voi]. Stupiranno, ora, per il fascino imperioso dei vostri occhi, indugieranno sulle fotografie che esaltano la sinuosità un po’ canagliesca del vostro splendido corpo, diranno ancora “passione”, “maliarda”, “voluttà”. Ma soprattutto sogneranno le impossibili avventure care agli uomini semplici, puri di cuore, non disincantati. [...] È la popolarità, Clara, quella che stordisce, che avvelena. [...] Voi forse, non pensate a tutto questo. Perché non ne avete la voglia, o il tempo. Ma se aveste l’una e l’altro, se per un momento smetteste di essere la più bella donna del nostro schermo e tornaste ad essere la signorina Clara, ne avreste paura o rimorso. [...] Prima di riavere il delizioso diritto alla semplicità; dovrete essere ancora – cento volte, mille volte – l’avventuriera del piano di sopra e di quello di sotto, la creatura complessa dal fascino fuori serie, la protagonista che ha negli occhi di velluto il destino. Grave condanna è la bellezza, e forse irrimediabile. Sappiate dunque sopportare la dolce pena con umile rassegnazione e regalateci un giorno, come atto di contrizione, il personaggio di una donna “vera” e dolente. Quello che avete interpretato nei *Mariti* è un primo passo verso la redenzione dalla fatalità. Bisogna insistere¹².

Questa “lettera d’amore perduta” a Clara Calamai reca la firma di Mino Caudana e viene pubblicata sul settimanale «Film» nell’ottobre 1941. Al di là di tutte le considerazioni possibili sullo stile e sui contenuti, che evidentemente offrono uno spaccato interessantissimo riguardo alle riviste dell’epoca e allo spazio dedicato alle divine del cinema, in essa troviamo conferma del fatto che l’immagine di Calamai fosse legata ai codici della fatalità¹³ e a una certa tipologia di personaggio, poco o nulla allineata alla donna angelo del focolare, ovvero sia ai modelli fascisti di moglie e madre esemplare – come sottolinea Cristina Jandelli, la femminilità tenebrosa risulta sem-

¹² «Film»: una rivista in amore, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l’ossessione di essere diva*, cit., pp. 86-88.

¹³ Calamai, in realtà, mal sopporta di essere rimasta intrappolata nel ruolo della *femme fatale*, come racconta a Francesco Savio in una delle sue interviste. Cfr. F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, 3 voll., a cura di T. Kezich, Bulzoni, Roma 1979, vol. 2, pp. 196-203.

pre usurpante, disturbante rispetto all'ordine sociale costituito e rispetto ai ruoli maschili¹⁴. Calamai diventa celebre interpretando spesso il ruolo della cortigiana (*Ettore Fieramosca*, A. Blasetti, 1938; *Il fornaretto di Venezia*, D. Coletti, 1939). In generale, il suo fisico statuario, il suo portamento («sempre adeguato» a detta del costumista Gino Sensani¹⁵, autore del magnifico abito nero e oro da lei indossato per *La cena delle beffe*, 1941, ancora di Blasetti), il suo incarnato perfetto risultano particolarmente valorizzati nei film in costume, che costituiscono la quasi totalità della sua filmografia fino a *Ossessione*, anche se è da svestita che desta maggiore scalpore¹⁶ irradiando tutto il suo charme di «stella di carne»¹⁷. Oppure si trova a recitare la parte della donna frivola, sofisticata, seducente, appartenente al bel mondo, in grado di irretire lo studente innamorato della sartina (*Addio, giovinezza!*, F.M. Poggioli, 1940), l'avvenente sconosciuta del piano di sopra che porta scompiglio (*L'avventuriera del piano di sopra*, R. Matarazzo, 1941), la sorella complessa, un filino torbida, fedifraga, che viene in un primo momento preferita a quella buona e ingenua (nella fattispecie ad Alida Valli in *Luci nelle tenebre*, M. Mattoli, 1941). «Bruna sottile e bella alla francese (un poco somigliante, infatti, ad Arletty)»¹⁸, non è mai stata una natura lieta, scrive di lei Lietta Tornabuoni: come ogni diva che si rispetti, Calamai mantiene la posa sussiegosa anche nel privato, risultando spesso e volentieri sfuggente, elusiva – un privato, il suo, altrettanto eccessivo, pieno di riverberi melodrammatici¹⁹. A chi tenta di penetrare il mistero siderale della sua bellezza,

¹⁴ Cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, pp. 57-76.

¹⁵ A. Buti, *Dive e costumi*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, cit., p. 42.

¹⁶ In una scena di *La cena delle beffe*, Calamai (nella parte della cortigiana Ginevra) appare per qualche secondo a seno nudo. Il clamore destato da quei fotogrammi innescò una chiacchierata querelle con l'attrice Doris Duranti, protagonista di un'analoga performance nel film *Carmela* (F. Calzavara, 1942). Il primato effettivo però sembra appartenere a Vittoria Carpi, già desnuda in *La corona di ferro* (A. Blasetti, 1941). Sull'annosa questione si veda *ivi*.

¹⁷ Cfr. S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma 1994, p. 83. «La Calamai de *La cena delle beffe* è la donna-cortigiana, colei che attende nell'alcova il suo signore e padrone per farsi gaia e strapazzare. [...] La sua bellezza piena, condita di lascivia, compiace il *machismo* dell'immaginario fascista. Alcuni la definiscono la Bertini degli anni Trenta. Clara è una vera donna fatale. Sa portare il corpo con l'eleganza felpata di un gatto. Ma ha anche l'aggressività di una belva», *ivi*, p. 85.

¹⁸ L. Tornabuoni, *L'attrice*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, cit., p. 25.

¹⁹ Tra gli eventi biografici balzati agli onori delle cronache nel corso degli anni, si ricordano: il mistero sulla reale data di nascita (1909 o 1915), un tentato suicidio di gioventù per un amore non corrisposto (con relativa cicatrice sotto il seno sinistro, traccia della pallottola che le avrebbe trapassato il torace senza ledere organi vitali), una predilezione spiccata per conti e aviatori. Cfr. I. Moscati, *Vita pubblica e privata di una contessa*, *ivi*, pp. 44-55. Si veda anche F. Pierotti, *Clara Calamai: biografia critica di una diva*, in «Annali», 10, 2009, pp. 263-278.

Clara offre soltanto sguardi ripiegati su sé stessi²⁰, incoronati con grazia dalle ciglia di seta²¹, espressioni chiuse, remote, gesti essenziali.

Le cose cambiano radicalmente, almeno sullo schermo, quando questa “donna del fato” incontra colui il quale si rivela per lei un eclatante Pigmalione, Luchino Visconti, che finalmente (ri)plasma la sua fisionomia cinematografica, così peculiare e riconoscibile, sulle sembianze di una donna altra, stavolta davvero «vera e dolente»²², una nuova specie di tenebrosa²³, una mutante irrorata di sangue fotogenico neorealista: la Giovanna di *Ossessione*. Il progetto del regista, com'è noto, è votato alla ricerca di soluzioni nuove, moderne, vitalistiche: corpi e presenze umane in grado di rimpiazzare i «cadaveri» del cinema di regime²⁴. E se il personaggio di Gino (Massimo Girotti) sembra possedere in partenza tutti i requisiti fisiognomici per incarnare il sogno dell'umanità viscontiana – nessuno è più «spoglio, scarno, avido, sensuale e accanito» di lui²⁵ –, allo stesso modo, il potenziale neorealista viene ravvisato nel «fatalissimo» sembiante di Calamai, pronto ad accogliere la scintilla di un «fuoco nuovo» come dimostrano le parole dello sceneggiatore Gianni Puccini, che sembrano letteralmente «[...] dettate da qualcuno che aveva sfogliato le prossime pagine del libro del destino»²⁶:

Calamai appartiene [...] alla schiera delle “incomprese” [...], tuttavia si può affermare che nessuno ha ancora saputo sapientemente mettere a fuoco le sue doti feline, di donna ribelle superiore alle altre, con una personalità spiccatamente selvaggia. Guardatela bene, un momento; cercate di osservarla al di là della maschera d'occasione, al di là del trucco che la rendono a volte stereotipata, al di là della sua

²⁰ Cfr. L. Tornabuoni, *L'attrice*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, cit. p. 24.

²¹ Cfr. I. Brin, *Clara Calamai predilige la Cavalleria*, in «Fronte. Giornale del soldato», 11, 1940, p. 19.

²² Cfr. nota 12.

²³ Jandelli parla in proposito di una «seconda versione» del tipo cinematografico della tenebrosa per distinguerla dall'antecedente versione, incarnata dalle dive del muto: «[...] la loro presenza si riscontra nel *polar* francese, nel noir americano ma anche nei due film indicati come precursori del neorealismo in Italia, ovvero *Ossessione* di Luchino Visconti e *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica (1943). Accomuna queste donne, quasi lombrosianamente – è in azione, lo si è accennato, un potere colto dalle immagini in movimento in tutto il suo terribile, ottocentesco splendore – una nuova, spiccata tendenza al crimine» (C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 65).

²⁴ Cfr. L. Visconti, *Cadaveri*, in «Cinema», 119, 1941, p. 336, e Id., *Cinema antropomorfo*, in «Cinema», 173-174, 1943, pp. 108-109.

²⁵ Sono gli aggettivi utilizzati da Antonio Pietrangeli, aiuto-regista di Visconti, per connotare l'umanità che sarebbe stata rappresentata nel film. Cfr. A. Pietrangeli, *Analisi spettrale del film realista*, in «Cinema», 146, 1942, pp. 393-394. Sempre di Pietrangeli, si veda anche l'articolo *Panoramique sur le cinéma italien*, in «Revue du Cinéma», 13, 1948, pp. 10-53, in cui viene ufficialmente battezzato il neorealismo italiano.

²⁶ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 85.

espressione di donna compiaciuta dalla sua bellezza, e vi troverete una maschera significativa, tagliata da una mano ben guidata, con quegli occhi lunghi e traditori, la bocca carnosa e sensuale, il sorriso ingannatore. E cercate di vederla nella sua persona: quel passo ancora non completamente sciolto è forse il segno maggiore del suo impaccio nei vestiti da sera e nei tagli dei sarti rinomati: e la vorremmo vedere un giorno spettinata, con una veste lacerata, i piedi scalzi, l'espressione gettata là, senza troppo studio. Questa immagine di Clara Calamai ci è stata suggerita da una sua foto, che, cosa strana, era molto diversa da tutte le altre finora apparse. Quella foto ci ispirò, quella foto ci ha scoperto, miracolosamente, la nuova Clara Calamai, e insieme la sua nuova fisionomia. O, per lo meno, la fisionomia che noi pensiamo possa giovarle [...] Una ragazza selvaggia, che va contro le leggi naturali, che ne fa, ad un certo momento, una così grossa da essere addirittura cacciata di casa. E forse la sua casa non dovrebbe essere nemmeno una casa cittadina, ma provinciale, paesana, povera e disadorna. Che la sua bellezza là dentro acquistasse insomma una profondità, rivelasse nuove tendenze, aprisse la sua anima ancora fredda, e vi facesse penetrare un fuoco nuovo²⁷.

La prima scelta di Visconti per il ruolo di Giovanna cade, in verità, su Anna Magnani, ma l'attrice deve rinunciare perché incinta e le subentra Calamai in quello che si configura come un ideale interscambio simbolico tra le due protagoniste assolute della stagione neorealista – interscambio che, tra l'altro, si ripete, in senso contrario, per *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945), quando è Calamai a rinunciare al ruolo di Pina per girare un altro film²⁸. Nella sua futilità di mero aneddoto relegato nella storia produttiva dei film, l'informazione può tornare utile per spalancare un'ulteriore vertigine all'interno del *mythos* che stiamo cercando di perimetrare: due tenebrose, “resistenti”²⁹, condannate impietosamente a morte sullo schermo, entrambe portatrici nella finzione di una promessa di maternità. Sia Giovanna sia Pina restano uccise, in due scene madri del cinema italiano, mentre aspettano un bambino, e muoiono così, mezze nude, esposte, «in avampiano», come scrive meravigliosamente Jandelli, «[...] a ridosso dello spettatore, vale a dire

²⁷ G. Puccini [“Puck”], *Clara Calamai*, in «Cinema», 128, 1941, p. 268. Cfr. anche E. Lavagnini, *Noi e Clara*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, cit., p. 71, e F. Pierotti, *Clara Calamai: biografia critica di una diva*, cit., p. 270.

²⁸ Cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 67, e I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, cit.

²⁹ La Pina di Magnani apparentemente non ha nulla della *femme fatale*, se non fosse per un dettaglio che la rende una donna “compromessa”, come le protagoniste del noir americano: «[...] non solo Pina muore in modo indecoroso, con la gonna sollevata e la nudità in vista, ma esibisce un paio di calze scure. È vero che è alla vigilia delle nozze, ma non indossa un abito da festa. Allora chi è questa eroina della Resistenza, una tenebrosa sotto mentite spoglie? [...] E non era neanche sposata all'uomo di cui era incinta, e per un gesto istintivo di ribellione ha lasciato un bambino orfano. Ma, soprattutto, chissà dove ha trovato i soldi per comprarsi le calze. Meglio lasciarla morire a metà film» (C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 75).

all'altezza di ribalta in teatro o a un passo dalla sfocatura nell'inquadratura cinematografica»³⁰, riacciandosi così alla genealogia melodrammatica delle donne che da secoli muoiono sui palcoscenici dell'opera lirica³¹. E, dunque, Visconti ricrea l'immagine di Calamai sul modello di Magnani. La prima cosa che fa per renderla più scarmigliata e passionale, meno levigata, meno cittadina per così dire, è spettinarla, come riferisce la stessa attrice: «Cominciò a spettinarmi davanti a uno specchio enorme, in uno squallido salone d'albergo, e continuò per tutta la giornata a farmi cambiare pettinatura. A sera ero sì Giovanna, ma una Giovanna distrutta»³². Nella visione pigmalionica dell'autore non c'è posto per la tipica *femme fatale* (e per il carico di stereotipi e di connotati glamour³³ associati tradizionalmente al suo archetipo³⁴), visto che l'asse della fatalità si sposta quasi completamente verso il polo maschile: è Girotti a essere presentato, fin dalla sua eclatante entrata in scena, come l'*homme fatal*³⁵ destinato a scombussolare l'assetto preesistente, sebbene la sua mascolinità tenda a orbitare intorno a un nucleo problematico, divergente, criptico³⁶. In questo sofisticato gioco di ribaltamenti, la diva Calamai subisce una sorta di graduale decostruzione, attraverso strategie metacineematografiche che accompagnano l'evoluzione della personaggio lungo tutto il processo di metamorfosi – da moglie tediata di un vecchio padre-padrone ad amante insaziabile, e poi ancora uxoricida, donna-manager, quasi-madre quasi-redenta – fino all'annientamento totale della sua immagine originale: «Sotto la direzione di Visconti la *star persona* di Calamai venne prima invocata e poi trasformata, il suo fascino strappato via, a favore dell'esposizione

³⁰ *Ivi*, p. 59.

³¹ «Ci sono donne che esalano l'ultimo respiro cantando nel teatro d'opera, o sospirando e piangendo nel teatro drammatico, o sgranando gli occhi imploranti nel cinema muto, riverse si estinguono tanto vicine da farsi toccare con lo sguardo o con l'udito dallo spettatore. Poi le tende del sipario si chiudono ondeggiando, o arriva la scritta "Fine". Queste donne sono colpevoli e dalla drammaturgia musicale, teatrale e cinematografica vengono punite con la morte per i loro eccessi», *ivi*, pp. 59-60. Sulla morte di Calamai nel finale di *Osessione* cfr. E. Past, *The Dying Diva: Violent Ends for Clara Calamai in Osessione and Profondo Rosso*, in «Forum Italicum», 42, 2008, pp. 296-312.

³² La testimonianza di Calamai è riportata in F. Berti, E. Lavagnini, *Filmografia*, in I. Moscati (a cura di), *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, cit., p. 126.

³³ Cfr. D. Forgacs, *Sex and the Cinema 1930-43*, in J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism*, Indiana University Press, Bloomington 2002, pp. 141-171.

³⁴ Sulla figura della *femme fatale* nel cinema americano si rimanda ai classici E.A. Kaplan, *Women in Film Noir*, BFI, London 1978, e M.A. Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991.

³⁵ C. O'Rawe, *Gender, Genre and Stardom: Fatality in Italian Neorealist Cinema*, in H. Hanson, C. O'Rawe (a cura di), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2010, p. 131.

³⁶ Cfr. J. Reich, C. O'Rawe, *Divi. la mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015, p. 17, e M. Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008, p. 192.

di un lato erotico materialista e sordido ugualmente connesso all'opera e alle sue inclinazioni melodrammatiche»³⁷. Calamai risorge nelle mani del pigmalione Visconti come una novella Galatea nera³⁸, con una nuova pelle cinematografica, abbandonando le spoglie pietrose della sua vecchia esistenza e facendosi medium asincrono di *altre* fatali sopravvivenze.

Su Corinne, Lana, Barbara, Joan, Pandora e Galatea...

La trasposizione operata in *Ossessione* rappresenta, di fatto, un *unicum*. Visconti definisce il romanzo di Cain solo un'esile «traccia aneddótica»³⁹. La questione è ben più complessa, com'è noto, e non è questa la sede per riproporla⁴⁰. Conviene piuttosto soffermarsi su alcune suggestioni visive relative alle *altre* Cora (con particolare riferimento alle loro entrate in scena e alle loro fatidiche morti), che di certo incarnano linguaggi e codici differenti e che pertanto sembrano essere lontane anni luce dalla rilettura viscontiana – forse, a oggi, tutto sommato, la più intrinsecamente e liberamente *hard-boiled*⁴¹. Consideriamo le più adiacenti⁴², su tutte la prima Cora cinematografica, la francese Corinne Luchaire di *Le Dernier Tournant*: il suo volto è annunciato fin dai titoli di testa, ma l'impressione è che raggiunga il fuoco gradualmente, che resti confinata in un interregno passionale fantasmatico, abbastanza edulcorato, nel bene e nel male; le atmosfere e il contegno restano profondamente francesi; quando muore, questa giovane ombrosa eroina ha gli occhi aperti, ma è vestita di tutto punto mentre giace composta sul sedile della macchina. A confronto, la Lana Turner di *Il postino suona sempre due volte* rifulge fin dalla prima apparizione di quella che potremmo

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Sugli incroci, simbolici e critici, tra il mito di Pigmalione e Galatea e la riflessione sul divismo cinematografico si rimanda a V. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2006 (ed. or. *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Antropology of Simulacre*, University of Chicago Press, Chicago 2006), e a C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2021.

³⁹ Cfr. L. Visconti, *Vita difficile del film "Ossessione"*, in «Il Contemporaneo», 17, 1965, citato in L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*. Ossessione, La terra trema, Bellissima, Marsilio, Venezia 2006, p. 41.

⁴⁰ Sulla vicenda dell'adattamento, oltre a *ivi*, pp. 36-42, si veda G. Nowell-Smith, *Visconti*, Secker & Warburg, London 1967, pp. 18-19.

⁴¹ Si tratta del genere letterario e cinematografico americano di stampo *crime fiction* associato, primariamente, a Cain: storie brevi costruite su una base realista, prive di sentimentalismi, dalla prosa essenziale e dai dialoghi molto diretti. Il motore narrativo è rappresentato, spesso e volentieri, da un cruento delitto a sfondo passionale.

⁴² Si è scelto volutamente di escludere la Cora (Jessica Lange) di *Il postino suona sempre due volte* di Rafelson e altre versioni, più o meno derivate o non ufficiali, lontane nel tempo.

definire un'accecente *white darkness*⁴³: una Cora luminosissima, biondissima, patinatissima, bianchissima, la cui fatalità risulta artefatta; diva dall'inizio alla fine (nei costumi e nell'ostentazione della posa iconica), l'istinto più impellente che manifesta nel corso del film è quello di ritoccarsi il trucco e la sua morte – tenuta rigorosamente *hors cadre* – ci viene suggerita attraverso il gesto della mano, ormai senza vita, che lascia cadere l'astuccio del rossetto.

Volendo spingersi oltre Cora, il tenebroso gineceo cainiano offre esemplari di prima grandezza, tra cui troneggia la *ur-femme fatale* del noir⁴⁴, ossia la Phillys Dietrichson/Barbara Stanwyck di *La fiamma del peccato*: una tenebrosa-matrice potentissima per l'immaginario cinematografico americano, con cui Calamai condivide lo stesso sguardo «allucinato e retroflesso»⁴⁵. Ma come non citare anche la Mildred Pierce/Joan Crawford di *Il romanzo di Mildred*, sul cui volto il regista Curtiz (o chi per lui, la vicenda legata alla sceneggiatura di questo film è arcinota, un vero case-study⁴⁶) disegna un fato di tenebra, stravolgendo l'impianto melodrammatico del romanzo e rendendo la sua primadonna eponima un'ambigua *dark lady* alle prese con un omicidio (che, ça va sans dire, non ha commesso e che neanche esiste nella versione immaginata sulla pagina da Cain). Si segnala anche la presenza di Joan Fontaine in *Serenata*, film assolutamente dimenticabile, che trasforma in pseudo-musical il romanzo omonimo di Cain (1938) – un testo abbastanza controverso, in cui l'autore innesta un lato omosessuale nel triangolo alla base del delitto raccontato. L'*allure* incontestabile della diva Fontaine illumina a giorno i risvolti più oscuri della vicenda tornando alla composizione del triangolo originario (salta anche il delitto): l'unico elemento degno di nota, rispetto al discorso sulla femminilità cainiana che si sta delineando, è probabilmente la sfumatura metacinematografica legata al di lei personaggio (una scaltra impresaria manipolatrice) e alla presenza di un simulacro scultoreo (un busto di creta) che nell'acme del dramma amoroso viene distrutto dal protagonista. Qualche considerazione andrebbe dedicata anche alle fulve (deviatissime) sorelle Lyons (interpretate da Rhonda Fleming e Arlene Dahl) di *Veneri rosse* (A. Dwan, 1965), ma è giunto il momento di provare a chiudere il cerchio.

L'idea emersa in questa precaria ricognizione è che, mentre le *altre*

⁴³ Cfr. D. Forgacs, *Sex and the Cinema 1930-43*, cit.

⁴⁴ Cfr. F. Krutnik, *Desire, Transgressions and James M. Cain*, in «Screen», 23, 1982, pp. 31-44, e J.L. Simons, R. Merrill, *Razing Cain with Chandler and Wilder: The Prometheus-Pandora Myth in "Double Indemnity"*, in «Texas Studies in Literature and Language», 56, 2014, pp. 349-375.

⁴⁵ C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 66.

⁴⁶ Cfr. V. Pravadelli, *Le disavventure del desiderio femminile nel "woman's film" degli anni Quaranta*, in Ead., *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 157-193, ed Ead., «Mildred Pierce» di Michael Curtiz, in «Fata Morgana», 40, 2021, pp. 157-164.

hollywoodiane, in parte, disinnescano il potenziale tenebroso eversivo, adeguando totalmente all'ortodossia divistica proposta dai codici di genere, il pigmalionismo di Visconti, nella sua indubitabile radicalità estetica che si proietta sul livello metacinematografico, paradossalmente, segue gli stessi sentieri immaginifici dell'altro pigmalione Cain⁴⁷, autore capace di reinquadrare la fatalità femminile all'interno di nuove dinamiche di relazione, proponendo personaggi metamorfici dalle caratteristiche miste (androgini o femminei), animaleschi, selvaggi, ambigui, mai omologati, psicologicamente illeggibili⁴⁸: i cliché più genuinamente *dark* sono rispettati, ma nel corso delle storie hanno luogo sempre uno o più inversioni o raddoppiamenti che determinano sconcertanti riaperture, nuove ipotesi di sopravvivenza e di racconto, anche soltanto a livello enunciativo e di linguaggio⁴⁹. La fatalità in Cain è un dispositivo ottativo che investe sia il piano diegetico sia quello narrativo: la donna non è tenebrosa di per sé, ma in quanto scatena una determinata risposta dell'uomo. È l'incontro a essere fatale, come un incantesimo, e a catalizzare sempre nuove metamorfosi, a scoperchiare la «scatola proibita»⁵⁰ del desiderio, che l'autore-demiurgo posiziona strategicamente tra le pagine dei suoi romanzi. C'è di mezzo, dunque, Pandora – uno dei modelli in assoluto più riconoscibili all'interno della narrazione tenebrosa⁵¹ –, ma risulta comunque convincente l'ipotesi che incorona Galatea come vero femminile archetipo di queste donne e il suo *mythos* indomito d'identità che si rinnova attraverso i secoli – non a caso, *Galatea* è il titolo di uno dei romanzi minori di Cain: protagonista una giovane donna molto grassa,

⁴⁷ Un'analisi approfondita dell'immaginario narrativo di Cain richiederebbe uno spazio critico a sé stante, che in questa sede non è possibile sviluppare. Per un'interessante ed esauriente lettura dei personaggi femminili creati dallo scrittore americano, si rimanda al saggio di Roberta Coglitore, *Le donne di Cain. Confessione e identità transessuale*, in V. Cammarata, S. Marcenò (a cura di), *Narrazioni di genere e biopolitiche neoliberali. Mildred Pierce e i suoi spettri*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 61-90. Cfr. anche R.L. Gale, *Characters and Plots in the Fiction of James M. Cain*, Mc Farland & Company, Jefferson 2001, e D. Madden, K. Mecholsky, *James M. Cain: Hard-Boiled Mythmaker*, Scarecrow Press, Plymouth 2001.

⁴⁸ Cfr. R. Coglitore, *Le donne di Cain. Confessione e identità transessuale*, cit., p. 65.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 65-68.

⁵⁰ L'espressione è utilizzata dallo stesso Cain nella prefazione a *The Butterfly* (1946): «I think my stories have some quality of the opening of a forbidden box, and it is this, rather than violence, sex, or any of the other things usually cited by way of explanation, that give them the drive so often noted. [...] if I do any glancing it is towards Pandora, the first woman, a conceit that pleases me, somehow, and often helps my thinking», J.M. Cain, *The Butterfly*, Pan Books, London 1981, p. 10.

⁵¹ Sull'argomento si rimanda a: D. Panofsky, E. Panofsky, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Abscondita, Milano 2018 (ed. or. *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Princeton University Press, Princeton 1991); P.W. Evans, *Double Indemnity (or, Bringing Up Baby)*, in I. Cameron (a cura di), *The Book of Film Noir*, Continuum Book, New York 1992, pp. 165-173; J.L. Simons, R. Merrill, *Razing Cain with Chandler and Wilder: The Prometheus-Pandora Myth in "Double Indemnity"*, cit.

Holly Valenty, rappresa ancora una volta nelle dinamiche del tipico triangolo *hard-boiled* su base melodrammatica (in questo caso, è il suo peso a subire le ingerenze dei due pigmalioni di turno)⁵².

Bianca o nera, poco importa, forse Galatea è tenebrosa a prescindere: una donna nuova, diversa, che improvvisamente si risveglia e va incontro al suo destino, qualunque esso sia, animata dal fuoco di un desiderio insopprimibile. Come Cora, come Giovanna, come Clara... e le "altre".

⁵² Cfr. J.M. Cain, *Galatea* (1953), Mursia, Milano 2015.

British tenebrosa?

Shady Ladies of Postwar British Cinema

Melanie Williams

In this chapter I offer a perspective on how the *tenebrosa*, a dark shady woman, siren or *femme fatale*, figures within British film culture, focussing on the period when she seemed to come into full bloom in so many other national contexts, the 1940s and 1950s, particularly in the generic formation of film noir. As I will argue, she manifested rather differently in the British context, her particular iteration very tightly intertwined with the specific circumstances of the postwar years in Britain. The slow shift from wartime and postwar austerity into greater affluence and prosperity brought to the surface new anxieties centred not on scarcity but consumerist plenty. As so often happens, these cultural concerns were expressed through and abjected onto debates about femininity and female probity. The British “bad girl” of these decades was bad not only because of her sexual licence or her mendacity but because of her tendencies towards acquisitiveness, her desire for luxury. All these elements thus became intermingled: sex, luxury, prosperity, untrustworthiness.

My main examples for tracking this changing model of the British bad girl and her cultural meaning at this time will be two popular British stars of the period, Jean Kent and Diana Dors¹. However, before I move onto them, I want to begin the discussion with a moment centred on a different actress, Greta Gynt, from the 1948 portmanteau film *Easy Money*, in which she plays a nightclub entertainer who sings a song specifically about a «lady who ain’t no lady» and whose «company is shady», linking her to a notorious male figure of the time, the spiv, a man whose income came from illegally selling goods on the black market. Gynt’s song *Shady Lady Spiv* invokes the official austerity and government restrictions of this period in Britain, mentioning coupons and ration books and the various ways in which consumer activity was controlled, but also alludes to the parallel flourishing of the black market in Britain which evaded those controls, epitomised by

¹ This draws on material explored in greater depth in the chapters on these two stars in my book *Female Stars of British Cinema: The Women in Question*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.

the enabling but untrustworthy figure of the spiv who could supply luxuries («feeding on champagne and oysters») and glamorous accoutrements («mink n platinum») through dubiously legal routes.

As Melanie Bell and other critics have noted, Gynt's performance here echoes – some might even say copies or steals from – Rita Hayworth's famed *Put the Blame on Mame* number from *Gilda* (1946), from the near-identical costuming in tight strapless black satin gown and long gloves, to the hip-swaying and hair-tossing during a nightclub performance of a song about female culpability². But something is lost in translation. Gainsborough studios' Greta Gynt is not as skilled a musical talent nor so confident a dancer as Hollywood's Hayworth, and so we have a kind of failed facsimile of the femme fatale template laid out in American film noir, cramped perhaps by unease around the whole idea of a lifestyle based on “easy money”, resulting in a refusal to celebrate fully the charismatic potential of the shady lady spiv.

British female stars of the period, like Phyllis Calvert, found themselves designated ladies in comparison with Hollywood's dames, like Betty Grable, by the era's most popular film magazine «Picturegoer», suggesting that this latter more obviously sexualised model of film femininity was somehow foreign to Britain (and it's interesting that Greta Gynt was Norwegian-born, because it's often been the case that those cast as shady ladies in British films have been imported rather than homegrown talent)³. The nationalised feminine archetype of the “English Rose”, eternally ladylike, genteel, modest, exerts a stranglehold – and they don't grow in the shade.

On this evidence, the very existence of a British variant of the femme fatale archetype has been queried, in spite of a significant amount of cinema production in Britain at this time that might be labelled film noir. But maybe we just need to look harder and think laterally to locate her. After all, there is an abundance, a cornucopia of women behaving badly in the most successful British productions of the 1940s, as we can see in the career of top female star Margaret Lockwood who became known for her “wicked lady” roles in costume melodramas. We can also discern a British version of the *femme fatale* in the career of a lesser star like Christine Norden, who specialised in wicked women, often with a sadomasochistic whip-wielding edge but whose *femme fatales* genre-hopped across historical dramas as well as more modern crime films.

But, as stated above, my main focus in this chapter is on two signifi-

² M. Bell, *Fatal Femininity in Post-War British Film: Investigating the British Femme*, in H. Hanson, C. O'Rawe (ed. by), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2010, pp. 98-112.

³ J.Y. Stapleton, *Ladies or dames?*, in «Picturegoer», 10 november 1945, p. 11.

cant stars whose overlapping careers can be viewed as a cinematic journey through the territory of feminine shadiness and badness and what that connoted within the changing culture of postwar Britain in all its confused ambiguity. They are Jean Kent and Diana Dors.

In the late 1940s, Jean Kent was identified as «Britain's no. 1 bad girl», in the words of one studio press release, who «attracted the most attention when being wicked»⁴. Like many British stars, Jean Kent had a stage background but her lineage was in vaudeville and variety, not the classics. These more demotic theatrical connections would continue to reverberate throughout her film career, as she frequently played performers from that world and brought the earthy good humour of its habitus to many of these roles.

As Kent herself later reflected on her slightly risqué image, «if they opened a script and saw “A girl appears in camiknickers”, they used to send for me»⁵. As this association with sexy lingerie suggests, Kent was typed much more as “dame” than “lady”. In *Two Thousand Women* (1944), Kent plays Bridie, «a petulantly sensuous striptease artist» who is among the diverse captive women in an internment camp after the fall of France during World War II, and «whose narcissism is signalled by the pinups of herself performing on the walls of her room»⁶. Showing no ethical qualms, Bridie is willing to flirt shamelessly with the Nazi commandant in order to get a private room, perching on his desk all the better to show off her legs and warning him, as playfully traces a fingertip on the desk, that the amatory sweet nothings she murmurs in her sleep would disturb a roommate.

Divisive bad girl Bridie may be, especially in comparison with the team-players played by ladies Phyllis Calvert and Patricia Roc in the film, but Jean Kent's playing of the seductress was undertaken with unusual assurance for a British star, prompting Babington's later reflection that she was «surely the most potently erotic of all British actresses of the period, a Susan Hayward in a cinema unable quite to find a sustained place for her»⁷. His comments, which position Kent as a star whose outright sex appeal was closer to Hollywood than British models, echo those made in «Picturegoer» magazine in 1950 about Kent's talents being misunderstood and squandered by a national film industry which verged on the amateur when it came to creating female stars:

⁴ *Britain's bad girl*, undated press release for *The Loves of Joanna Godden* (1947). BFI library press cuttings file for Jean Kent.

⁵ B. McFarlane, *An Autobiography of British Cinema*, Methuen/BFI, London 1997, p. 340.

⁶ B. Babington, *Lauder and Gilliat*, Manchester University Press, Manchester 2002, p. 77.

⁷ *Ivi*, p. 78.

Seven years ago, British films discovered a lovely redhead with the combined romantic potentialities of Rita Hayworth and Ginger Rogers, changed her professional name from Jean Carr to Jean Kent – and have only occasionally done right by the gal ever since... to date, Miss Kent's career has been handled with the cheerful inconsequentiality of a village beauty contest... Out of this raw material could have been shaped a colossus, a great international star⁸.

«Being a bad girl has led her to movie stardom», trumpeted a press release in 1947, which also quoted Kent as saying that her roles in *2000 Women*, *Madonna of the Seven Moons* and *The Rake's Progress* «have all given me grand opportunities. With humdrum, conventional parts I might not have got the chance to reach stardom»⁹. But it also created a problem with typecasting: as one journalist complained, «now some people want her to be a young harpy forever»¹⁰. Her very ease in adopting an eroticised persona – the girl in camiknickers – seemed to militate against her being able to fully flourish in British cinema around this time¹¹. As Charles Hamblett observed in 1950, «having discovered a natural hoydenish beauty, it almost seemed that her sponsors were slightly afraid of the consequences»¹².

Kent played another bad girl role in *Good Time Girl* (1948), in which she stars as the lead, Gwen Rawlings, a young woman keen on «pretty things, smart clothes» who is drawn into criminality, but this time the reasons for her character's downfall are presented as environmental and external rather than inherent in the girl's bad character. As Sue Harper suggests, Muriel Box's script for *Good Time Girl* «carefully locates social deprivation as the source of Gwen's problems»¹³. She is victim rather than simply villain, betrayed and abused by parents, employers («give me a little kiss and we'll forget about the brooch, shall we?»), lovers, and state institutions alike. Her story may still be a cautionary tale of «how a girl who likes dressing up may come to a sticky end»¹⁴, but her downward trajectory is presented with a good deal of nuance, sympathy and insight, telling us how an apparent femme fatale might be made by bad luck. The little girl lost desperate for affection is all too evident through the grown-up gloss.

⁸ C. Hamblett, *Kent's Heading for a Crisis!*, in «Picturegoer», 28 october 1950, pp. 12-13.

⁹ *Britain's bad girl*, undated press release for *The Loves of Joanna Godden* (1947). BFI library press cuttings file for Jean Kent.

¹⁰ R. Miller, *Jean Kent has something to say*, in «Leader», 15 june 1946, p. 18.

¹¹ See Celestino Deleyto on Kerr and Bruce Babington on Lockwood in B. Babington (a cura di), *British Stars and Stardom*, Manchester University Press, Manchester 2001; J.K. Newnham, *Jean Enjoys her Fame*, in «Picturegoer», 23 november 1946, p. 12.

¹² C. Hamblett, *Kent's heading for a crisis!*, cit., p. 12.

¹³ S. Harper, *Women in British Cinema. Mad, Bad, and Dangerous to Know*, Continuum, London-New York 2000, p. 180.

¹⁴ «Daily Mail», 30 april 1948; «Sunday Chronicle», 2 may 1948.

Jean Kent's career another turn for the darkly dramatic in her next notable film, Anthony Asquith's *The Woman in Question* (1950). Released in the same year as the Japanese classic *Rashomon*, this film took a similar approach to suggesting the subjectivity of truth by presenting the events leading up to a woman's death, and the victim's personality, through the divergent perceptions of five characters who each remember her in very different ways. Jean Kent played "the woman in question", a fortune teller called Astra. Although the film offered great opportunities to demonstrate her versatility as an actress and she rose to the challenge, several of Astra's iterations were far from glamorous, and involved her donning smeary make-up, a tatty kimono and what Kent would describe as «a scrubby old wig»¹⁵. After convincingly playing a teenager in braids just recently in *Good Time Girl*, Kent was now playing a woman several years older than herself, and one who often appeared «hideously deglamourised» to boot. The reviews for *The Woman in Question* spoke positively of Kent's performance(s) even if the consensus was that the structural conceit hadn't quite worked.

She received more glowing reviews in another film for Asquith the following year, the Terence Rattigan adaptation *The Browning Version* (1951), again playing a character older than her actual age, Millie, the frustrated wife of a downtrodden schoolmaster (played by Michael Redgrave), who is having an affair with her husband's more popular colleague. No longer a mere «bad girl», Jean Kent's Millie Crocker-Harris is a bad woman, contributing to her husband's downfall through her callous cruelty. As Raymond Durnat suggests of the film, although their incompatible marriage could be viewed as «reciprocally tragic» we are encouraged to sympathise with the male partner «and condemn the female one»¹⁶. Kent plays Millie without sentimentality, not stinting on the character's harder edges, but perhaps played it too well to benefit her career. It was a hard-bitten mature role and coming so soon after the similarly dark and jaded *The Woman in Question* it only accelerated the problem of age and ageing already making its presence felt in Kent's career trajectory even though she was only just into her thirties in 1951.

¹⁵ «Daily Graphic», 5 october 1950. There is a fascinating account in a press release included in the BFI press cuttings file for the film of how costume designer Yvonne Caffin offered subtle variations on the same clothes to suggest different perceptions of Astra: «For Susan Shaw's version of the story the dressing gown was made of home-dyed utility satin, specially treated with floor polish, nail varnish, margarine, brown dye, lipstick and cigarette burns. The feather trimming was dipped in egg to give it an extra scruffy appearance... For Charles Victor and Hermione Baddeley the dressing gown was made of non-utility cyclamen satin, cut in extremely good taste. The full sleeves were edged with hand-made feather trimming and the result was extremely pretty. When Dirk Bogarde and John McCallum describe Astra, the gown was badly ironed and thinner feather trimming was tacked on to the gown. This made it appear to be a much worn garment».

¹⁶ R. Durnat, *A Mirror for England* (1970), BFI, London 2011, p. 191.

It's hard to avoid the feeling that she was just one more victim of a much broader tendency in British cinema, that of automatic ambivalence towards sex and glamour, hamstrung by "good taste". Given Jean Kent's stated admiration for Claire Trevor, the «gutsy, worldly-wise» moll of Hollywood gangster films¹⁷, one wonders how she might have fared in similar roles in Hollywood: she might have followed the same pathway as another South Londoner, born less than two miles away into a similarly theatrical family: Ida Lupino, the hard-boiled, plausibly Americanised dame of *They Drive by Night* (1940) and *High Sierra* (1941). But that kind of Atlantic crossing didn't come to pass for Kent, for personal reasons as much as professional ones it must be said.

Good Time Girl's central story is framed as a cautionary tale told by a social worker to a young delinquent about to make the same mistakes. Having heard this dire warning, the girl resolves to lead a blameless life henceforth. The irony is that the girl who learns her lesson was played by Diana Dors, the star who not only took on Jean Kent's mantle as Britain's "number one" bad girl but took the persona to unprecedented levels of public visibility and infamy. No conventional British leading "lady", instead she would become a self-proclaimed sex symbol whose aspirations spiralled into lavish furs and gowns, expensive properties, and luxurious cars: For «Tit-bits» magazine, she was «Britain's Princess of Glamour»¹⁸ while «Picture Post» hailed her as «daring, desirable, uncompromising, non-conformist... the personality the public wants to see»¹⁹. Through relentless promotional activity, Dors turned herself into what she later described as a «blonde glamour machine»²⁰, churning out a bright shiny performance of celebrity along Fordist lines. It certainly made her stand out from most of her British peers, the vast majority of whom still adhered to the refined demure "English Rose" template rather than her more bombastic "Blonde Bombshell" femininity.

Dors had won a seaside beauty competition, lying about her age (only 13 but pretending to be 17) to meet the entry requirements. The prize was to be featured as a pin-up in «Soldier» magazine, and this success seems to have acted as a catalyst for taking her nascent ambitions of being an actress to the next stage of development. She applied for and was accepted into the prestigious London stage school LAMDA while still only 15, and was offered her first film role the same year, as a blackmailer's girlfriend in *The Shop at Sly Corner* (1946). In her earliest film roles, she frequently plays a kind of Lolita-femme fatale hybrid.

¹⁷ B. McFarlane, *Autobiography of British Cinema*, cit., p. 339.

¹⁸ Advertised in «Daily Mirror», 20 october 1953, p. 12.

¹⁹ «Picture Post», 22 january 1955.

²⁰ D. Dors, *Dors by Diana*, Queen Anne-Macdonald Futura, London 1981, p. 127.

As Pam Cook suggests, Dors soon became a new figure in the British cultural landscape «unashamedly putting libido and conspicuous consumption on display»²¹, and moreover fusing her sexual and financial candour in the way she presented herself as a commodity for sale, a «blonde goldmine»²² who said ‘«I might as well cash in on my sex now while I’ve got it. It can’t last forever, can it?»’²³. Thus she was ideally placed to navigate the cultural transition to affluence but the ambivalence in her reception as star suggests the sense of unease about this process of cultural transformation. Ironically, she didn’t have to spend much money on the outfit that she wore for her most notable publicity stunt, her 1955 gondola trip in a diamante-and-mink (actually later revealed to be rabbit fur) bikini at the Venice Film Festival, which got her international news coverage. At such moments, she is not at all shadowy but cheerfully brazen. But Dors’s most famous screen performance as the murderer and condemned woman Mary Hilton in *Yield to the Night* (1956) deliberately contradicted rather than consolidated her sex symbol image. Her make-up was foresworn, immaculate platinum hair grown out to reveal dark greasy roots, and sequined gowns and stilettos discarded for prison uniform and flat frumpy slippers. Dors convincingly performs the agony of a woman waiting for her execution, hoping in vain for a reprieve, and suffering sleepless nights under the glare of light that never goes out, as she revisits her past and thinks about how she came to commit the murder that would lead to her own death. The emphasis here is on the punishment of the “bad girl”: the spectacle of her suffering is foregrounded in this very powerful and moving film.

In a serendipitous moment of cultural exchange, Diana Dors docked in New York to take up a contract with the Hollywood studio RKO just as Marilyn Monroe arrived in Britain to film *The Prince and the Showgirl* (1957), and although Dors inevitably was quizzed about her challenge to Monroe by American reporters as soon as she stepped onto US soil, the same also applied in reverse to Monroe, who was asked what she thought of her British rival just as many times. The «Daily Mirror» staged a *Battle of the two High-Explosive Blondes* on its front page in July 1956²⁴. And it was in Hollywood that Dors got the chance to play a true *femme fatale* opposite

²¹ P. Cook, *The Trouble with Sex: Diana Dors and the Blonde Bombshell Phenomenon*, in B. Babington (a cura di), *British Stars and Stardom*, cit., p. 174.

²² Front page headline of «Daily Mirror», 21 may 1956.

²³ *Visible Export*, «Time», 10 october 1955. This vein of *sic transit gloria mundi* persisted throughout her career. As she later joked, her old Madame Tussauds waxwork had been melted down «in favour of George Best. They must have had some wax left over» («Evening Standard», 28 june 1974).

²⁴ «Daily Mirror», 17 july 1956, p. 1.

Rod Steiger (with whom she had an affair) in *The Unholy Wife* (1957). But the film flopped, RKO were in crisis, and Dors's husband/manager Dennis Hamilton had antagonised the Hollywood establishment. Retribution was swift, summed up in the «New York Enquirer» front page headline: *Go home, Diana! – and take Mr Dors with you!*²⁵.

Although she had played a variety of roles earlier in her career, now she was back in Britain from Hollywood, her roles embraced the *femme fatale* side of her persona, playing the shady lady to glittering perfection in *The Long Haul* (1957), filmed in gorgeous chiaroscuro by Basil Emmott. Likewise her sultry temptress Calico in *Tread Softly Stranger* (1958), featuring equally stunning cinematography maximising her charms by Douglas Slocombe, has her luring a fall guy into committing a robbery through the sheer force of her sexual magnetism, just like the Coras and Phyllises of classic Hollywood Film Noir.

However, a cultural shift had begun to happen around the end of the 1950s that marked the dawning of the permissive society in Britain, with the loosening of censorship and decline of deference which took away some of the conditions in which the “bad girl” embodied first by Jean Kent and then Diana Dors had flourished. Quite simply, her desires – personal, sexual, financial – no longer seemed so unreasonable or outrageous or *bad*.

But during those immediate postwar years, this particular variant on the transnational trope of the *tenebrosa* spoke eloquently of how certain elements of feminine identity could not be readily or comfortably accommodated within the national consensus, and I think it proves the importance of locating this recurring figure of the “eternal feminine” in very particular national and temporal contexts. Not a failed facsimile but a culturally specific adaptation, shady ladies and bad girls lurk in the shadows of postwar British cinema but sometimes they get their moment in the spotlight, and their troubling desires and the challenge they pose to calm consensus move from the margins to the mainstream.

²⁵ «New York Enquirer», 1 september 1956, p. 1. The «Daily Express», in an article entitled *Did She Fall or Was She Pushed?*, offered a blow-by-blow reconstruction of events with witness statements and minutely-detailed picture analysis (21 august 1956, p. 3).

«Con audacia sfrenata, con ardore di furia,
con verve folle: ella danza»

Lola Montès, o delle metamorfosi della tenebrosa

Farah Polato

Il titolo del contributo riprende liberamente un passaggio della recensione di Théophile Gautier apparsa su «La Presse» del 10 marzo 1845¹ dove si legge dell'animazione festosa e trepidante che attende la performance e, soprattutto, la comparsa della protagonista di piccanti avventure, ampiamente nutrite dalla stampa, conosciuta con il nome di Lola Montez, o Montès². Nel solco delle cronache mondane e delle numerose raffigurazioni, l'autore rilancia intemperanze, eccentricità, talenti tra cui inserisce – posti su pari scala – quelli di cavallerizza e di ballerina³. Al riguardo, se il resoconto appunta le tipologie delle danze e la loro successione, commenti e attenzione sono piuttosto indirizzati alle beltà anatomiche, alla sensualità dei modi, ai costumi e alla verve interpretativa da cui si distilla una malia soverchiante le recriminazioni di tecnocrati e rigoristi del balletto, come da tripudio accordato. Nell'esuberanza quale tratto connotante riconosciamo qui il principio che informerà la figura di Lola in Max Ophüls, riversandosi in una concezione filmica, realizzativa ed estetica, essa stessa improntata all'accesso, al «colossale»⁴.

¹ T. Gautier, *Théâtre de La Porte-Saint-Martin: Lola Montes*, in *Écrits sur la danse. Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest*, Actes Sud, Paris 1995, pp. 180-181. Per le segnalazioni e il recupero materiali desidero ringraziare Luisa Cutzu, Meris Nicoletto ed Elena Randi.

² Di seguito utilizzeremo in prima istanza la versione del cognome adottata dalle opere in oggetto, quindi, di preferenza, l'uso del solo nome.

³ Poco meno di un anno prima Gautier aveva bollato causticamente tecnica e interpretazione della ballerina, senza risparmiarsi strali malevoli sulla persona stessa di Lola (*Opéra: Lola Montes*, «La Presse», 1 aprile 1844, in T. Gautier, *Écrits sur la danse*, cit., p. 152). Entrambi gli interventi sono tuttavia significativi di una circolarità tra cronache e rappresentazioni di grande impatto visivo di cui iconici divengono l'aneddoto in cui la donna si contrappone, a suon di sferzate, alle forze dell'ordine e la versatilità dell'amazzone nella cui veste è sovente raffigurata, tra altri nel ritratto attribuito a Jules Laure, datato 1845; cfr. <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/lola-montes-or-montez-dancer-and-mistress-of-fotografie-di-cronaca/527772115?adppopup=true>, ultima consultazione 26 marzo 2024). Da notare che, se nell'articolo del 1844 Gautier ironizzava sulla pretesa origine spagnola di Lola, nel tono esaltante del successivo la sposa quale avallo del temperamento della danzatrice.

⁴ «Niente di ciò che riguarda Lola è mai stato ragionevole, normale o contenuto [misuré]», scrive Martine Müller qualificando come «colossale» il finanziamento produttivo ed «epico» il percorso realizzativo del film. Cfr. M. Müller, *Lola Montès/Lola Montez, un poème de 670 millions*, in M. Chabrol, P.-O. Toulza (a cura di), *Lola Montès. Lectures croisées*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 12-36.

Difficile accordare il brio e il movimento senza posa sopra evocati con la tonalità notturna consustanziale alla tenebrosa e con la connaturata fissità posturale che la traspone nel mondo minerale o animale: glaciale, marmorea, paragonabile all'irrigidimento del serpente o della mantide che si appresta a inghiottire la preda, la tenebrosa risente di una plastificazione della carne quale indice di una inibizione empatica e della supremazia del calcolo⁵.

Osservata in una prospettiva metamorfica, la figura si dispone tuttavia ad accogliere altri tratti ricorsivi – conseguenti, corollari o contrastanti rispetto a quelli originali – parimenti distintivi e che ne permettono il riproporsi in mutati sembianti. La staticità della posa si commuta allora nel posare, nella perspicace e innata abilità del fingersi, di modellarsi in ragione dei contesti per conseguire i propri scopi in cui la mobilità si fa adeguamento camaleontico e tessitura di ragnatela che ciruisce. Di Lola – scrive A. Augustin-Thierry in una delle biografie più velenose e, al contempo, pruriginose – le persone che l'hanno conosciuta sin da bambina «affermano “che mente come respira”»⁶. Ancora, della tenebrosa quale *femme fatale* a persistere in Lola sono il portato ferale e lo statuto perturbante dell'ordine costituito – da cui la sua assimilazione alla fiera se non al *monstrum* –, inesplicabilmente connessi a una sensualità e/o sessualità incontornabile. Inevitabile, allora, ritornare con la mente a Lola di Ophuls⁷ sul cui corpo – filmico e fisico (personaggia e attrice) – convergono linee di forza contrapposte, ora conformi ora difformi, che restituiscono la complessità della figurazione in oggetto. Nella “opacità” generativa dell'opera ophulsiana si danno, da un lato, il vorticoso trascorrere della donna tra geografie ed esperienze, la dominatrice e insieme la fiera che alimenta la propria ambizione nutrendosi dei suoi amanti e che trova posto nell'arena del circo; dall'altro, l'animale ingabbiato e il corpo irrigidito, l'attrazione gestita da uomini per il piacere di altri uomini, il movimento perpetuo come condanna all'impossibilità di approdare a uno “stare”.

L'imponenza dell'opera ophulsiana, nella sua testualità come nella sua

⁵ Al riguardo cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, pp. 57-75; E.A. Kaplan, *Women in Film Noir*, BFI, London 1978; E. Mosconi, “Parlar chiaro” di cinema: spettatrici aspiranti critiche, in M. Comand, A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 139-159.

⁶ A. Augustin-Thierry, *Lola Montès favorite royale*, Bernard Grasset, Paris 1936, p. 8. Quando non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'autrice.

⁷ Non ci soffermeremo in questa sede sulla figura di Lola Montès/Montez nel film di Ophuls, su cui si è sviluppata un'ampia letteratura. Limitandoci, a titolo orientativo, a contributi recenti, anche in ragione della loro funzionalità alla prospettiva qui in oggetto, si segnalano M. Chabrol, P.-O. Toulza (a cura di), *Lola Montès. Lectures croisées*, cit.; J. Servois (a cura di), *Analyse d'une œuvre: Lola Montès*, Vrin, Mayenne 2011.

caratura di evento produttivo e mediatico, ha concorso a mettere fuori campo altre coeve o limitrofe proposte audiovisive. Su queste si concentreranno le pagine che seguono per interrogare i modi rappresentazionali e le conclusioni con lo statuto di tenebrosa. Propedeutico al percorso, un rapido e selettivo affaccio al caleidoscopio di narrazioni che hanno dato veste alla donna dall'esistenza extra-ordinaria ben restituita nell'incipit della biografia dedicatale da Roberto Giardina: «Frusta in pugno, capelli al vento, in piedi sulla carrozza trascinata in una folle corsa da cavalli schiumanti, Lola Montez irrompe nella quieta Europa della prima metà dell'Ottocento»⁸. Nell'efficace montaggio di elementi iconografici proposto, l'iscrizione nel segno dell'«irruzione» è correlato alla frusta e all'amazzone. Corredo di quest'ultima, la prima vi si impone quale oggetto iconico per eccellenza dell'indomita – cavallerizza, fustigatrice e dominatrice –, in un tutt'uno con il feticcio erotico che in Ophuls passa di mano in mano pervenendo a quelle del direttore del circo, nella splendida interpretazione di Peter Ustinov. La seconda, tuttavia, riemerge quale luogo sensibile in cui agiscono le diverse rappresentazioni, come si avrà modo di evidenziare.

La scelta di prendere avvio dalla biografia di Giardina si motiva nella dimensione polisemica e versatile – propria delle figurazioni, compresa quella della tenebrosa – che lo scrittore, sin dalle prime righe, elegge quale valenza distintiva⁹. Ovvero, la «ballerina priva di scrupoli e la sua creatrice», «l'artista miscuglio d'Irlanda e di Spagna», che si dichiara nata nel 1823 (ma più presumibilmente nel 1818), a Siviglia, come Maria Dolorès Elisa Rosana G[u]ilbert¹⁰, figlia di un ufficiale irlandese «morto ventenne di colera per la gloria dell'impero di sua Maestà» e cresciuta in India prima di rientrare nell'isola britannica per attraversare in lungo e in largo il Vecchio e il Nuovo Mondo, la «creazione straordinaria di una ragazza irlandese [...] che si cuce meravigliosamente addosso beffandosi del mondo virile», il «simbolo delle

⁸ R. Giardina, *Lola Montez. Ballerina e avventuriera. Vita di Eliza Dolores Gilbert Contessa di Landsfeld*, Rusconi, Milano 1992; per le citazioni seguenti si veda in particolare il capitolo *Un'amazzone per l'Europa*, pp. 7-18.

⁹ Da cui, probabilmente, l'attribuzione, non argomentata, al film di Ophuls di essere alla «sua maniera» «forse l'opera più vera su Lola» (R. Giardina, *Lola Montez. Ballerina e avventuriera*, cit., p. 389).

¹⁰ L. Montez, *Mémoires de Lola Montès (Comtesse de Landsfeld)*, C. Schultze, Berlin 1851, p. 40, consultabile nelle Risorse digitali della Bavarian State Library - Bayerische Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11753878?q=%28M%C3%A9moires+de+Lola+Montes%29&page=1>. Altre trascrizioni, Marie Dolores Eliza Rosa Anna Gilbert, cfr. voce in *Enciclopedia Treccani* versione online [https://www.treccani.it/enciclopedia/lola-montez_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lola-montez_(Enciclopedia-Italiana)/); Elizabeth Rosanna Gilbert, cfr. voce in *Enciclopedia delle donne* a cura di Valeria Palumbo, <https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/elizabeth-rosanna-gilbert>, ultima consultazione 26 marzo 2024.

donne che si affrancano»¹¹ o ella stessa «donna del XX secolo»¹², precorritrice di tempi nuovi il cui annuncio soffre sulla propria pelle.

Nella proliferazione degli attributi, l'autore perviene a inserire Lola nella progenie di tenebra: seppur «alla sua maniera» – afferma – Lola è una «Vamp», «femmina vampiro che si nutre di uomini»¹³, che caccia le sue prede tanto nel Vecchio quanto nel nuovo Mondo¹⁴. Del resto, nell'elencazione di Giardina trovano posto luoghi ricorrenti e polarità che hanno attraversato modi di rappresentazione e di ricezione delle tenebrose: la valenza biografica – ora correlata a esigenze di riscatto sociale, ora corrotta da contesti viziati – e il binomio carnefice-vittima, manipolatrice-manipolata: se Eliza crea Lola modellandola sui gusti maschili per farne «un meccanismo perfetto di seduzione» – annota Giardina – in quanto tale è infestata dal «fantasma maschile» preposto a «esorcizzare la donna temuta»¹⁵. Le oscillazioni riverberano la pluralità dei contesti storici e culturali, l'emersione di approcci, sguardi e posizionamenti – tanto della critica che dei pubblici –, non ultimo il mutarsi dell'accessibilità alla sfera pubblica da parte di componenti della compagine sociale quali le donne. Al riguardo, la figura di Lola è rilevante anche in termini di geografie della narrazione: basti pensare allo iato ancor oggi esistente rispetto alla fase americana, poco frequentata, minimizzata se non rimossa nella letteratura europea, di cui lo stesso film di Ophüls è emblematico. O, per converso, alla continuità transcontinentale dei modi di rappresentazione: se la sezione americana risulta in Giardina ridotta e per lo più volta a tracciare lo sfiorire della bella scandalosa, nel volume di James F. Varley¹⁶, che annuncia una centratura sul periodo americano, la protagonista è introdotta come «nota cortigiana» la cui fama anche nelle nuove terre continua ad alimentarsi del numero «di scalpi maschili» collezionati, «di pettegolezzi e scandali». Ad annunciarsi è dunque una sostanziale continuità – seppur in coloritura locale – con le narrazioni biografiche del Vecchio Mondo.

Pur nel quadro delle oscillazioni e dei fisiologici adeguamenti alle mutate sensibilità ai contesti e ai periodi in cui le biografie vengono pubblicate, un marcato cambio di registro viene dalle opere curate da scrittrici, più

¹¹ Cfr. R. Giardina, *Un'amazzone per l'Europa*, in *Lola Montez. Ballerina e avventuriera*, cit., p. 8.

¹² Dichiarazione attribuita a Franz Liszt, cfr. *ivi*, p. 204.

¹³ *Ivi*, p. 8.

¹⁴ Per la fase americana; tra gli svariati titoli, cfr. *infra* J.F. Varley, *Lola Montez: The California Adventures of Europe's Notorious Courtesan*, A.H. Clark Company, Spokane 1996.

¹⁵ R. Giardina, *Un'amazzone per l'Europa*, cit., p. 8; si veda inoltre G. Studlar, *La construction de la femme fatale: les multiples scénarios masochistes de Lola Montès*, in «1985», 34-35, 2001, pp. 275-288.

¹⁶ Cfr. Nota dell'editore, in J.F. Varley, *Lola Montez: The California Adventures of Europe's Notorious Courtesan*, cit.

inclinì a proiettare su Lola l'esigenza di sovversione di costrutti di matrice patriarcale. A una rilettura dell'attributo di «scandalosa» si affiancano la valorizzazione di eventi e competenze – tra queste, l'eloquio – usualmente esclusi o posti ai margini del canone biografico, e la rimodulazione della qualificazione di *femme fatale*. Così, l'ampio spazio conferito da Ishbel Ross alla vita di Lola nel Nuovo Mondo è produttivo di un ritratto inedito non tanto per lo scavo storico quanto per la messa in prospettiva¹⁷. Nella biografia del 1972 Ross guarda ancora a Lola come a un'«avventuriera», ma correla il termine al desiderio inesausto di nuovi orizzonti e alla vastità dei luoghi visitati. Parimenti, Lola amazzone non vi è ritratta nella posa atta ad affascinare o a provocare brandendo il frustino; piuttosto, nell'abilità che le permette lunghe esplorazioni a cavallo del territorio americano, ancora parzialmente indomito, condotte sovente in solitaria o con altre pioniere. Autrice di *The Ladies of the Press*¹⁸, scrittrice e giornalista ella stessa, Ross restituisce a Lola la forza della parola, messa in rilievo nel profilo di scrittrice e conferenziera e còlta anche nelle testimonianze delle donne che l'hanno incrociata: una voce pubblicamente esercitata sia come *performer* sia in veste di frequentatrice degli ambienti in cui pensiero e azioni mettevano in discussione gli assetti dominanti e patriarcali sostenendo la causa delle donne, dei neri americani o dei nativi. Senza sfatare, o rimuovere, gli episodi che hanno conferito a Lola lo statuto di seduttrice e donna di scandali, Ross si addentra nelle sfaccettature, talora controverse, della sua personalità e nei risvolti relazionali della sua tumultuosa vita sentimentale che hanno concorso a imporla alla pubblica attenzione. In particolare, ai fini del presente tracciato, merita una nota l'approccio volto alla connotazione ferale/funesta identificativo della *femme fatale*: Ross vi si accosta, da un lato, nella constatazione oggettiva dei tanti lutti che hanno segnato l'esperienza amorosa di Lola, dall'altro nell'affacciarsi ai riverberi, insondabili, da questi prodotti in Lola. Lungi da confinarla nel ruolo di responsabile – se non di “colpevole” – del portato ferale indotto dalla connivenza con il fantasma maschile o in quello di “vittima” del medesimo, Ross proietta in Lola il lavorio sofferto di un pensiero che interroga le ricorrenze funeste. Se l'autrice non offre risposte, sullo sfondo si intravede l'ombra di un impianto – cui diamo il nome di patriarcato – che, se schiaccia le donne, intrappola anche la componente maschile in regimi d'attesa e di dover essere.

Da questo limitato affaccio su un panorama biografico-letterario nel tem-

¹⁷ I. Ross, *The Uncrowned Queen: Life of Lola Montez*, Harper & Row, New York 1972. Ricordiamo che negli anni Settanta la critica femminista guarda con attenzione alle biografie femminili e alle forme della loro narrazione; cfr. N. Zemon Davis, *Donne e ricerca storica*, in «DWF», 3, 1977, pp. 7-33.

¹⁸ I. Ross, *The Ladies of the Press*, Harper & Brothers, New York 1936.

po divenuto imponente, passiamo al ventaglio di rappresentazioni filmiche e audiovisive di seguito proposte. Nella prossimità cronologica con l'opera ophulsiana, contenuta in un decennio, i tracciati selezionati si distendono in ambientazioni da questa trascurate o marginalizzate. Nella presentazione, si darà priorità a una linea tematica rispetto al momento della realizzazione.

Lola Montes (1944) di Antonio Román con Conchita Montenegro nella veste della protagonista ci trasporta in Spagna e più precisamente a Siviglia, città eletta, nell'invenzione autobiografica dei *Mémoires*, a luogo natale e d'iniziazione alle danze spagnole¹⁹. Il film espone quindi sinteticamente la scalata dell'eroina alla celebrità come ballerina e donna di scandali per approdare al periodo bavarese, che la vede nelle vesti di favorita di Ludovico I e figura nevralgica nei fermenti che agitano il periodo storico e travolgono il regno. Regista prolifico e poliedrico, sceneggiatore, giornalista, Román, che avvia la sua carriera nel cinema con il documentario, è attestato negli anni Quaranta come uno dei nomi di punta del panorama spagnolo. *Lola Montes* esce nell'ottobre del '44, in piena risorgenza dell'opposizione, internazionale e interna, al franchismo. Concentrandosi sugli anni che precedono i «motti» che nel 1848 infiammano l'Europa, il film di Román è impregnato di un'atmosfera gravida di complotti insurrezionali agiti su scala internazionale e dal fantasma della rivoluzione inteso quale forza insidiosa sovvertitrice della stabilità sociale («l'ordine costituito») di cui il personaggio di Lola diviene agente propagatore. Il profilo dialoga con l'esposizione pubblico-politica di cui la figura storica è stata protagonista, oggetto di invettive, strali e azioni per la sua supposta influenza sul governo di Ludovico I. Al riguardo, Giardina riporta un suggestivo passaggio dai *Mémoires* in cui l'autrice, evocando a ritroso la magia dei festeggiamenti di San Silvestro del 1847, ricorda un'Europa inconsapevole di quanto stava per travolgerla proiettandola «da un valzer vorticoso [...] a un negozio di bare». Un furore di cui sarebbe stata la colpevole artefice, commenta ironicamente l'autrice: sobillatrice di un incendio rivoluzionario scaturito dalle sacrileghe pretese di una danzatrice di farsi contessa: «come non meravigliarsi che il mondo non vada in fiamme?»²⁰.

L'avvio della pellicola è emblematico: nella notte andalusa, coppie passeggiano amabilmente nelle strade e nei vicoli; seguendo il movimento di una ignota e solitaria figura maschile, veniamo introdotti in un locale in cui

¹⁹ Come è noto, diverse sono le versioni sul luogo, anno e discendenza cui concorre la stessa protagonista. Nel primo capitolo dell'autobiografia l'autrice dichiara sua città natale Siviglia e si dice irlandese da parte di padre, spagnola per madre, inglese per educazione, francese per simpatia e cosmopolita per circostanze, appartenente, seppure mai in forma esclusiva, a tutte le nazioni del mondo. L. Montez, *Mémoires de Lola Montès (Comtesse de Landsfeld)*, cit., p. 27).

²⁰ Citazioni e riferimenti in R. Giardina, *Un valzer tra le bare*, in *Lola Montes*, cit., p. 417.

si sta esibendo un danzatore, poi individuato nel celebre Pepe Montes. Una volta all'interno, assistiamo all'approvazione del pubblico, uomini e donne riuniti per lo spettacolo. Tuttavia, quando la macchina si arresta su un gruppetto, argomento della conversazione risulta essere non la performance del ballerino bensì la presenza in sala della donna che risponde al nome di Maria Dolores Eliza Gilbert. Nello scambio di battute, le insondabili origini e il passato – tra cui l'infanzia in India – l'avvolgono in un alone di esotico mistero che solletica l'interesse degli uomini e lascia indifferenti le donne, come esplicitato dall'unica interlocutrice. Da subito, dunque, Lola si impone come un “affare da uomini”.

Il proseguo della narrazione evidenzia, però, come ella sia soprattutto un affare per gli uomini, a questi funzionale nel quadro di un'accorta gestione del potenziale attrattivo femminile. Lo scambio di commenti appare infatti intercettato dallo sconosciuto – cui si deve l'ingresso nel locale, e nella storia – mentre si aggira nelle sale con nonchalance. Facendo mostra di interessarsi alle reazioni suscitate dalla donna, le si accosta, venendo così a conoscenza del fervente desiderio di costei di prendere lezioni da Pepe Montes di cui ammira tanto la tecnica quanto il temperamento. Carpisce inoltre la preghiera rivolta all'accompagnatore, intimo amico dell'artista, di intercedere per lei e l'impegno di questo a farsene latore malgrado sia scettico sull'accoglienza della richiesta. In una sorta di *coup de théâtre*, il servizio è anticipato dall'anonima figura maschile che annuncia la disponibilità, insperata, del Maestro, poi garante in qualità di partner sul palcoscenico. Più che l'irruenza di uno spasimante, l'inattesa chiusura della sequenza concorre a precisare i tratti di un ambiguo *meneur du jeu*.

Eliza si accinge a divenire Lola Montes, creatura di una progettualità maschile facente perno sulla “deviata” aspirazione della donna non a una istituzionalizzata relazione di coppia ma ad affermarsi nello spazio pubblico, nell'esposizione di sé. Lasciato prontamente l'amante per inseguire il miraggio della fama, Eliza si avvia a farsi in Lola marionetta tragica, inconsapevole che il proprio protagonismo è l'esito di una strumentale volontà esterna. A profilarsi è uno schiacciamento che l'opacità vitale della Lola ophulsiana rifuggerà. In Ophuls, l'asimmetria del rapporto intrattenuto tra la personaggio e il presentatore/domatore, le connotazioni animalesche attribuite alla stessa, il suo ingabbiamento e la proliferazione dei feticci che sembrano aggredire lo statuto soggettivo della donna, rientrando nel dispositivo dello spettacolo circense, si prestano infatti all'ambiguità della “maschera” consapevolmente, seppur dolorosamente, indossata dalla *performer*. In Román, l'incalzante ascesa della danzatrice – scandita da un carosello di locandine, dal respiro vieppiù cosmopolita delle tournée e dal progressivo campeggiare del nome di Lola nello spazio grafico – non fa che avvalorare l'efficienza

del meccanismo avviato, il cui scopo si rivela l'insediare Lola nella corte di Ludovico di Baviera per minare dall'interno la stabilità del regno. Netta è la parabola delineata: un crescendo di narcisismo porta la donna a perdere qualsiasi riserbo pur di dominare la scena, salvo poi redimersi nel finale. Ancora, le funzioni assolute dalla componente maschile agiscono, seppur su diversificati scenari, nella perimetrazione dell'*agency* femminile. Gli uni, i cospiratori rivoluzionari, orchestratori di un progetto di destabilizzazione sociale su scala internazionale, manipolano abilmente la donna facendo leva su aspirazioni che la spingono alla perdita di sé. Gli altri fanno mostra ora di un accudimento protettivo, che sovrasta l'irritazione per intemperanze e capricci, ora di un atteggiamento di contenimento rispetto alla deriva morale della protagonista per una sua riconversione al recinto della conformità sociale.

Malgrado quanto sembrerebbe prospettare l'avvio, anche la traiettoria disegnata dall'episodio omonimo, *Lola Montez* (1959), della serie televisiva statunitense *Tales of Wells Fargo*²¹, si incanala verso una redenzione garante dell'ordine stabilito.

«Non è andata proprio così, proprio per niente e questo a causa di una donna, Lola Montez, la contessa di Landsfeld e un tempo quasi regina di Baviera». La perentoria affermazione con cui Jim Hardie (Dale Robertson), eroe della serie, introduce la storia a venire attribuisce alla donna la responsabilità e la facoltà dell'alterazione del corso programmato degli eventi cui imprime una inaspettata quanto disturbante deviazione. Il completamento del ritratto si configura tuttavia come un vero e proprio *fulmen in clausula*: «Adesso canta e balla nei campi dei cercatori d'oro, tra i mandriani o ovunque ci sia un dollaro da raccogliere o un uomo soggiogato dall'amore che lusinghi la sua vanità».

In un'efficace sintesi, il profilo connette il vissuto europeo della personaggio con la sua *troublante* presenza nel suolo americano delineando al contempo una curva discendente correlata a cupidigia, vanità e frivolezza, ingredienti del fascino femminile e condanna di colei che ha la presunzione di esercitarli.

Ambientata nella seconda metà del XIX secolo e girata in California, la serie di genere western è imperniata sulle avventure in cui incorre il servizio di linea in diligenza del titolo²² nei suoi attraversamenti delle terre del Vecchio West sotto la salda guida dell'agente incaricato Hardie. Personaggio

²¹ *Lola Montez*, S. 3, Ep. 22, 74 sul totale di *Tales of Wells Fargo*, in onda il 16 febbraio 1959. Prodotta da Overland Productions, Juggernaut Productions e Revue Studios e trasmessa dalla NBC tra il 1957 e il 1962 per 6 stagioni e 200 episodi.

²² Espansione nella costa occidentale della società di servizi bancari e trasporti Wells, Fargo & Company fondata a New York nel 1852.

di fantasia, quest'ultimo riecheggia figure storicamente esistite, mentre nelle storie narrate è possibile fare l'incontro di uomini e donne entrate nella leggenda, dal bandito Jesse James alla pistolera Belle Starr. Tra le celebrità rientra Lola Montez, impersonata dall'attrice di origine portoricana Rita Moreno²³. Unica donna tra cinque passeggeri – di cui un efferato assassino, catturato e destinato alla forca –, è in viaggio verso Tucson dove sono in programmazione suoi spettacoli, accompagnata dal pianista e amante Chris Hurley (John Holland). Il tragitto sarà insediato dagli Apaches che rivendicano la consegna del detenuto, colpevole di aver ucciso delle donne della loro nazione. In *Tales of Wells Fargo* Lola è ritratta nella consapevolezza di un tramonto imminente in cui l'esaltazione dei teatri del Nuovo Mondo – a più riprese esternati nelle conversazioni – confligge con il lapidario medaglione dell'incipit; nostalgica boa in una inesorabile deriva, le glorie americane rilucono di pallido splendore rispetto ai regali fasti europei, perceptive più che cronologicamente oramai lontani. Donna irrequieta e avventata, manipolatrice e ripiegata su sé stessa; in quanto tale, incapace di valutare le conseguenze dei propri atti – liberare con un sotterfugio l'assassino, ritenendo che possa essere una risorsa nello scontro con gli indiani –. Insofferente, disprezza il proprio amante tacciandolo di scarsa virilità per volgersi, come una falena, verso l'esuberante Hardie, pur non esitando a tendergli un'imboscata quando questi non la compiace. Come in *Lola* di Román, la bella sarà domata e ricondotta alla conformità richiesta al suo genere: nel finale si annuncia infatti il matrimonio con Hurley, propiziato dagli avvenimenti che vedono l'arco evolutivo della protagonista farsi complementare a quello del personaggio maschile. Introdotto come "femminilizzato" nella suo essere soggiogato all'amata, Hurley ripristinerà la sua mascolinità rompendo il giogo: messa a rischio la propria vita a favore della collettività, si smarca dall'individualismo contrassegnante la sua amante imbracciando la pistola, gesto cui la donna l'aveva più volte sfidato a evidenziarne la presunta incapacità. Il personaggio di Lola è dunque ancipite: responsabile di un depotenziamento maschile e coadiuvante del suo riscatto, traspone l'episodio in un racconto di formazione imperniato su Chris, confermando il protagonismo maschile strutturalmente già incarnato da Hardie. Come profetizzato da costui in una conversazione, la condizione depotenziata di Chris è da tributarsi all'incapacità della partner di vederlo per ciò che è e per l'occupazione da parte della donna dello spazio spettante all'uomo²⁴. Mentre nel film spagnolo i personaggi maschili

²³ Pseudonimo di Rosa Dolores Alverio, accreditata come prima performer ispanica a conseguire un EGOT (Emmy e Grammy Award, Oscar e Tony Awards).

²⁴ Quando Lola taccia l'amante di essere debole «come una donna», Hardie replica che forse è lei a non «avergli mai concesso l'occasione di essere un uomo»; ancora, quando la donna dichiara

– positivi o negativi che siano – nella loro fissità delimitano il perimetro entro cui la figura femminile oscilla, in *The Tales* il “debordare” della donna è causa di una sovversione “de-genere” che la narrazione si incarica di ripristinare. Similmente al film di Román, il posizionamento della figura femminile è preso in carico dalla componente maschile, portatrice di una lungimiranza mancante alla donna nel suo narcisistico e istintuale vivere l’istante. Se il finale prospetta in entrambe le opere una redenzione, l’*happy end* dell’episodio americano – che convoglia nell’annuncio matrimoniale la riconversione della donna a una mitezza subordinata e alla “ragione” delle cose – cela una ben più punitiva logica narrativa. Trasportandoci oltre gli eventi mostrati, la voce del narratore suggella in chiusura il contrappasso che il futuro riserva a colei che ha osato praticare l’intemperanza: rimasta presto vedova – sfiorita la bellezza? – non le resterà che fondare una casa per ragazze svantaggiate dove trascorrere gli ultimi anni dell’esistenza in attesa della morte, che sopraggiungerà «in una grigia» notte di aprile²⁵. Seppur nelle diversità delle geografie narrative e produttive e dei formati audiovisivi, i due titoli convocati condividono dunque quei dispositivi sado-masochistici che ingabbiano le donne fatali, nel loro statuto dislocato rispetto all’ordinamento socio-culturale.

Di qualche anno precedente è l’episodio, parimenti titolato *Lola Montez* (1955), della longeva *Death Valley Days*²⁶. Si tratta, nuovamente, di una serie statunitense di genere western che, con impianto antologico, propone cronache e personaggi del Vecchio West di volta in volta introdotti da un presentatore, nelle prime tredici stagioni l’Old Ranger interpretato da Stanley Andrews. Narratrice di sé stessa, Lola è contrassegnata qui da una inusuale autorevolezza cui concorrono l’impianto audiovisivo e la disposizione attorica, inquadrabile in un processo di “monumentalizzazione” della figura storica che conta oggi l’inserimento dell’abitazione (una ricostruzione) della Grass Valley in cui la donna abitò dal 1853 al 1855 tra i Landmark del California Historical Program²⁷ e la segnalazione della sua tomba al cimitero di Green Wood a Brooklyn.

Innanzitutto, il ritratto introduttivo si astiene dal correlare la fama «di

che avrebbe voluto aver incontrato prima un uomo come Hardie (al posto del partner), costui replica che è esattamente quello che è già accaduto, solo che lei non se ne è ancora accorta.

²⁵ Una simile suggestione atmosferica è in Giardina, che tuttavia ne colloca la fine in una nebulosa giornata del gennaio 1861 (R. Giardina, cit., p. 405).

²⁶ *Lola Montez*, S3, Ep. 8, 44 sul totale, trasmesso il 4 gennaio 1955. Derivante dalla serie radiofonica omonima in onda fino al 1945, la televisiva *Death Valley Days*, trasmessa in regime di *syndication*, conta ben 18 stagioni, per un totale di 452 episodi, dal 1952 al 1970.

²⁷ Cfr. *Home of Lola Montez*, <https://sierranevadageotourism.org/entries/home-of-lola-montez-no-292-california-historical-landmark/a5210748-f45b-4d6c-beda-0987431d39ef> (ultima consultazione 26 marzo 2024).

una delle più leggendarie donne di tutti i tempi» con la componente scandalistica che da sempre la accompagna, evidenziando piuttosto la vastità dei paesi, estesi nei tre continenti, attraversati in qualità di danzatrice e *performer* da cui la presenza nella Death Valley e la temporanea residenza a Grass Valley, in California. Dopo il titolo, è la personaggio stessa di Lola Montez, interpretata da Paula Morgan, a prendere la parola. La prima inquadratura la mostra compostamente seduta a una piccola scrivania da cui si rivolge al proprio pubblico oltre lo schermo. Distinguendo il nome d'arte, passa a dichiarare le proprie generalità e descrivere i momenti salienti della propria esistenza²⁸. Le persistenze del canone biografico trovano qui diverso riverbero. Se il racconto di sé è ancora scandito dai legami maschili, descritti fugaci come il vento²⁹, è il piano relazionale a qualificarli. I riferimenti, estranei a qualsiasi pruriginosità scandalistica, si fanno espressione di una personalità decisa e di un percorso di consapevolezza che pone al centro l'autodeterminazione femminile. Nell'evocazione dell'incontro con Franz Listz – che la protagonista accompagna suonando con padronanza il pianoforte –, ritorna il paragone animale che, nelle parole del musicista, associa la pericolosa vitalità di Lola alla bellezza e alla grazia di una tigre, distinguendola da una postura di sentimentalismo languente attribuita alle altre donne. La brevità della relazione è ricondotta, in questa cornice, all'equanime condivisione della libertà soggettiva quale aspirazione prioritaria, in cui rientra l'accettazione da parte della donna dell'esclusività assegnata dal musicista alla propria arte. Similmente, i fuggevoli cenni ad altri esponenti del panorama culturale europeo – da Alexandre Dumas a Victor Hugo – suggeriscono più un'intesa intellettuale e affettiva che l'ombra di profittevoli prestazioni.

La fase bavarese occupa, come da attese, una certa distensione narrativa, sebbene non superiore ad altre esperienze del periodo americano. La centralità nell'economia del racconto, tuttavia, differisce fortemente dal trattamento consueto. Anziché impennarsi su una curva a parabola discendente in cui l'acme (il fatto di «essere stata quasi regina») è prodromo alla rovinosa caduta, delinea un'esperienza fondativa nell'approdo della personaggio alla maturità, definita dall'acquisizione della capacità di valutare con discerni-

²⁸ La personaggio si dichiara nata a Limerick, Irlanda, nel 1818, da padre irlandese e madre spagnola col nome di Maria Dolores Gilbert, di cui Lola è nomignolo familiare; in rapida successione, passa poi all'infanzia trascorsa in India e al successivo trasferimento in Gran Bretagna, quindi al matrimonio combinato dalla madre.

²⁹ Menzionando il matrimonio che la vede diciottenne sposare il giovane Lieutenant James per sfuggire alla promessa fatta dalla madre a un ricco quanto attempato pretendente, la protagonista commenta che l'evento doveva rivelarsi il primo di matrimoni e legami volatili quanto «cavalli al galoppo» («runaway marriages like runaway horses»).

mento e consapevole distacco tanto la sfera privata quanto il contesto politico. Guardando fissamente in macchina, Lola/Eliza ribadisce la correttezza di un'analisi politica che aveva previsto l'inconsistenza della gestione della crisi e della valenza risolutiva dell'esilio impostole e da lei fatto proprio («As I predicted, a few weeks later the king was forced to abdicate his throne»). Fatta salva la profondità del sentimento provato, non pregiudicante la lucidità di giudizio, la personalità del sovrano si staglia nella sua inappellabile inadeguatezza, «non abbastanza forte da resistere alla marea crescente dell'opposizione alla nostra rivoluzione, ma soprattutto non lungimirante nella sua funzione politica».

Questo inedito profilo permea il posizionamento successivo in cui la disillusione che spinge la protagonista verso il Nuovo Mondo, anziché trovare soluzione, si traduce nell'avvertimento di un insanabile iato tra un impianto patriarcale, trasversale alle società, e la *agency* femminile. Consumato lo sfavillio dello stordimento iniziale, il portato attrazionale della donna non-conforme appare infatti nella sua irriducibile incompatibilità con i costrutti sociali al di fuori dei quali, per altro, la sopravvivenza stessa dei soggetti non normati è sottoposta a inesorabile erosione. Esemplare è al riguardo la narrazione della fine tragica del matrimonio con l'editore Patrick Hull (Baynes Barron) segnato dalla gelosia omicida di costui, ascritta all'incapacità maschile di relazionarsi alla pari con la moglie e a riconoscerne l'indipendenza, espressa nel rifiuto a stabilire la residenza nella città indicata dal marito. Con coerente sviluppo, i successivi progetti della donna, improntati a una volontà di autodeterminazione professionale ed economica, sono indicati naufragare per mano maschile. La sequenza finale (datata 1858) ci porta al Magdalen Asylum di New York, convitto per donne disagiate, dove Lola/Eliza dichiara di essersi volontariamente ritirata e di avervi svolto attività di assistenza. L'ultima tappa, più che configurare una sacrificale redenzione agita in un recinto socialmente predisposto, sembra confermare il protagonismo del soggetto femminile in un mondo che non lo contempla. La fierazza della performatività attorica unitamente all'esclusione di qualsivoglia guida maschile concorre infatti a ribadire la connotazione decisionale rispetto al proprio posizionamento, eletto nella prossimità con altre donne.

Tale asse, che sposta la dimensione relazionale dall'universo maschile a quello femminile, configura l'elemento "attivatore" del film statunitense *Un'avventura meravigliosa* (*Golden Girl*), diretto da Lloyd Bacon nel 1951, che propone un interessante processo di incorporazione di disturbanti figure femminili alla storia nazionale. Lola Montez appare fugacemente, nella parte iniziale della pellicola, dedicata a una altrettanto leggendaria figura di danzatrice e performer, Lotta Crabtree (Charlotte Mignon "Lotta" Crabtree, 1847-1924), conosciuta con l'appellativo di «la ragazza d'oro», da cui

il titolo originale. Lo spunto deriva dall'effettiva frequentazione, variamente riportata dalle biografie, per le quali Lotta sarebbe stata vicina di casa e, da adolescente, pupilla di Lola³⁰. Omesso tale riferimento, Lola compare in *Un'avventura meravigliosa* nel contesto delle sue tournées mentre fa irruzione nel paese della giovane Lotta acclamata dalla folla, soprattutto maschile, che ella saluta dalla diligenza con trasporto calcolato e posture enfatiche. Nella manciata di minuti accordatele, la personaggio è caratterizzata, oltre che dall'eccentricità "divistica" (esoticamente consegnata all'esuberante pappagallo piumato), da una cupidigia manifestata senza remore al di fuori dalle luci dei riflettori. Nella posa, nel fingersi, nel calcolo, nella capacità manipolatoria, nella rigidità posturale che traspare da un volto affilato e da un corpo longilineo di lignea compattezza, Lola di *Un'avventura meravigliosa* torna a evocare la progenie di tenebra. Nel passaggio di testimone – dal Vecchio al Nuovo Mondo – Lotta ne bonifica tuttavia il portato notturno. Commutando la componente scandalistica nella capacità trasformativa, l'eroina americana osa quello che non è muliebre-conforme: guardare ciò che è impudico, invadere gli spazi riservati agli uomini, scegliere di fare esibizione di sé rimodulando, nel farlo, i perimetri socialmente determinati. Al contempo Lotta incarna lo spirito d'impresa del Nuovo Mondo che si fa imprenditoria e in cui intrattenimento e spettacolo si offrono come nuove terre di conquista e di affermazione. Redenta in uno sviluppo narrativo dai toni melodrammatici funzionali a istanze di riconciliazione sociale, il successivo trattamento di Lotta adulta è depurato dalla carica sovversiva per entrare nella narrazione della Nazione, permettendo così di esserne celebrata per celebrarla³¹. Nelle possibilità offerte dalla spazialità testuale, alla distensione narrativa e alla logica che la orienta, preferiamo la fertilità del frammento, isolando – e preservando – il portato generativo dell'incontro tra due donne e la dimensione non – ancora – riconciliata che vi si annida.

³⁰ Il legame è variamente caratterizzato nelle diverse biografie; la nota biografica contenuta nella scheda dell'American Film Institute sul film segnala la frequentazione di Lola Montez da parte di Lotta Crabtree per lezioni di ballo (<https://catalog.afi.com/Film/50121-GOLDEN-GIRL?ext=filmography>, ultima consultazione 26 marzo 2024).

³¹ Nello sviluppo si interseca la vita privata e amorosa di Lotta Crabtree con la Guerra di Secessione americana.

Moderne e contemporanee

La fatalità di essere donna: Franca Valeri e la sovversione della femme fatale tra parola e performance

Giulia Simi

Nella sua autobiografia, *Bugiarda no, reticente* Franca Valeri riporta, con la consueta ironia, il racconto che sua madre le affida da piccola come esordio fiabesco della sua venuta al mondo:

Non ricordo in quale momento della giornata [...] mia madre mi ha fatto questo racconto, come se le urgesse di metter le cose in chiaro con me. «Sai, un giorno, era estate, ma per il caldo era venuto un gran temporale e io aspettavo la donna che porta i bambini. Avevo ordinato un maschietto per fare compagnia a Giulio [...]; quella disgraziata è arrivata che era già notte, tutta bagnata, le gocciolava l'ombrello in anticamera. Mi ha consegnato un fagotto e ha detto: "Mi scusi il ritardo, scappo, sono cento". Guardo nel fagottino. Era una bambina. "Cara lei, le avevo ordinato un maschio"¹.

Genesi mitologica di un'esistenza fuori posto, spostata, eccedente, non desiderata, questa narrazione ci offre un punto di vista privilegiato per ripercorrere forme e modi di una negoziazione che Valeri ha messo in atto con la complessa fenomenologia dell'essere donna nell'arco della sua carriera. Nella sua galleria etnografica tutta al femminile il genere, sebbene non del tutto rovesciato e sovvertito, è tuttavia continuamente sottoposto a movimenti tellurici che ne espandono i confini. Con la lente deformante e provocatrice della comicità, Valeri si addentra così anche nella cornice della *femme fatale*, per allargarne la misura e definire una nuova genealogia del femminile che mantiene la carica sovversiva ma oltrepassa i confini della seduzione. Attraverso l'analisi di alcune esperienze performative, tra teatro, cinema, televisione e attingendo anche alla parola dell'attrice, in particolare attraverso la sua autobiografia, cercherò di tratteggiare come il destino del nascere donna divenga, nelle mani di Valeri, materia viva da plasmare in un processo di costruzione del sé.

¹ Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*, Einaudi, Torino 2010, p. 9.

Da vamp a camp: artefici del proprio artificio

Nel 1970, attrice e autrice già nota e dalla lunga carriera, Valeri interpreta in *Basta guardarla* (L. Salce) il personaggio di Prima Pola, soubrette ormai in declino con l'avanzare degli anni. In una celebre scena del film, Prima scende la scalinata di una piramide egizia che trionfa in mezzo a un palco, sfoggiando una pettinatura biondo platino cotonata, rossetto rosso e palpebre interamente coperte di azzurro perlato; le braccia, rivestite da lunghi guanti di paillettes grigio fumo, si aprono per permettere al foulard di velo dorato e plissettato di distendersi come le ali di un rapace, secondo la tradizione visiva orientalista e zoomorfa della *femme fatale*², che riemerge, in tempi di incipiente nuova ondata femminista, nelle forme farsesche della parodia. Uno stuolo di giovani donne in bikini la circonda mentre sorridente e senza grazia, su scarpe dalle zeppe dorate, percorre un gradino alla volta. La sua voce canta «piramidal, il mio fascino egizio non nasconde artificio, tutto il mondo lo sa». Per il pubblico dei primi anni Settanta la parodia è di immediata comprensione: *Piramidal* è infatti una chiara allusione al pezzo più noto di Wanda Osiris, *Sentimental*, cantato per la prima volta nello spettacolo-rivista *Al Grand Hotel* (1949), in un'Italia che usciva dalle macerie della guerra senza disfarsi, in molti casi, dei volti del regime. Lo era certamente quello della "Wandissima", vera e propria icona dell'avanspettacolo del Ventennio, la quale aveva costruito la sua *star persona* tra le maglie del desiderio di matrice esotica. Una *femme fatale* o meglio ancora una *vamp*, secondo la sua stessa definizione. Così confessa, infatti, in una nota intervista con Camilla Cederna, del 1961:

bella non sono mai stata. [...] Forse un po' strana questo sì, quasi bruna, occhi chiari, zigomi alti, sopracciglia nere, e un dente piuttosto maschile, molto forte. [...] Non mi sono mai tirata su la faccia, ora mi trucco poco, mentre a sedici, diciotto anni, ero certo la donna più truccata d'Italia. Sono stata fra le prime, ecco, a diventare un tipo, una vamp³.

Affermazione, quella della soubrette – all'anagrafe Anna Maria Menzio –

² Una tradizione ben nota fin dai tempi del diva film, come sottolinea Cristina Jandelli a proposito di Pina Menichelli in *Il fuoco*: «La donna-gufo incarnata da Pina Menichelli simboleggia un'angoscia intrisa di erotismo e ammantata da un'aristocratica spregiudicatezza morale. Appare un cascame del decadentismo ma allo stesso tempo possiede la potenza di un'originale declinazione visiva della figura femminile zoomorfa che dall'Ottocento letterario e pittorico transita dentro la forma artistica e più popolare del Novecento, il cinema» (C. Jandelli, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016, p. 116).

³ C. Cederna, intervista con Wanda Osiris in *La voce dei padroni*, Longanesi & C., Milano 1962. L'intervista è stata ripubblicata sulle pagine del quotidiano *Il foglio* il 30 novembre 1999 (<https://www.ilfoglio.it/ritratti/1999/11/30/news/wanda-osiris-628/>, ultima consultazione 1/11/2023).

che certamente non tiene conto della tradizione divistica in cui altre donne avevano incarnato figure fatali – ce lo ricorderà la stessa Valeri nel programma televisivo *Le divine*, come vedremo più avanti – ma che tuttavia sottolinea la costruzione, più netta di altre in ambito popolare, di una immagine fondata sull'eccesso e sul rovesciamento: con il suo corpo coperto di piume e di strass, le acconciature biondo platino di cui fu pioniera, interamente piegata all'artificio – dalla pelle tinta d'ocra in stile orientale ai gioielli finti – Wanda Osiris porta per la prima volta davanti al vasto pubblico della rivista il desiderio femminile come specchio di quello maschile, dove i corpi si assottigliano a puro ornamento. Così lei stessa ricorda a Cederna il primato nell'aver voluto schiere di ballerini in scena:

A proposito di boys, la signora Osiris vorrebbe ch'io sapessi ch'è stata lei a metterli di moda; negli spettacoli di rivista prima non c'erano: «In palcoscenico li ho lanciati io questi ragazzi come ballerini, e loro facevano a gara per mandarmi piccoli regali, dei fiori, o dedicarmi qualche gentile attenzione. Anche perché li ho sempre trattati bene, erano così decorativi, facevano tanto teatro»⁴.

Wanda Osiris sembra così incarnare in tempi precoci, in questa sua artificialità sovversiva dove spiccano elementi maschili – il «dente forte», l'attitudine predatoria con i *boys* ai suoi piedi – la fenomenologia del camp, che nella nota definizione di Susan Sontag si esprime come «un tipo di sensibilità che si traduce in amore per l'innaturale, l'artificio, l'eccesso»⁵. La performance parodistica di Valeri illumina, con la lente della malinconia, i bagliori dell'avanguardia e la sua trasformazione nelle cornici della farsa. Da *vamp* a *camp* dunque: nella variazione di una lettera la metamorfosi di una soggettività che da spaventosa si fa grottesca e dove l'ibridazione dei generi già tipica della *femme fatale* passa dalla potenza distruttiva alla caduta che provoca il riso.

Eppure Valeri ne coglie la marca tragica di una vita votata all'arte e tradita da un corpo che non regge il trascorrere degli anni. «Tra l'arte e l'amore ho scelto l'arte», si sente in voce over mentre il suo corpo in scena tenta di compiere la spaccata finale finendo, da ultimo, spezzato nelle gambe e nella carriera. I corpi delle dive si rompono, dunque, anche quelli delle *vamp*, e finiscono per prendere le sembianze di pezzi senza vita. Siamo qui di fronte a una versione, in un'estetica che già appare postmoderna, del concetto di «womanliness as a masquerade» proposto da Joan Riviere⁶, dove la perfor-

⁴ *Ibid.*

⁵ Il testo di Susan Sontag, *Notes on Camp*, è stato scritto nel 1964 e pubblicato nella raccolta di saggi *Against the Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1966. La più recente traduzione italiana, *Note sul Camp*, si trova in S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Nottetempo, Roma 2022, pp. 365-387.

⁶ J. Riviere, *Womanliness as a Masquerade*, in «The International Journal of Psychoanalysis», 10, 1929, pp. 303-313.

matività del genere femminile si muove verso l'eccesso per compensare scelte – l'impegno artistico e intellettuale tra tutti – che tradizionalmente conferirebbero alle donne attributi maschili. La donna che si muove nel campo pubblico dell'arte e rinuncia così al ruolo privato di moglie e di madre non può che marcare la propria appartenenza al genere attraverso la costruzione di un sé in eccesso: il trucco, gli abiti, la gestualità tipica della "maschera di donna" reinseriscono il suo corpo nei perimetri rassicuranti di oggetto di sguardo e non quelli *troubled* di soggetto del discorso. Tuttavia, nota Mary Anne Doane, «Masquerade [...] involves a realignment of femininity, the recovery, or more accurately, simulation, of the missing gap or distance. To masquerade is to manufacture a lack in the form of a certain distance between oneself and one's image»⁷. Questa distanza tra il sé e l'immagine si manifesta con particolare evidenza nella forma della parodia, dentro la quale Valeri si è mossa con agio e con rigore per tutta la sua carriera, indagando lo straniamento attivo dell'essere donna.

Per eccesso e per difetto: dive e donne dal teatro alla tv

Nella trasmissione *Le divine*, andata in onda nel 1959 e interpretata dalla stessa Valeri e da Vittorio Caprioli⁸, la costruzione del femminile all'interno dell'immagine divistica era analizzata con la lente accurata della satira etnografica ormai firma dell'attrice: «sei puntate, sei tipi diversi di vedette», come si riassume perfettamente nell'articolo del *Radiocorriere TV* che presenta la trasmissione: «Ecco Franca Valeri all'assalto del vedettismo internazionale. Lo toglie dal ciarpame retorico e polveroso delle sue glorie effimere, dei suoi orpelli in lustrini e velluti e fondalini di un "liberty" intramontabile anche insulto delle tarme nel succedersi delle ore; lo viviseziona e lo staffila a sangue»⁹. Nella sigla, un Caprioli in versione *magicien* da rivista, con cilindro, frac e guanti bianchi, ci avverte che *la divina* vuole essere chiamata «signorina»¹⁰, dal momento che spesso non ha una famiglia; chiede inoltre di non essere disturbata da telefonate mattutine perché «stanca, sfiduciata e un po' nervosa» e ci ricorda che è superstiziosa – «impreca se riceve fiori viola». Nella prima puntata, è ancora Caprioli ad affermare: «è nostra inten-

⁷ M.A. Doane, *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991, p. 82.

⁸ Nella trasmissione, interamente visibile su RaiPlay, compare spesso anche Monica Vitti, agli esordi della sua carriera.

⁹ F. Raffaelli, *Vittorio Caprioli e Franca Valeri presentano alla TV Le Divine*, in «RadioCorriere TV», 7, 1959, p. 11.

¹⁰ Questa e le citazioni successive, salvo indicazione contraria, sono tratte da monologhi e dialoghi interni alle puntate della trasmissione.

zione raccontarvi in sei puntate la storia di trent'anni circa di vedettismo, dalla parola ormai di uso comune *vedette*, che io tradurrei come “donne in vedetta”». Le loro vite si spezzano nelle forme più disparate, sono ridotte a una solitudine senza speranza e spesso si perdono nella distanza tra il corpo e l'immagine, che garantisce al simulacro divistico la propria esistenza e la propria espansione a discapito del soggetto incarnato. E prosegue: «Queste storie vi dimostreranno come per queste donne, che sfiorano la nostra vita come meteore, stare in vedetta sia stato più difficile che per un marinaio incaricato di avvistare una balena». In questa galleria di ritratti Valeri inizia con l'interpretazione di Fossette, protagonista dell'episodio *Folies Bergère*, ambientato nella Parigi degli anni Venti, in cui la “divina” è «idolatrata dai parigini, temuta dagli impresari ma soprattutto destinata a soffrire per amore». Nell'ultima scena la troviamo infatti sola in un bistrot, con collo e maniche di pelliccia, un cappello piumato e il suo barboncino Lulù – finalmente all'aria aperta dopo un mese di reclusione a causa di una crisi depressiva – alle prese con gli esordi di una nuova infatuazione che, immaginiamo, la riporterà nel ciclo incessante della sofferenza. Al contrario, Lottie Schnautzer, vedette della canzone tedesca protagonista della puntata *L'affaire Schnautzer*, ha fatto perdere le sue tracce. Di lei, definita «mistero» ed «enigma», sono rimaste solo «documentazioni fotografiche e cinematografiche», che verranno rivelate nel corso della puntata, la cui cornice finzionale è quella di una conferenza teatrale non lontana dalla drammaturgia tipica di un'indagine forense. Così il personaggio del professor Mann, interpretato proprio da Caprioli, apre il sipario e mostra la prima diapositiva: un gruppo di donne, in vesti olimpioniche, sono ritratte nella classica postura in fila sfalsata. Tutti i volti sono visibili, tranne uno, quello di Lottie, di cui sono esposti solo i capelli. Lottie è infatti imprendibile, inafferrabile, incomprensibile. Persino le sue origini – paternità, maternità – sono sconosciute. Sappiamo tuttavia che sfila nella parata olimpica del Terzo Reich del 1936 e che nel 1939 è già tanto celebre come cantante che «il cinema doveva spalancarle le porte». Il riferimento, come si comprenderà anche dalla storpiatura di alcuni titoli della filmografia – come *L'angelo della nona*, storpiatura di *L'angelo azzurro* – sembra essere a Marlene Dietrich, diva tedesca tra le più iconiche nell'espansione e nella rottura dei confini di genere¹¹. Così Lottie, in una conferenza per le donne italiane, offre suggerimenti sull'educazione del maschio italico, dedito alla

¹¹ La letteratura su questo tema è ampia. Mi limito qui a segnalare, oltre al noto saggio di Judith Butler *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 1999 (ed. or. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1999), dove il caso di Marlene Dietrich è portato a modello di una vera e propria sovversione e performatività del genere, il recente articolo di Sara Fellow, *In Between Marlene Dietrich and Greta Garbo: The Queerness of Gender-Bending Stardom*, in «Caméra Stylo», 20, 2020, pp. 11-33.

tavola, al sonno, alle donne e alla chiacchiera. Il programma pedagogico si basa sulla non accondiscendenza e sul piglio assertivo che la donna italiana dovrebbe assumere: dal cucinare pietanze che i loro uomini odiano a farli alzare dal letto di primo mattino gettandoli nell'acqua gelata.

Allo scopo di portare evidenze sulla ricostruzione della misteriosa scomparsa dell'attrice e cantante, verranno scomodati anche film amatoriali. Così, nell'imitazione di una grana di bassa qualità da pellicola in "piccolissimo" formato¹², vediamo una Lottie in carcere – le inferriate attraversano e velano il suo volto come in un noir hollywoodiano – portata dalle guardie verso la fucilazione. Con indosso una cuffietta e un lungo mantello nero con bavero alzato, la sua silhouette appare inghiottita dalla superficie come un soggetto in dissolvenza e rimanda a un'iconografia dove affiorano echi vampireschi o forse, ancor di più, le sembianze della strega di *Biancaneve e i sette nani* (D. Hand, 1937). Alla *dark lady* del film disneyano sembra alludere anche il gesto dello specchiarsi, che Lottie però compie, con la freddezza seduttiva tipica del ruolo, sul fucile di una delle guardie del plotone di esecuzione. Il filmato, che si interrompe ovviamente prima della fucilazione, lascia speranze sulla sopravvivenza della donna, che si rivelerà ai telespettatori certa alla fine della puntata, quando comparirà tra il pubblico a braccetto di un uomo in trench e con l'inequivocabile baffetto hitleriano. Non dunque rinata nella nuova identità accondiscendente e rassicurante di «impiegata delle poste», come viene ipotizzato nel corso della conferenza, perché «cambiata, trasformata, trasfigurata dalle sofferenze della guerra», ma irredenta donna fatale, priva di ogni forma di pentimento. Una linea narrativa che rovescia con forza il finale tragico o il ritorno all'ordine che attende spesso la parabola (auto) distruttiva della *femme fatale*, dal mito, al melodramma, al noir¹³.

La figura di Lottie Schneitzer, sebbene nei codici tipizzanti della parodia, è in continuità con quella rottura compiuta da Franca Valeri nella costruzione dei suoi primi personaggi, dove i codici performativi del femminile sono decostruiti nel tentativo di avvicinarsi al grado zero del genere. Fin dalla fine degli anni Quaranta l'attrice e autrice, infatti, incarna una donna che affonda nelle maglie di un essenzialismo e che duetta, anzi tripletta, con la geometria del *logos* di tradizione maschile.

È la donna dell'avanguardia, che rinuncia in realtà a ogni capacità seduttiva e sa stare tra gli uomini annullando il filo – pericoloso e allo stesso tempo rassicurante per la lunga tradizione genealogica – della relazione erotica.

¹² Giocando sulle possibilità delle camere da spionaggio, il personaggio di un presunto testimone tedesco afferma, in un fantascientifico immaginario da spionaggio militare, di aver ripreso la scena con una camera due millimetri nascosta in un anello.

¹³ Si veda H. Hanson, C. O'Rawe (a cura di), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave MacMillan, New York 2010.

E così, vestito nero, scarpa décolleté in tinta, cappello corto, assenza totale di gioielli e quasi interamente struccata, Valeri debutta a fianco di Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci nel progetto autoriale-attoriale *Teatro dei gobbi*. È il 1949: «eravamo contro quella rivista in stile assiro-babilonese che andava al tempo», affermerà anni dopo Bonucci nella trasmissione *Ieri e oggi* condotta da Lelio Luttazzi¹⁴. Una «rivista da camera»¹⁵, la definisce invece Corrado Alvaro dalle pagine di *Il mondo*, recensendo lo spettacolo andato in scena a Roma nel Teatrino di Via Vittoria nel dicembre del 1951. Scenografia ridotta al minimo, oggetti di scena inesistenti – «due ore di spettacolo senza altro apparato che un paravento e due sgabelli»¹⁶, gesti essenziali, ironia raffinata dove «l'istinto è sostenuto dalla coscienza e dalla cultura»¹⁷. Non c'è differenza tra «i tre attori autori e registi»¹⁸, che si muovono su uno stesso terreno dove l'osservazione della realtà incontra la letteratura. Prosegue Alvaro: «si è letto nei resoconti immediati di questo spettacolo l'osservazione che il Bonucci e il Caprioli hanno il gusto piuttosto dell'osservazione letteraria, e Franca Valeri quella del reale. Giusto. Ma nel fondo, si tratta per tutti e tre di un'educazione e di un metodo letterari»¹⁹.

Un metodo che cerca nella rinuncia all'artificio la radice della propria ricerca. Scrive così Valeri in *Bugiarda no, reticente*: «forse prima di divertire noi stessi, ma soprattutto per essere fedeli a una disciplina interpretativa, ci siamo imposti fin dalla nascita del nostro teatro (i Gobbi: per intenderci) il “non travestimento”. Volevamo che l'attore facesse apparire il personaggio come fa il prestigiatore con i suoi colombi e le sue carte»²⁰.

Teatro dell'invisibilità, radicato nell'osservazione del quotidiano, nella memoria dei piccoli gesti e dei *faits divers*, gli spettacoli *Carnet des notes* 1 e 2 disegnano un'attrice che può permettersi di liberarsi dalle briglie e dalle vertigini della passione, affermandosi nel mondo dello spettacolo con l'imperfezione di un corpo fuori dai canoni in grado di sottrarsi, per difetto e per dispetto, potremmo dire, alla dittatura della seduzione. Come nota Eva Marinai, «divina antidiva, Franca Valeri incarna sulla scena e sullo schermo un modello antitetico rispetto a molte attrici coeve, maggiorate, astri nascenti dai concorsi di Miss Italia dei primi anni Cinquanta, pupille dei registi neorealisti»²¹.

¹⁴ La puntata risale al 1968 ed è consultabile sul sito di Rai Teche (<https://www.teche.rai.it/2019/11/signori-signore-wanda-osiris/>, ultima consultazione 1 novembre 2023).

¹⁵ C. Alvaro, *Una rivista da camera*, in «Il mondo», 29 dicembre 1951, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ F. Valeri, *Bugiarda no, reticente*, cit., p. 28.

²¹ E. Marinai, *Riscrivere le donne. Franca Valeri e l'atlante dei caratteri femminili nell'Italia post-bellica*, in «L'ospite ingrato», 13, 2023, pp. 311-324.

La conquista della solitudine: dalla malinconia alla liberazione

Ma se «la comicità è un lavoro di cervello»²², ci ricorda, ancora nella sua autobiografia, l'attrice che ha reinventato il comico al femminile in Italia, le donne di Valeri faticano a collocarsi in uno spazio di libertà privo di solitudine. Nella tradizione patriarcale, infatti, il fascino della donna non trova canali nell'energia intellettuale e si incaglia nell'assenza di forme e ornamenti classici dell'attrazione erotica. La ferita della solitudine si avverte soprattutto nello spazio della narrazione filmica, dove con più difficoltà nell'Italia degli anni successivi al secondo dopoguerra – nonostante appaiano per la prima volta, come nota Lucia Cardone, «sogni e ipotesi di esistenza impensate e fino a quel momento impensabili»²³ – può affermarsi una donna che sia al contempo libera, autodeterminata, felice. Valeri, allora, presta corpo e voce a personaggi che, pur nella loro vena ironica, non possono che testimoniare vicende irrimediabilmente malinconiche. Così in *Nel segno di Venere* (1955) – diretto da Dino Risi, che partecipa anche alla sceneggiatura assieme alla stessa Franca Valeri e a Ennio Flaiano – Cesira è sì donna indipendente grazie al suo lavoro di dattilografa, modello di autonomia per la cugina (Sophia Loren), il cui corpo avvenente è per gli uomini, suo malgrado, un campo predatorio, ma non riuscirà a trovare né la passione del desiderio né la sicurezza del matrimonio. Nell'ultima inquadratura, il suo volto, tra i tanti di un tram che al mattino presto la porta in ufficio, è il simbolo di una soggettività che nel cercare il suo posto nel mondo è costretta ad accettare la ferita della rinuncia agli affetti²⁴.

Ancora più malinconica la Isolina di *Il bigamo* (Luciano Emmer, 1955), che provoca un riso amaro nelle spettatrici parlando con un marito imma-

²² F. Valeri, *Bugiarda no, reticente*, cit., p. 71.

²³ L. Cardone, *Visibili presenze. Il protagonismo femminile sugli schermi del secondo dopoguerra*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCi», 11, 2015, pp. 48-53, p. 48. Sul tema della ricodificazione identitaria delle donne nel cinema degli anni Cinquanta è presente una vasta letteratura. Si veda, tra gli altri, F. Vitella, L. Busetta (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano*, in «Schermi», 8, 2020; M. Comand, F. Villa, *Spazi identitari: sul femminile e sul maschile nel cinema popolare degli anni Cinquanta e Sessanta*, in «L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 2016, pp. 103-122, e S. Busni, *Divismo e alienazione: le (nuove) femmes étonnantes del melodramma anni '50*, in «L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 2018, pp. 143-160.

²⁴ Si veda su questo ciò che scrive Irene Brin nel biennio precedente a proposito delle «emancipate»: «Ebbene sì, potevano immaginare tutto. E potevano, si intende, anche immaginare in se stesse il vuoto, la paura, l'inquietudine, il complesso d'inferiorità perpetua, la gelosia, il rimpianto» (I. Brin, *Dizionario del successo e dell'insuccesso*, Sellerio, Palermo 1986, pp. 75-76). Su questi temi mi permetto di rimandare al mio articolo *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob di Franca Valeri*, in L. Cardone et al. (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/ nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 10, 2017, pp. 519-521.

ginario e sognando quel ruolo di moglie che la vita non le ha concesso, con conseguenze rovinose sul matrimonio di Mario (Marcello Mastroianni) e Valeria (Giovanna Ralli). Nell'ultima sequenza, l'istrionico avvocato e politico (Vittorio De Sica), che si trova a difenderla dall'accusa di calunnia, taccia il suo caso come «mitomania, complicato da una forma di amnesia a carattere isteroide» e individua proprio nella lunga solitudine della donna la causa dello scambio di persona. Nell'ultima scena, nell'attesa di essere scagionata, Isolina si troverà ancora una volta sola nel carcere femminile, accompagnata da una suora alla sua cella per ritrovare la «pace interiore». L'assenza della presenza maschile è dunque allo stesso tempo, per la protagonista a cui in sorte è toccato, come l'attrice che la interpreta, «un fisico insufficiente»²⁵, causa e rimedio del male.

La famiglia e la passione dell'amore le sono negate anche in *Piccola posta* (Steno, 1955), in cui Valeri interpreta una variazione della sua Signorina Snob attraverso le sembianze di Lady Eva, autrice della fortunatissima rubrica di consigli d'amore²⁶ e di gloria per donne in cerca di aiuto. La donna dovrà rinunciare al veterinario «musclé» di cui si invaghisce e che cerca di conquistare aderendo al modello della donna moderna in pantaloni e golfino nello stile di Audrey Hepburn in *Sabrina* (B. Wilder, 1954). L'uomo, infatti, non la ricambia affatto e si innamora invece della giovane e bella aspirante attrice, che ha corpo e abiti secondo il canone delle «bellissime» e che, forse meno indipendente e meno talentuosa di Filumena Cangiulo (alias Lady Eva), sembra la donna perfetta da sposare. Nel finale, l'autrice della rubrica aiuterà i due nei loro intenti, nascondendo la sua delusione d'amore e permettendosi solo, come una vera diva solitaria, dopo la sollecitazione del direttore del settimanale sommerso dalle lettere delle lettrici, di rinunciare alla sessione di scrittura «perché offesa nei sentimenti».

Ciniche solo a un primo sguardo e in realtà in cerca di affetti e di passioni, le donne di Valeri si muovono negli anni della rivoluzione economica e sociale italiana con la leggerezza dell'arguzia da una parte e il peso della solitudine dall'altra. Solo Elvira Almiragli, in *Il vedovo* (D. Risi, 1959), sembra offrire un cambio di passo.

In quella che è ancora una delle interpretazioni cinematografiche più note e più amate di Franca Valeri – «almeno una volta alla settimana incontro qualcuno che mi dice: "Ieri sera ho rivisto *Il vedovo* per la sesta volta"»²⁷ – l'astuzia femminile è portata alle più alte vette e, unita al distacco dalla passione fisica, permette alla personaggio di accettare l'ordine costitu-

²⁵ F. Valeri, *Bugiarda no, reticente*, cit., p. 45.

²⁶ Sulla relazione tra questo personaggio e la fortunata rubrica della Contessa Clara rimando ancora al mio articolo citato in precedenza.

²⁷ F. Valeri, *Bugiarda no, reticente*, cit., p. 65.

ito della tradizione patriarcale erodendolo dall'interno. Il film, che applica i codici della commedia a quelli del noir, appare come annunciazione, in forma di vendetta accidentale, di un nuovo femminismo in arrivo. Elvira è soggetto fuori dai codici del voyeurismo maschile: non agisce da tentatrice ma da moglie, nello spazio dell'istituzione matrimoniale dove la sessualità è depotenziata nel rispetto dell'architettura economico-sociale. Ricca, dotata di intelligenza pragmatica applicata agli affari e priva di romanticismo, è una manipolatrice raffinata che prescinde dal corpo come strumento di costruzione della trappola; al contrario, gioca sull'assenza del sé per destabilizzare il potere maschile del marito, Alberto Nardi (Alberto Sordi) che pretende, come da tradizione, di esercitarsi nella conquista erotica fuori dal matrimonio e nella direzione d'azienda. Ma siamo negli anni del miracolo economico italiano, dove le nuove case si costruiscono con ascensori e frigoriferi e le donne, grandi assenti della storia, iniziano a disegnare la loro presenza nello spazio pubblico. Il prologo del film è in questo indicativo: il sogno che Nardi racconta, infatti, è un resoconto dettagliato dei funerali della moglie. «E nel sogno ha provato dolore?» chiede il suo interlocutore: «no, anzi», risponde l'industriale.

Mentre tutti piangevano, io solo ridevo. Poi, mentre calavano la bara giù nella fossa, ho sentito come un colpetto, qui dietro la nuca, TAC, anche abbastanza forte. Credevo fosse padre Agostino. Invece mi sono svegliato nel mio letto: era mia moglie che mi diceva: "Cos'hai, cretineti, ridi nel sonno"?

Una musica jazz accompagna la chiusura del prologo, il titolo del film appare mentre i due si allontanano di spalle e la mdp in carrellata verticale rivela la Torre Velasca – solo dopo si scoprirà essere l'edificio dove risiede l'appartamento della coppia – da poco inaugurata e simbolo di un'Italia dinamica e progressista. Imponente promessa del futuro, come i nuovi grattacieli, la donna è apparizione funesta, figura della notte che sveglia l'uomo e interrompe il suo sogno di (ri)seppellirla per sempre. Presenza dunque perturbante, nella sequenza successiva ancora in fuori campo ed evocata nello spazio diegetico al di là di una cornetta telefonica, Elvira varcherà la cornice dello schermo solo dopo il primo quarto d'ora, seduta su un divanetto liberty e al telefono «con mamma», con indosso un tubino nero e una collana di perle a sei giri: «ma figurati se mi divido, mamma, così devo passargli pure gli alimenti», le sentiamo pronunciare in un monologo che chiude con il tipico pragmatismo rassegnato della donna borghese: «ma vogliamo dire le cose come stanno? Io ho sposato un cretino e me lo tengo. Ognuno ha le sue croci, pazienza».

Qualche anno dopo, in un'intervista sul quotidiano *Stampa sera*, l'attrice dichiarerà:

l'uomo è importantissimo, specialmente per un tipo femminile come me. Non bisogna identificarmi con i personaggi delle mie commedie. Le donne che rappresentano appartengono a un certo mondo borghese che sta per morire e la loro reazione è disordinata, caotica. Senza contare che quasi sempre, anche nella realtà, questo tipo di donna in questo ambiente ha accanto un cretino. Che magari fa carriera: non c'è come essere cretini per avere successo²⁸.

D'altra parte Valeri appare nella sequenza di Risi in una foggia che rimanda immediatamente alle sue personagge teatrali e televisive, con le quali in quegli anni gli spettatori avevano certamente familiarità. In una contiguità che appare a tutti gli effetti intermediale²⁹, il corpo di Valeri e della sua più nota e metamorfica creatura, La Signorina Snob, indossa spesso l'abito nero, porta una capigliatura corta, in alcuni casi si concede un filo di perle. Incarnazione della donna borghese non intaccata, nelle apparenze, dalla fine incombente, Valeri mantiene il rispetto di una forma patriarcale, di cui la famiglia tradizionale è icona indiscussa, scegliendo piuttosto di svuotarla, con chirurgico cinismo, di ogni carica simbolica.

Nello stesso anno, 1959, porta infatti le sue *femmes* al Petit Théâtre di Parigi, anticipando monologhi che più tardi approdano in tv nella trasmissione di Rai 2 *Eva e io* con la rubrica comica *Le penelopi*. Non “belle Elene”, donne fatali in grado di rapire le menti e scatenare guerre, ma Penelopi rimaste sole nel governo della casa, costrette all'arte dell'inganno contro l'arroganza maschile, capaci di sopportare, seppure con la lama dell'ironia, tradimenti e abbandoni. Scrive Valeri nella sua autobiografia: «Ho avuto anche io le mie storie, poche, due, ma lunghe una dieci anni e una trenta. Essendo io fedele non restava molto da scialare. Io. Invece ho raccattato due traditori. “Più uno o più l'altro?”»³⁰. Ma più avanti, a proposito del suo matrimonio con Caprioli, precisa:

Direi che la nostra storia è stata sostanzialmente allegra. Viaggiava su due infedeltà. E per due reali infedeltà è finita. C'eravamo quasi appena sposati, due anni, giusto il tempo per incontrare i nostri due nuovi destini. Vittorio era venuto a prendermi a Parigi, dove ero sola a recitare le mie *Femmes*. [...] Mi ha trovato un po' inquieta, e ha deciso di sposarmi. Un matrimonio da attori. Sarò breve. A Ventimiglia, una grande chiesa un po' triste. Il prete chiede, forse presagendo qualcosa: “Avete gli anelli?”. Io giro furtivamente un anellino d'oro con brillante e Vittorio va nella merceria di fronte a comprarne uno da tenda. La conclusione

²⁸ M. Appiotti, *Incontro con Franca Valeri e Vittorio Caprioli*, in «Stampa Sera», 24 marzo 1965, s.n.t. Il documento è consultabile online nel Fondo Valeri conservato all'Archivio dell'Accademia dei Filodrammatici (<https://fondovaleri.accademiadefilodrammatici.it/>, ultima consultazione 1° novembre 2023.).

²⁹ Si veda ancora, su questo, E. Marinai, *Riscrivere le donne*, cit.

³⁰ F. Valeri, *Bugiarda no, reticente*, cit., p. 45.

comica è stata di mia madre. “Mamma, allora ci siamo sposati”. E lei: “Sei sicura che sia valido?”³¹

Anche tra le pagine autobiografiche, è al dialogo con la madre che viene affidata la fragilità di un’istituzione che Valeri sceglie di mantenere, inserendosi in una genealogia di donne volitive, autonome, ma non disposte a recidere i fili della tessitura patriarcale. Se, ancora nell’intervista a «Stampa sera», alla domanda «ma chi comanda in casa?» dichiara «il Pappo [Caprioli, *ndr*], naturalmente. Io voglio così», nel suo racconto autobiografico ricorda, proprio attraverso la figura della madre, a cui non casualmente il testo è dedicato – «Alla signora Cecilia, la mia mamma» – le forme di negoziazione di libertà, che passano molte volte dal riconoscimento formale ma non sostanziale dell’autorità maritale:

Il suo matrimonio le piaceva anche nei suoi risvolti sgradevoli, motivo di divorzio per i posteri. Fra questi la villeggiatura. L’incubo cominciava in aprile, la vittima scriveva agli alberghi esponendo la situazione: lei, due bambini, una cameriera, prezzi, periodo. In genere era un albergo già conosciuto, la mamma non amava affittare casa, diceva: “Quello almeno no!” La risposta arrivava abbastanza presto, in termini entusiastici. La mamma la scorreva rassegnata, e saggiamente la dava a papà quando aveva già addosso il soprabito e la cameriera gli stava porgendo il cappello, che lui si metteva, dicendo in tono distratto: “Decidi tu, Cecilia”³².

Anche Elvira preferisce non scendere nell’arena del conflitto e piuttosto predilige la via conciliante, disposta a perdonare scappatelle e altre inadempienze. Abbraccia dunque con spirito di autonomia l’assenza del marito – «altra conquista: sono sola», scriverà Valeri in *Bugiarda no, reticente*³³ – cenando sola mentre l’uomo – come «tutti i martedì, mercoledì e venerdì» – si reca a casa dell’amante con l’alibi del circolo degli industriali. Quando scoprirà l’*affaire*, la donna, lungi dallo scatenare scenate di gelosia, si riapproprierà dei regali fatti dal marito alla giovane, dimostrando di saper sacrificare le passioni sull’altare di una vendetta che passa soprattutto dal controllo economico – è lei a fornire il denaro al marito anche in veste di creditrice occulta – e sociale: il suo fiuto per gli affari diventa strumento di legittimazione della donna tra gli amici industriali, contraltare della pessima reputazione del marito, incapace di leggere la direzione degli eventi e preda di affaristi senza scrupoli.

Elvira è una anti-*vamp* per vendetta e senza eros: ad Alberto, che l’ha sposata solo per interesse e tenta di sottrarle il patrimonio e la dignità, succhierà via, proprio come una vampira in tubino nero, soldi, amante e, da

³¹ *Ivi*, p. 46.

³² *Ivi*, p. 13.

³³ *Ivi*, p. 31.

ultimo e per via indiretta, la vita stessa. D'altra parte, è a Nosferatu che la mente tende quando, a metà della narrazione, la vediamo apparire nel buio, durante il suo stesso funerale, in un tailleur attillato e accollato, pura silhouette in controluce, corpo risorto sotto l'arco della sua stessa villa ormai invasa dal marito e dalla sua cricca di sodali sotto la guida laboriosa dell'amante, subito promossa a solerte e accondiscendente donna di casa.

Il corpo di Elvira è a tutti gli effetti l'imprevisto della storia, che mette a soqquadro i piani, spargiglia le carte sul tavolo, rovescia l'ordine degli eventi – «Siamo il passato oscuro del mondo», scriveva Carla Lonzi nel 1970³⁴. Così, nell'articolato piano per l'omicidio della donna, mascherato da un incidente legato a un malfunzionamento dell'ascensore, ciò che va storto è proprio l'aritmia degli eventi, sabotati dall'intelligenza pragmatica della donna e dal pressapochismo degli uomini di cui Alberto si circonda. Nell'ultima scena, Elvira cammina con la classica veletta nera del lutto che lascia intravedere l'espressione di chi ha capito l'ordine degli accadimenti. Il sogno di Alberto raccontato nel prologo prende corpo in una versione rovesciata che appare come l'amaro, ma vincente, epilogo di una donna fatale per accidente. È la mancanza di bellezza, forse, ad affrancarla dalla sofferenza e da una tragica fine. Quel «fisico insufficiente» la costringe a inserirsi negli interstizi della storia con passo diverso e a tessere la trama di un soggetto nuovo. Essere donna, in fondo, è una fatalità.

³⁴ Lo scritto è, come noto, contenuto nella raccolta *Sputiamo su Hegel: la donna clitoridea e la donna vaginale*, Scritti di rivolta femminile, Milano 1974, ristampata, prima della recente pubblicazione per i tipi di La nave di Teseo, nel 1982 da Gammalibri, Milano (da cui è stata presa la citazione, p. 57) all'indomani della morte della critica d'arte e femminista.

«*Hell bath no fury...*»

Il fascino enigmatico di Jeanne Moreau nell'inferno di Cocteau

Eva Marinai

L'espressione inglese *Hell bath no fury (like a woman scorned)* – di impronta pseudo-shakespeariana, probabilmente attribuibile ad un dramma di Congreve del 1697 – è curiosamente anche il titolo di un episodio della serie TV *La femme Nikita*, tratta dal celebre film di Luc Besson, in cui Jeanne Moreau interpreta il ruolo della mentore Amande. La battuta – che potremmo interpretare, parafrasando, con «nemmeno l'inferno è capace della furia femminile» – fornisce un suggestivo spunto di riflessione sulla relazione tra *furor* infernale e muliebre, che ben inquadra il momento aurorale del prolifico percorso artistico dell'attrice francese su cui questo intervento si concentra: Jeanne Moreau, «archetipo – come è stata definita da Lisa Ginzburg – della potenza femminile. Un femminile che ha assunto il maschile e lo ha fatto suo»¹.

Il 22 settembre del 1954 la ventiseienne Moreau, non ancora diva e non più allieva della Comédie-Française e del Conservatoire de Paris (che lascia nel 1951), è interprete della figura mitologica della Sfinge alata nella ripresa della *Machine infernale* di Jean Cocteau (1934) al Théâtre des Bouffes-Parisiens, con Jean Marais *nouvel* Edipe ed Elvire Popesco in Jocaste, sotto la direzione artistica di Marais che ha rilevato, assieme ad Albert Willemetz, la gestione del teatro. La giovane attrice ha preso il posto di Louise Conte, che debutta con Marais il 20 gennaio a Lione con la regia del maestro in persona²: si tratta dell'edizione da cui deriva l'adattamento televisivo di Claude

¹ L. Ginzburg, *Jeanne Moreau*, Giulio Perrone, Roma 2021, p. 103.

² Da Les Archives du Spectacle: Pièce en 4 actes de Jean Cocteau; Création 1954; Mise en scène: Jean Cocteau; Interprétation: Jean Marais (Edipe), Marguerite Cavadaski (Jocaste), Louise Conte (Le Sphinx), Jean Clarens (Tirésias), Françoise Golea (Antigone, le petit garçon), Georges Atlas (Anubis, le berger), Hubert Rouchon (Le chef, Créon), San Juan (Le soldat, le messenger), Jean-Charles Fontana (Le jeune soldat), Yvonne Blazy (La matrone). Voix off: Jean Cocteau, Scénographie: Christian Bérard, Costumes: Christian Bérard, Irène Karinska; Son: Fred Kiriloff; Régie générale: Henry Valayre; Production: Les Célestins – Théâtre de Lyon. Reprise 1954: Interprétation, par ordre d'entrée en scène: Jean-Charles Fontana (Le jeune soldat), Charles Denner (Le soldat), Pierre Paulet (Le chef), Elvire Popesco (Jocaste), Jean Clarens (Tirésias), Jeanne Moreau (Le sphinx), Alain Nobis (Anubis), Marie Talbot (La matrone), Roland Elbaze (Le petit garçon), Christiane Ferez (La petite fille), Jean Marais (Edipe), Pierre Paulet (Créon), André Oumans (Le

Loursais e una versione radiofonica di André Camp per la serie *Théâtre français*³.

La ripresa con Moreau/Marais, definita da Jean Genet «très violent et très grand»⁴, è realizzata sotto la supervisione di Cocteau, ormai divenuto pigmazione di Jean Marais e sempre attento alle riedizioni delle proprie opere. Di questa versione è conservato un dossier di immagini di scena e del backstage, opera del fotografo Jack Garofalo, che restituisce un interessantissimo percorso iconografico sul volto, il trucco, il costume, l'icastica partitura mimico-gestuale dell'attrice. Jeanne Moreau, che di lì a poco diverrà un'icona del cinema internazionale, qui affronta un ruolo non protagonista, ossia – come insegnano gli studi di Cristina Jandelli⁵ – di “seconda donna” della compagnia, giovane e perturbante, legata in questo caso particolare all'universo delle riprese del mito. La suggestione per la creazione dell'opera è venuta all'autore da una sanguigna di Bérard raffigurante proprio Edipo e la Sfinge⁶.

Come è noto, *La Machine infernale* è una riscrittura del mito di Edipo in grado di far emergere in forma drammatica i risvolti psicoanalitici che il mitologema edipico ha assunto sulla scena contemporanea attraverso il pro-

messenger); Production: Théâtre des Bouffes Parisiens (Paris) - Les Productions Théâtrales Georges Herbert.

³ Cfr. J. Cocteau, *Le passé défini*, III, *Journal* 1954, Texte établi et annoté par Pierre Chanel, Gallimard, Paris 1954, p. 18: «21 janvier 1954. Peu importe maintenant ce qui arrive avec *La Machine infernale* et ce que le public en pense. J'ai, hier soir, vu jouer la pièce d'une manière si parfaite, si admirable, que mon but est atteint. Les décors et les costumes de Bérard dépassent ce qu'on est en droit d'attendre du théâtre. Les lumières maquillaient les artistes comme ces chanteuses et ces danseuses de Degas. La difficulté du spectacle me semble venir de ce que chaque acte est une pièce et que chaque mot représente un rouage du mécanisme de cette machine des dieux. Ci-joint un programme. Nous débutons ce soir. Il est possible que la pièce exige une attention, une tension supérieures à celles dont notre époque a pris l'habitude. Avant-hier, Louise Conte et Marais, éreintés par les films et la radio, paraissaient incapables de reprendre leur équilibre. Hier soir, ils furent, ainsi que Marguerite Cavadas et tous, d'une beauté, d'une intensité bouleversantes. J'ai donné à la mise en scène une précision beaucoup plus grande et presque chinoise à cause des minuscules espaces de plates-formes où les artistes doivent mouvoir des étoffes très encombrantes. Telle est leur aisance qu'on croirait qu'ils se meuvent dans un grand espace».

⁴ J. Genet, *Lettre à Cocteau*, 1er octobre 1954, *ivi*, p. 247: «Mon petit Jean, Je sors de *La Machine infernale*. C'est toujours admirable. Aussi beau qu'à la lecture, et pourtant je n'aime pas la misérable Popesco. Mais tout le reste est très beau. Très violent et très grand. Jeannot [Jean Marais] a eu des moments d'une grande beauté. C'est une pièce magnifique. Si je te dis des banalités c'est parce que mon langage se banalise mais mes émotions ce soir ont été très grandes».

⁵ A partire da C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento* (2002), CUE Press, Imola 2015 per arrivare a Ead., *Le dive italiane del cinema muto* (2006), CUE Press, Imola 2019.

⁶ Per approfondire l'argomento mi permetto di rimandare a E. Maraini, *Il tragico quotidiano. La "revanche du mythe" nel teatro francese tra le due guerre*, in «Sinestesieonline», 32, 2021, pp. 1-24. Questa la citazione posta da Jean Cocteau come epigrafe a *La Machine infernale*: «J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation... Je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. C'est là que ma conscience a trouvé repos. Charles Baudelaire [Fusées, XVI]».

cedimento intertestuale della *contaminatio*: l'Edipo cocteauviano, infatti, fa i conti con altri archetipi teatrali, in particolare Sigfrido e Amleto. Se da un lato il Sigfrido wagneriano, trovatello e ignaro come Edipo delle proprie origini, segue il richiamo della natura senza interrogarsi sulla moralità o immoralità delle azioni compiute («con lo stesso impeto del giovane Sigfrido, Edipo s'affretta, divorato dalla curiosità e dell'ambizione»⁷, recita la VOCE che funge da Prologo e che l'autore stesso interpreta), Amleto rappresenta l'incarnazione moderna dell'eroe classico, in cui l'incesto e la castrazione del padre divengono motivi inconsci e non più *drama* (azione agita). In questa dimensione onirica e surreale tipica della scrittura cocteauviana, il personaggio della Sfinge – donna-mostro con volto umano e corpo di volatile, capace di uccidere chi non risolve l'enigma – è per il futuro re Edipo il simbolo premonitore della madre Giocasta (Elvire Popesco) con cui si compirà l'atto empio (*nefas*), ed è anche archetipo di Nemese, fatale punitrice dell'egocentrismo virile.

Si tratta di una figura ricorrente nell'universo immaginifico cocteauviano: la ritroviamo nel lungometraggio *Il testamento di Orfeo* del 1960, dove compare nella forma di un fantoccio alato a seno nudo, tanto candido quanto inquietante. Allegoria dell'enigma dell'esistenza, la Sfinge incarna in Cocteau il perturbante sotto forma di femmina-*monstrum*, tenebrosa, sensuale e inarrivabile, ma nell'invenzione poetica cocteauviana ormai stanca del proprio ruolo di «croqueuse d'hommes»⁸. La Sphinx viene così descritta dall'autore francese nell'incipit del II atto: «all'alzarsi del sipario, una fanciulla vestita di bianco è seduta sulle rovine. Sulle sue ginocchia riposa la testa d'uno sciacallo il cui corpo rimane invisibile dietro di lei»⁹.

Già nella versione di Louis Jouvét e Christian Bérard del '34 alla Comédie des Champs-Élysées¹⁰, l'attrice Lucienne Bogaert, prima interprete della Sfinge, indossava una veste bianca con ali, appoggiata sulla sezione

⁷ Uso la traduzione italiana di Marisa Zini per Einaudi: J. Cocteau, *La voce umana. La macchina infernale*, Einaudi, Torino 1989, p. 27. Per il testo originario consiglio l'edizione Grasset 1934, disponibile con introduzione, note e commenti di Gérard Lieber: J. Cocteau, *La Machine infernale*, Grasset, Paris 1934, p. 34. Si è scelto, per comodità e scorrevolezza di lettura, di usare nel corpo del testo la traduzione italiana, indicando in nota le pagine corrispondenti del dramma in lingua originale, che faranno sempre riferimento a questa prima edizione.

⁸ Ruolo e interprete si vanno man mano sovrapponendo nell'immaginario spettatoriale, tanto che Lisa Ginzburg in *Jeanne Moreau*, cit., p. 31, scriverà: «Altra retorica e altri pettegolezzi, quelli su Jeanne "croqueuse d'hommes" (mangiauomini). Nel tempo sempre più la sua icona viene appiattita su un'immagine di donna ammaliatrice e senza scrupoli, smaniosa di sedurre gli uomini, amarli, molto dare e molto ricevere da loro ma per un tempo sempre limitato, di solito breve, quasi sempre connesso al lavoro».

⁹ J. Cocteau, *La voce umana. La macchina infernale*, cit., p. 53; cfr. J. Cocteau, *La Machine infernale*, cit., p. 75.

¹⁰ La messa in scena dell'opera, dapprima destinata a Gaston Baty e al Théâtre Montparnasse, è realizzata da Louis Jouvét, con i costumi e le scene di Bérard.

di una colonna dorica. Naturalmente l'iconografia più nota di tale figura mitologica – dalla statuaria classica al dipinto ottocentesco di Gustave Moreau – ha fornito al costumista e scenografo Bérard gli spunti figurativi per la costruzione della “maschera” della Sfinge cocteauviana. Per la ripresa del '54, Cocteau e Marais rispettano l'edizione originaria dello spettacolo riproponendo scenografie e costumi tali quali furono ideati da Bérard (venuto a mancare cinque anni prima): «La mise en scène est de l'auteur, les décors et costumes de Christian Bérard, tels que refaits par lui peu avant sa mort en 1949, dans le style de la création»¹¹. Ovvero – come recita la voce (Cocteau) nell'incipit dell'atto II – un'ambientazione archeologica che rievochi un'antica Grecia ideale e che segua pedissequamente le prescrizioni didascaliche di Cocteau: «l'altura che domina Tebe [...] e un'alta pietra inclinata che parte dalla base della predella e forma il portante di sinistra»¹².

I costumi degli attori e gli effetti luministici dello spettacolo lasciano un'impronta anche nell'alta moda internazionale, esportata da Parigi oltreoceano. Su «Women's Wear Daily», il 12 giugno del 1934, si legge «Artistically speaking, the most popular play in Paris at the moment is Jean Cocteau's “La Machine Infernale”, the story of Edipus Rex, and, as noted by cable, attracting all the avantgarde as much to see the costumes and the lighting effects as to hear the lines»¹³.

Il tema iconografico della Sfinge come angelo bianco della morte è già anche in *Orphée* (altra opera di Cocteau derivata da una riscrittura del mito), interpretato, nella versione cinematografica del 1950, proprio da Jean Marais (Orfeo) e dove Maria Casarès è la Principessa-Morte, ruolo che al debutto dell'opera, nel 1926 al Théâtre des Arts, fu della giovane rivendicatrice dei diritti omosessuali Mireille Havet (mentre Georges e Ludmilla Pitoëff incarnavano Orfeo ed Euridice).

Questo inventario di attrici che hanno collaborato con Cocteau – Mireille Havet, Maria Casarès, Lucienne Bogaert, Louise Conte – serve a mettere in luce la costruzione del ruolo della Sfinge di Jeanne Moreau, ultimo anello della catena, che si basa sulle indicazioni di cui l'autore lascia traccia attraverso appunti per la messinscena. Si tratta di indicazioni sul trucco e sulla mimica che si rifanno a uno stile ormai codificato nella poetica cocteauviana e che, come si è detto, apparenta più figure: la Sfinge in *La Machine infernale*, la Morte in *Orphée*, ma anche – altro primitivo anello della catena – *Antigone* del '22, interpretata da Génica Athanasiou, all'epoca compagna di An-

¹¹ Citazione disponibile su <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/index.php?id=250>, ultima consultazione 15 marzo 2024.

¹² J. Cocteau, *La voce umana. La macchina infernale*, cit., p. 51; cfr. J. Cocteau, *La Machine infernale*, cit., p. 69.

¹³ «Women's Wear Daily», 114, 12 giugno 1934, p. 3.

tonin Artaud, che indossa un *make-up* simile a quello di Casarès e Moreau. Cocteau, nel 1926, scrive di proprio pugno il *Maquillage de "la Mort"*:

Orphée de Jean Cocteau
 Maquillage de "la Mort"
 rôle créé par Mireille Havet
 bien se débarbouiller au coldcream –
 sécher sérieusement –
 se barboniller la figure de fond de teint
 Leichner n° 2 ½ –
 se mettre exactement sous et sur l'œil du
 rouge Dumoulin de guerlain (le plus foncé)
 le bien étaler jusqu'à la racine des cheveux
 sous et sur la paupière
 poudrer
 veiller soigneusement à ne pas avoir le
 nez blanc, et oreilles
 mettre sur l'œil du crayon bleugras (dans un
 étui de métal) – bien fondre.
 Avec le crayon dermatographique se dessiner
 les sourcils et les coin des yeux (crayon taillé fin) –
 Rouge aux lèvres, se dessiner la bouche en as
 de cœur¹⁴.

Il trucco descritto è molto simile a quello usato per la Sfinge, soprattutto per quanto riguarda gli occhi che vengono definiti e allungati con due righe di matita scura, parallele dagli angoli verso le tempie.

Questo *make-up* risulta stilizzato sul volto di Jeanne Moreau, accordandosi con l'acconciatura tirata (i capelli raccolti in una mezza coda dietro la nuca), con il costume aderente accompagnato da un drappeggio che scende dalle spalle, i guanti da *vamp* con le unghie aguzze, feline, e un'espressione della bocca enigmatica e *insaisissable*. La partitura mimico-gestuale dell'attrice rispecchia la fissità statuaria che la Sfinge raffigura, allo stesso tempo tentatrice e irraggiungibile.

La gamma dei movimenti di Moreau e in generale di tutti i personaggi della tragedia è limitata dalla *contrainte* dello spazio scenico, che Bérard e Cocteau hanno immaginato come angusto. Al debutto, su «Paris-Soir» Christian Bérard aveva affermato di aver costruito sulla scena un piccolo palco quadrato di quattro metri per quattro, che costringeva attori e attrici a una recitazione molto formale sotto l'illuminazione di una lampada al mer-

¹⁴ Il manoscritto di Cocteau è visibile in rete, <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/document/mireille-havet-joue-la-mort/>, ultima consultazione 6 marzo 2024.

curio: «nous avons construit une petite estrade en scène, quatre mètres sur quatre. Cette estrade supporte un décor qui oblige les artistes à un jeu très formel, dans un éclairage de lampes au mercure. Estrade et décor sont isolés sur scène entre les toiles d'une véritable boîte foraine bleu pâle»¹⁵.

Un *modus recitandi*, dunque, che più che formale si potrebbe definire "artificializzato", ossia che mostra un corpo d'attrice che s'incarna nella "figura", nella produzione di un'immagine. Tale modalità creativa tesa all'impersonamento di un modello ideale qual è l'archetipo della donna-mostro, emblema dell'*iter* mortifero di seduzione all'interno dell'universo cocteauviano, è resa ancor più raffinata e codificata dalla "scatola" in cui si trovano ad agire le *dramatis personae*, le quali – come scrive Gérard Lieber – dentro questo piccolo teatrino appaiono manipolate da forze superiori («les personnages, placés sur un petit théâtre, semblent manipulés par des forces supérieures»¹⁶). Certamente ancor più delle altre figure, la Sfinge-Moreau, per la maggior parte del tempo costretta dietro la colonna che le fa da piedistallo, assume una postura rigida e inflessibile. Peraltro, l'interpretazione dell'attrice, composta e algida, che travalica la retorica sentimentale delle passioni, ben si presta a incarnare tale rigidità della posa. Risuonano qui i versi di uno dei poeti più amati da Cocteau, Charles Baudelaire, il quale nella raccolta *Les Fleurs du mal* dedica più di una poesia alla Bellezza, raccontata come un sogno di pietra, come sfinge incompresa che troneggia nell'azzurro, dall'aspetto candido come il cigno ma dal cuore ghiacciato come la neve, che sta immobile, mai piange o ride¹⁷. In *Hymne à la Beauté*, Baudelaire la definisce con lo sguardo divino e infernale («ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime»), accompagnata dal Destino sedotto che segue la sua gonna come un cane («Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien»): Anubi? Viene da chiedersi.

Si tratta di una posa statuaria che, sia detto per inciso (ma è un inciso suggestivo), evoca *Les dites cariatides* (1984) di Agnès Varda, la cui visione peraltro è accompagnata da versi baudelairiani (altra sponda poetica cocteauviana), che descrivono l'immortalità e l'eternità della bellezza quale

¹⁵ Ch. Bérard in «Paris-Soir», 18 febbraio 1934.

¹⁶ G. Lieber, *Introduction*, in J. Cocteau, *La Machine infernale*, cit., p. 13.

¹⁷ Ch. Baudelaire, *La Beauté*: «Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière. / Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris; / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. / Les poètes, devant mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments, / Consumeront leurs jours en d'austères études; / Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles: / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!» (*Les Fleurs du mal*, 1857).

«rêve de pierre»¹⁸. Rimandi, echi di un fascino spietato incastonato nella pietra.

Questo nuovo ruolo teatrale di Jeannot, come la chiama affettuosamente Jean Marais, così peculiare, si colloca tra due rilevanti interpretazioni cinematografiche: nel 1953 per *Dortoir des grandes* (*Il dormitorio delle adolescenti*) di Henri Decoin e *Pygmalion* (*Pigmalione*) di Jean Marais del 1955 (tratto dall'opera di George Bernard Shaw).

Quando Jean Marais si trova a dirigere, nel 1954, le Théâtre des Bouffes-Parisiens e ad allestire il remake della *Machine infernale* non può non pensare di coinvolgere nel progetto Jeannot, che ammira e con cui ha stretto un forte legame di amicizia durante le riprese di *Dortoir des grandes*. Il ruolo della Sfinge sembra proprio attagliarsi allo *charme* ambiguo e misterioso di Moreau, come scrive Jean-Claude Moireau: «pour garder au Sphinx tout son mystère, il fallait l'actrice féminine et séductrice, lasse et langoureuse, trouble et ambiguë, autoritaire, menaçante, terrible»¹⁹. Rivivono in questa descrizione, e in questa figura della Sfinge, i tratti caratteristici e canonici della *femme fatale*: donna animalesca, esotica e sanguinaria, misteriosa come lo sono le sue origini teriomorfe – il cui retaggio è rappresentato dalle piume d'uccello –, crudele e seducente al contempo.

Per scandire la lingua poetica di Cocteau, l'attrice lavora in particolare sul ritmo della parola, appropriandosi del personaggio attraverso un lavoro sulla voce, sulla *phonè*. Il famoso monologo della Sfinge nel secondo atto diviene con Jeanne Moreau un pezzo di bravura d'attrice amato dal pubblico, che le regala a ogni replica un caloroso e lungo applauso, e dall'autore medesimo che ne apprezza le doti d'immedesimazione, volte a una sorta di ascesi attorica, di perdita di sé: «Tu es merveilleuse. Tu es tellement le Sphinx que tu n'es plus toi, tu es lui: il t'a mangée et il parle avec ta voix!»²⁰.

Jeanne Moreau è capace di giocare con l'ironia del testo cocteauviano e di rappresentare sulla scena una sorta di parodia crudele dell'atteggiamento nobile di donna-gatto, delle grandi sfingi distese negli abissi delle solitudini descritte ancora da Baudelaire²¹ e che Cocteau immagina in grado di piegare e umiliare la superbia dell'eroe per mero divertimento, pur essendo stanche del ruolo e pronte a travalicarlo rinunciando al potere, persino alla vita.

Dalla traduzione di Marisa Zini:

¹⁸ Ch. Baudelaire, *La beauté*, in *Les Fleurs du mal* (1857).

¹⁹ J.-C. Moireau, *Jeanne Moreau, l'insoumise: Biographie*, Flammarion, Paris 2011, p. 392.

²⁰ J. Cocteau, cit. *ivi*, p. 393.

²¹ Ch. Baudelaire, *Les Chats*: «Ils prennent en songeant les nobles attitudes/Des grands sphinx allongés au fond des solitudes» (*Les Fleurs du mal*, 1857).

- EDIPO Voi!
- LA SFINGE *(con voce lontana, squillante, gioiosa, terribile)* Io! Io! La Sfinge!
- EDIPO Sogno!
- LA SFINGE Non sei un sognatore, Edipo. Quello che vuoi, lo vuoi, l'hai voluto. Silenzio. Qui io ordino. Accostati. *(Edipo, le braccia penzoloni, come paralizzato, tenta con rabbia di liberarsi)*. Accostati. *(Edipo cade in ginocchio)*. Poiché le gambe ti fanno cilecca, salta, saltella... È bene che un eroe si renda un tantino ridicolo. Su, muoviti! Sta' tranquillo, non c'è nessuno a guardarti. *(Edipo, trattenendo la collera, avanza sulle ginocchia)*. Bene, alt! E adesso...
- EDIPO E adesso comincio a capire i vostri metodi e con quali raggiri adescate e sgozzate i viandanti.
- LA SFINGE ...E adesso ti darò uno spettacolo. Ti mostrerò quel che avrebbe qui, Edipo, se tu fossi un qualsiasi ben giovanotto di Tebe e non avessi avuto il privilegio di piacermi. [...] Abbandonati, non tentare di irrigidirti, di resistere. Abbandonati. Se resisti, renderai soltanto più delicato il mio compito e rischierò di farti male.
- EDIPO Resisterò! *(Chiude gli occhi, volge la testa)*.
- LA SFINGE Inutile chiudere gli occhi e voltare la testa. Non è né con il canto né con lo sguardo che io opero. Ma, più abile di un cieco, più rapida della rete dei gladiatori, più sottile della folgore, più rigida d'un cocchiere, più pesante di una vacca, più savia di uno scolaro che suda sui numeri, più attrezzata, più munita di vele, e di ancora, più equilibrata di un vascello, più incorruttibile di un giudice, più vorace degli insetti, più sanguinaria degli uccelli, più notturna dell'uovo, più ingegnosa dei carnefici d'Asia, più volpina che il cuore, più lesta di una mano che bara, più fatale degli astri, più accorta del serpente che umetta la preda di saliva; io secreziono, cavo fuori da me stessa, allento, dipano, srotolo e arrotolo in tal modo che mi basterà volere quei nodi per farli, e pensarci per tenderli o stenderli; così sottile che ti sfugge, così duttile che penserai di essere vittima di qualche veleno, così tagliente che una sbadataggine da parte mia ti amputerebbe, così teso che un archetto caverebbe fuori tra noi un gemito celestiale; tortile come il mare, la colonna, la rosa, muscoloso come la piovra, macchinoso come gli scenari del sogno, soprattutto invisibile, invisibile e maestoso come la circolazione del sangue delle statue, un filo che ti allaccia con le volute dei folli arabeschi del miele che cade su altro miele.
- EDIPO Lasciatemi!
- LA SFINGE E io parlo, lavoro, dipano, srotolo, calcolo, medito, intreccio, vaglio, sferruzzo, intesso, incrocio, passo, ripasso, annodo, disnodo e riannodo, trattenendo i più piccoli nodi che dovrò poi scioglierti sotto pena di morte: e serro e disserro, m'inganno, ritorno sui miei passi, esito, correggo, ingarbuglio, disingarbuglio, slaccio, riallaccio, riparto; e incastro, agglutino, avvinco, tiro, intralcio, accumulo, fino a che tu ti senta dalla punta dei piedi alla radice dei capelli, vestito di tutte le spire



d'un solo rettile, il minimo respiro del quale tronchi il tuo e ti renda simile al braccio inerte sul quale si sia addormentato un dormiente.
 EDIPO (con flebile voce) Lasciatemi! Grazie...²².

Questa interpretazione le resterà appiccicata addosso, come rileva Robert Chazal su «Ciné Revue», tanto che ella appare come «la creatura degli enigmi», in grado di rimbalzare le domande che le vengono poste durante le interviste con risposte che stupiscono per la loro rapidità, la loro sincerità al limite della brutalità. E quando – afferma il critico – tiriamo una riga per fare il conto, abbiamo tante difficoltà a farlo quanto a trattenere l'acqua in un cesto di vimini:

C'est la créature des énigmes qui renvoie les questions qu'on lui pose. Ses réponses aux interviews étonnent par leur rapidité, leur sincérité, leur brutalité. Mais quand, à la fin, on tire un trait pour faire l'addition, on s'aperçoit que l'on a à peu près autant de mal pour le faire que pour retenir l'eau dans une corbeille en osier²³.

In quella galleria di ritratti curata da Édouard Dermit et Bertrand Meyer-Stabley che è il libro intitolato *Mes Monstres sacrés* (Ecre, 1979), Jean Cocteau la annovera per l'appunto tra i suoi «mostri sacri». Nella prefazione al testo, Milorad specifica che si tratta di «un personnage exceptionnel, flamboyant, excessif [...], voire au bord du grotesque ou de l'effroyable, et qui malgré cela, à cause de cela, suscite chez le public un étrange sentiment de sacré»²⁴.

Una sacralità e una capacità di coltivare il fascino tenebroso del non detto che rimarrà intatta nel corso del tempo e che anzi si consoliderà con la maturità artistica, per la quale questo ruolo acquisisce un valore formativo fondante sia della sua personalità d'attrice sia della sua *persona*.

²² J. Cocteau, *La voce umana. La macchina infernale*, cit., pp. 66-67; cfr. J. Cocteau, *La Machine infernale*, cit., pp. 98-99.

²³ R. Chazal, in «Ciné Revue», 29 marzo 1962.

²⁴ Milorad (pseudonimo di Léo Dilé), *Préface*, in J. Cocteau, *Mes Monstres sacrés*, a cura di É. Dermit e B. Meyer-Stabley, Encre, Paris 1979, p. 10. Sul tema della dismisura di Jeanne Moreau e sul suo essere mostro sacro del cinema internazionale si veda G. Le Gras, *Quand Cendrillon n'a plus vingt ans. Jeanne Moreau magnifiée en monstre sacré par l'œil patrimonial de Josée Dayan*, in C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020, pp. 174-185.



Eva contro Eva: Moreau/Medusa e la (sua) spettatrice

Anna Masecchia

In principio era lo sguardo

Per la prospettiva che si intende adottare in questa analisi di Jeanne Moreau/*femme fatale* in *Eve* di Joseph Losey (1962) è opportuno ragionare su come alcune studiose hanno lavorato attorno allo sguardo tanto dei personaggi femminili quanto delle loro spettatrici. Penso, in particolare, agli studi di Mary Ann Doane e Tania Modleski. In queste pagine, si proverà ad analizzare una funzione *femme fatale* che mira non solo a decostruire il posizionamento di un *male gaze* autoriale e spettatoriale, spesso attivo nel film *noir*, ma anche quello di una donna/spettatrice passiva, che non poteva trovare ancora il coraggio di assumere su di sé l'aggressività femminile diventando soggetto di sguardo e di desiderio, autorizzandosi così a una identificazione senza mascheramenti. Mancava a un percorso interpretativo che ho avuto modo di sviluppare in diverse occasioni, incentrato sull'autorialità di Joseph Losey e sempre più sulla rappresentazione di Moreau *dark lady*, un'attenzione specifica alla questione della spettatrice costruita da questo film, che ruota nell'ampia orbita del genere *noir*¹. Si vedrà come, a un'analisi svolta attraverso gli strumenti inaugurati dalla Feminist Film Theory, il film *Eve* consenta di osservare l'inconscio della società patriarcale che lavora dall'interno tanto gli uomini quanto le donne.

Partirò dalle riflessioni di Mary Ann Doane in un capitolo del suo *Femmes fatales. Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* che, uscito nel 1991, ha sintetizzato e rilanciato molti dei problemi emersi a partire dallo storico intervento di Laura Mulvey sul piacere visivo del 1975. Doane sposta l'asse di interesse dallo spettatore e dal *male gaze* alla spettatrice e alla mascherata della femminilità, in questo riprendendo ancora Mulvey ma nella fase dei suoi ripensamenti sul *visual pleasure* dei primi anni Ottanta, che l'avevano portata a vedere nella partecipazione della spettatrice ai film una dinamica

¹ Ringrazio molto Cristina Jandelli e Chiara Tognolotti, non solo per lo stimolo a muovermi in questa ulteriore direzione che nasce dallo scambio complessivo con loro e con tutte e tutti coloro che sono intervenuti al convegno dedicato alle tenebrose di cui qui si raccolgono gli atti.

propria del travestitismo: indossando l'abito maschile (in tutti i sensi), ella oscillerebbe tra la posizione attiva maschile (voyeurismo/feticismo) e quella passiva femminile (masochista)². La premessa, anche in Doane, è la «claustrofobica vicinanza» della donna alla sua immagine che non le consente di accedere a un regime di visibilità che sia acquisizione di conoscenza. E che le impedisce di diventare soggetto di desiderio, di attivare una propria *agency* a prescindere dallo sguardo maschile che si posa su di lei e che in lei trova la forma della propria identità; che fa di lei uno specchio in cui vedere narcisisticamente confermata l'immagine che egli ha di sé. Questa *agency* passa attraverso il vedere e Doane ricorre alla figura dei personaggi femminili con gli occhiali per sottolineare quanto una donna che si appropria dello sguardo sia percepita come pericolosa dall'uomo perché dotata di un sapere non previsto. La donna intellettuale analizzata dalla psicoanalista Joan Rivière alla fine degli anni Venti e la donna con gli occhiali del cinema classico sono entrambe una minaccia per l'uomo:

Nel cinema gli occhiali indossati dalla donna di solito non stanno ad indicare una deficienza visiva ma un'osservazione attiva, o anche semplicemente il vedere in opposizione all'essere vista. La donna intellettuale osserva e analizza, e appropriandosi indebitamente dello sguardo minaccia tutto un sistema di rappresentazione. È come se la donna si fosse spostata dall'altro lato dello specchio. L'iperdeterminazione dell'immagine della donna con gli occhiali, il fatto che sia un cliché, è un aspetto fondamentale dell'identificazione che avviene nel cinema delle strutture del vedere e dell'essere visto con la differenza sessuale. In quanto immediatamente comprensibile, il cliché funge da meccanismo che naturalizza la differenza sessuale³.

La donna che «si appropria dello sguardo» è sempre percepita come eccessiva, imbarazzante, come confermano alcuni film elencati da Doane in cui donne che guardano troppo o che si mettono e tolgono gli occhiali, sottolineando la loro natura sia desiderante sia di oggetti erotici, vengono infine punite con la morte, perché, come affermato da Claire Johnston, «la donna come soggetto di sguardo» è un «segno impossibile»⁴. Così, alla spettatrice si offrirebbero solo due possibilità oltre alla più banale adozione della postura maschile: il «masochismo della iper-identificazione o il nar-

² M.A. Doane, *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Pratiche, Parma 1995, p. 31. L'edizione italiana, che vanta una preziosa introduzione di Sandra Filippini, è ridotta rispetto all'originale *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York-London 1991. Nello specifico, il saggio venne pubblicato per la prima volta in «Screen», XXIII, 3-4, 1982, e tradotto integralmente e accuratamente per la prima volta in italiano da Maria Nadotti nel volume G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Immagini allo schermo. La spettatrice al cinema*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 63-82.

³ *Ivi*, p. 36.

⁴ *Ivi*, p. 37.

cisismo che comporta il fatto di divenire il proprio oggetto di desiderio» nell'adesione totale alla propria immagine. Secondo Doane, invece, il mascheramento del proprio vedere/sapere dietro l'esasperazione degli attributi fisici e/o di attitudine femminili previsti dalla cultura patriarcale è uno strumento che, creando una distanza, rende la donna capace di manipolare e leggere l'immagine e anche la realtà⁵. Non è un posizionamento facile da conseguire, e lo spazio di manovra concesso alla donna è scarso e tutto da conquistare: per questa ragione, la posizione della spettatrice va indagata, anche per contribuire a liberare la donna dal giogo di precisi rapporti di potere, che si traducono nel cinema classico con particolari dinamiche dello sguardo⁶.

A proposito di donne con gli occhiali o che vedono e sanno troppo, c'è una *femme fatale* redenta e salvata che è il caso qui di citare, proprio per continuare a restare sulle tracce lasciate da Mulvey e Doane, alla ricerca di uno sguardo femminile e, dunque, anche di una spettatrice liberata. Si tratta di Alicia Huberman, protagonista di *Notorious* di Alfred Hitchcock. Il film esce nel 1946, dunque non solo nel quadro del cinema classico hollywoodiano ma anche dei film dell'immediato secondo dopoguerra, nel bel mezzo di un decennio in cui, complice appunto la guerra, il gotico femminile riscuote molto successo. Si tratta di un genere che fa da contraltare al *noir* perché presenta una protagonista che si sente minacciata dall'uomo da cui dovrebbe essere amata e che inizia dunque a investigare alla ricerca della verità⁷. L'analisi femminista e psicoanalitica di alcuni classici hitchcockiani portata avanti, nei primi anni Ottanta, da Tania Modleski permette di partire da Alicia per ragionare ulteriormente sulla spettatrice e sul suo sguardo. La donna *famigerata/notorious* del titolo è nota per il suo eccedere la norma in merito a costumi di vita e sessualità. È dissoluta e amorale ed è una seduttrice compulsiva. Ma Alicia, animata da un moto autodistruttivo, è, come nella seconda sequenza del film ambientata in casa sua, un corpo che sembra muoversi per inerzia: non esce infatti dalla dialettica sadomasochistica, come del resto conclude Modleski, sottolineando che nell'autoannullamento si consuma la vendetta verso l'uomo che dice di amarla ma che, accecato dalla gelosia, la spinge sadicamente verso una possibile morte:

Possiamo formulare l'ipotesi che l'attrattività di *Notorious* come melodramma femminile sia direttamente legata al modo in cui le sofferenze di Alicia obbligano Devlin a riconoscere la propria vulnerabilità e il suo errore: in tal modo, la "perse-

⁵ *Ivi*, p. 42.

⁶ *Ivi*, p. 43.

⁷ T. Modleski, *The Women who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge, New York-London 2005^{II}, p. 55 e p. 58.

cuzione, la malattia e la (quasi) morte” di Alicia possono essere viste come lo sfogo della collera della spettatrice⁸.

Nella prima parte del suo ragionamento, la studiosa sottolinea come il film miri non solo a rendere incorporata la donna sessuata ma anche a impedirle di vedere in maniera chiara, «assicurando così che l'uomo resti il solo ad avere il controllo dello sguardo e dunque del sapere e del potere a cui la visione è sempre associata nel cinema»⁹. L'ibridazione propria del cinema di Hitchcock giunge in questo caso non solo a intrecciare giallo e *romance* ma, più significativamente, rende compresenti qualità diverse dei personaggi femminili di due generi diversi: «nel film noir, la donna è di solito erotizzata e resa oggetto del *male gaze* e della *detection*, mentre nel gothic film ella diviene soggetto dello sguardo investigativo ma, durante questo processo, viene tipicamente de-erotizzata: la fantasia masochistica viene a sostituire la fantasia sessuale»¹⁰.

Sull'importante differenziazione tra *sex* e *gender* presente in questo capolavoro hitchcockiano ha insistito molto anche Veronica Pravadelli, che dedica ampia parte della sua analisi del film proprio alla questione centrale dello sguardo, tanto come uso delle soggettive e delle semisoggettive di Alicia e del suo farsi portatrice di sguardo e di sapere, tanto sulle dinamiche di sguardo complessive, che triangolano in particolare tra la donna e i due uomini che desiderano possederla, l'agente Devlin, che lei ama ma che la spinge a fare la spia non solo per dovere di servizio, e il ben più maturo Alex Sebastian, cospiratore nazista amico del padre di lei, a sua volta traditore. Così, da un lato Alicia si dispone a investigare per lavare la colpa paterna, dall'altro, patendo il fatto che Devlin accetti e anzi la spinga verso la relazione con Sebastian, si abbandona quasi irrimediabilmente al suo destino di donna perduta, come privata della speranza, troppo fugace, di aver trovato l'amore e la salvezza. Anche per queste ragioni, Pravadelli definisce il regime del film «assolutamente perverso», sottolineando come «il *notorio* comportamento spregiudicato di Alicia viene ritenuto *immorale*, ma è tale comportamento che consente l'uso *moralmente legittimo* della donna e della sua sessualità a fini politici»¹¹. Così, la cultura patriarcale, con la sua doppia morale, sta alla base dell'esercizio maschile del potere subito dalla donna, alla quale non resta che ribellarsi per come possibile in quel particolare contesto: votandosi scientemente al masochismo, finisce con il

⁸ *Ivi*, p. 65.

⁹ *Ivi*, p. 59.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ V. Pravadelli, *Alfred Hitchcock. Notorious*, Lindau, Torino 2003, p. 58; ma si veda tutto il capitolo *Soggettiva e identità. Dinamiche di sguardo, dinamiche di genere, ivi*, pp. 45-78.

vendicarsi perché svela la fragilità maschile. De-erotizzata, si lascia punire per aver osato vedere e dunque sapere; ma questa punizione ricade anche sulla sua controparte maschile.

Vorrei fermarmi su una sequenza in particolare del film che, sempre insistendo sulla visione e sugli sguardi, mette al centro l'accecamento della controparte maschile e il perverso sadomasochismo che la anima. Alle corse dei cavalli, Alicia e Dev si incontrano, sotto gli occhi scrutatori del geloso Sebastian, per un aggiornamento su quanto scoperto dalla donna. La sequenza si apre con un siparietto tragicomico di cui sono invece protagonisti Sebastian e la madre, altra donna fatale dal sapore shakespeariano, emblema della madre castrante e di un femminile che esercita potere non ribellandosi al patriarcato ma accettandone tutte le regole, tanto da provare a realizzare la propria ambizione attraverso il figlio maschio. Figlio e madre sono inquadrati in campo medio, frontalmente. Lui guarda al fuori campo attraverso un binocolo, mentre lei legge un quotidiano. L'oggetto del discorso è la freddezza e diffidenza che la madre nutre nei confronti di Alicia, una vera e propria scenata di gelosia da parte della donna, che teme di essere sostituita dalla giovane fiamma del figlio. Uno stacco ci porta all'arrivo di Devlin all'ippodromo. L'uomo guarda verso il fuori campo e, vista Alicia, la raggiunge. Parte qui una sottosequenza decisiva tanto per la trama della *spy story* quanto per quella del *romance*. La prima inquadratura è fissa, con Dev e Alicia inquadrati in mezzo primo piano. Il contenuto del dialogo riguarda informazioni di servizio e restituisce nomi e situazioni vissute dalla donna in compagnia di Sebastian, che possono tornare utili all'intelligence. Dev appare distaccato, mentre la donna lo guarda più volte. Quando lui chiede se ci sono altre notizie da riferire, quasi congedandosi da lei, Alicia in qualche modo lo provoca, dicendogli di avere, sì, un'altra informazione, anche se poco importante e che non è nemmeno da riferire: Sebastian è un altro dei suoi spasimanti. Uno stacco brusco porta al PP di Devlin, che guarda, irrigidito, davanti a sé nel fuori campo. I suoi commenti sono da subito sprezzanti e l'inquadratura seguente mostra Alicia in PP di profilo mentre lo guarda, come ci dice il controcampo in sua soggettiva sul profilo di lui. Quando lei continua a provocarlo dicendogli che ha fatto quanto lui voleva, l'uomo le dice di passare oltre. Ritorna così l'inquadratura di apertura, con i due in campo medio. Alicia cambia discorso come richiesto ma è Dev, a questo punto, a ritornare sulla delusione del prendere atto che lei è sempre la stessa, che il miracolo dell'essere diventata una donna nuova non si è compiuto. La stessa sequenza di inquadrature passa dal PP di Dev al PP di Alicia che guarda verso di lui e alla sua soggettiva che mostra l'uomo di profilo. Lo scambio di battute si fa sempre più acceso e lui sempre più offensivo, fino a quando Alicia, al terzo giro di una sequenza di inquadratu-

re simili ma in cui si moltiplicano quelle incentrate sul botta e risposta del dialogo (campo medio, PP di Dev, PP di Alicia, soggettiva di Alicia su Dev e così via), non inforca un binocolo per schermarsi, per non farci leggere le sue emozioni ma soprattutto per guardare altrove, per mettere una distanza. In puro stile hitchcockiano, il binocolo utilizzato da Alicia porta al posto delle lenti trasparenti due specchi veri e propri, attraverso i quali vediamo il fuori campo dinanzi a lei, la pista da corsa e i cavalli in movimento.

Di recente, Barbara Grespi ha analizzato questa sequenza soffermandosi sulla particolarità di questa immagine allo specchio che si separa dal corpo di chi guarda¹². In questo caso, grazie agli specchi vediamo ciò che Alicia sta osservando, ma non accediamo alla sua soggettiva né concreta né emotiva. Anzi, qui la doppia superficie specchiante serve da schermo per non far accedere all'intimità della protagonista, che si protegge e che, al contempo, ricade impigliata in un'immagine estroflessa; rimanda all'incapacità della donna di vedere sé stessa e all'impossibilità di essere (ri)conosciuta. In altri termini, mentre la donna sta tentando in tutti i modi di allontanare lo spettro della *femme fatale*, il fantasma riemerge attraverso la simbologia dell'immagine riflessa, incarnazione delle paure maschili e condanna della donna all'adesione all'immagine che di lei costruisce l'uomo. In un lavoro che pure fa da sfondo a queste riflessioni, Molly Haskell l'ha affermato a chiare lettere: «La *femme fatale* è quasi sempre un'invenzione maschile, la proiezione – e la prigioniera – delle fantasie e delle paure di un regista o di uno scrittore, e probabilmente un modo di soddisfare le loro spinte autodistruttive»¹³. Nel caso di *Notorious*, la conclusione alla quale approda Modleski è simile poiché mira a svelare un masochismo maschile che viene rivelato dai rapporti di forza interni alla cultura del patriarcato. Secondo la studiosa, nel film emergono tutte

le pulsioni ostili e sovversive sottese al masochismo femminile. Certo, è essenziale riconoscere che queste pulsioni sono dirette verso il soggetto oltre che contro l'oppressore; ma è altrettanto importante capire che esistono di per sé e che non sono prodotti di una critica femminista che prende coscientemente e ironicamente distanza dalle immagini proiettate sullo schermo del patriarcato¹⁴.

Questo film, conclude Modleski, nel superare le opposizioni binarie appartenenti alle «costellazioni uomo/soggetto del sapere/sadico *versus* donna/oggetto del sapere/masochista», mette in luce due elementi poi chiariti dalla

¹² B. Grespi, L. Malavasi, *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale*, Mc-Graw Hill, Milano 2022, pp. 116-118.

¹³ M. Haskell, *Holding My Own in No Man's Land: Women and Men and Film and Feminists*, Oxford University Press, Oxford 1997.

¹⁴ T. Modleski, *The Women who Knew too Much*, cit., p. 68.

Feminist Film Theory ma già aleggianti in Hitchcock negli anni Quaranta:

Da una parte, le donne che vanno al cinema sono impegnate in una spettatorialità attiva, consapevole e sovversiva; dall'altra, come Hitchcock non smette mai di temere, gli uomini sono costantemente in pericolo di vedere minato il loro potere – di essere privati della chiave del loro segreto da donne che, anche se *scandalosamente famigerate*, non possono essere mai del tutto sottomesse o conosciute¹⁵.

Jeanne Moreau, la femme fatale, la donna angelicata e la spettatrice

Quasi vent'anni separano un film come *Notorious* da *Eve* di Losey, con in mezzo il trauma della seconda guerra mondiale e poi la ricostruzione; e, soprattutto in Europa, su cui sposteremo ora il fuoco, un ruolo diverso della donna nella società. Per quanto riguarda il cinema il salto è altrettanto significativo, visto il passaggio dalla stagione più piena del cinema classico hollywoodiano alla modernità cinematografica europea. Se la parabola di Alicia, *femme fatale* normalizzata che conferma le regole del patriarcato, smuove già il posizionamento della spettatrice, la Eve interpretata da Jeanne Moreau nei primi anni Sessanta lo mette nettamente in discussione, ancora a partire dal vedere e dalle dinamiche di sguardi obliqui, mediati, riflessi. Soggetto e identità femminili restano infatti problematici nella loro definizione in un momento storico e in uno scenario complessivo in cui di personaggi ne appaiono tante, soprattutto tra Neorealismo¹⁶, Nouvelle vague e più in generale cinema d'autore. Così come resta problematico il posizionamento della spettatrice, figura storicamente incarnata da donne sempre più autonome, disinibite ma ancora troppo bloccate nella loro *agency*.

E poi ci sono le attrici, quelle che confermano la regola e quelle che la eccedono. Non è solo una coincidenza se nel film hitchcockiano del 1946 troviamo una ancora giovanissima Ingrid Bergman che, di lì a poco, lascerà il maestro del giallo per un sodalizio importante con Roberto Rossellini. Ormai in là con gli anni, consegnerà alle pagine della sua autobiografia il racconto avventuroso di questa giovane donna irrequieta, consumata dal fuoco sacro dell'arte attoriale prima a teatro e poi al cinema¹⁷. La stabilità borghese del primo matrimonio non nutrirà abbastanza il desiderio di supe-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. la complessità di figure femminili presenti in questo mutato scenario storico-culturale e cinematografico ricostruita in C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Viella, Roma 2016, pp. 57-76.

¹⁷ I. Bergman, A. Burgess, *Ingrid Bergman. La mia storia*, Mondadori, Milano 1981, *passim* (ed. or. *Ingrid Bergman: My Story*, Delacorte Press, New York 1980).

rare i limiti imposti all'essere donna e alla creatività di un'attrice che non si accontenta di essere musa. Cristina Jandelli ha così evidenziato l'elemento sovversivo di Bergman:

Il caso di Ingrid Bergman si impone come una delle più appariscenti manifestazioni del divismo postclassico che rompe con la tradizione mettendo in discussione le regole basilari su cui si reggeva lo star system [...] i personaggi cinematografici e l'immagine mediatica della Bergman prima e dopo l'incontro con Rossellini divergono fino a disegnare una profonda frattura¹⁸.

«Moglie fedifraga e madre indegna», la nuova Bergman abbraccia il ruolo «moderno della donna che chiede veramente di autodeterminarsi»¹⁹. Se i meccanismi classici dell'identificazione appaiono compromessi, se ne impongono altri: una nuova donna parla alle spettatrici degli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta, come anche il caso di Jeanne Moreau dimostra²⁰.

Nel 1962 Jeanne Moreau interpreta il ruolo di protagonista in *Eve*, film tratto da un romanzo omonimo *hardboiled* di James Hadley Chase, con la regia di Joseph Losey. La protagonista è decisamente una *femme fatale*; una cortigiana d'alta classe dalla lunga e intricata storia letteraria e culturale. Certo, se il personaggio è interpretato dalla star Moreau, con la possibilità di farne l'incarnazione di una *dark lady* contemporanea, la faccenda si fa ancora più stimolante e ricca di implicazioni, soprattutto per una lettura *gender oriented* di questo caso cinematografico.

Dopo *La notte* di Antonioni (1961), dopo il ruolo di Madame de Merteuil in *Les Liaisons dangereuses* di Vadim (*Le relazioni pericolose*, 1959), ma soprattutto dopo i film di Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud* e *Les Amants* (*Ascensore per il patibolo*, *Gli amanti*, entrambi del 1958), Jeanne Moreau, che aveva conquistato una visibilità particolare dovuta appunto a tanti ruoli "scandalosi", si sentì pronta ad affrontare quello della complessa Eva. In questo caso, peraltro, il suo ruolo è stato determinante anche nella genesi del film e nella tortuosa vicenda che ha fatto arrivare il romanzo di Chase a Losey. Nel 1946, quando il romanzo viene tradotto in francese, è Jean Cocteau, che l'ha voluta con sé a teatro per *La Machine infernale*, a regalarne una copia a Moreau, convinto che il ruolo sia perfetto per lei: «Quando diventerai una star», le dice, «cerca di fare un film a partire da questo libro. C'è un ruolo che ti calza come un guanto»²¹. Dopo il rifiuto di Jean-Luc Godard, regista a

¹⁸ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007, p. 115.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. almeno G. Sellier, *Jeanne Moreau, image de "femme moderne" au tournant des années 60*, in «L'Esprit Créateur», 1, 2002, pp. 28-40.

²¹ J.-C. Moireau, *Jeanne Moreau*, Ramsay, Paris 1988, p. 90. Su *La Machine infernale* si veda il saggio di Eva Marinai in questo stesso volume.

cui la stessa Moreau aveva pensato²², viene contattato Joseph Losey su invito dell'attore Stanley Baker, già ingaggiato dai produttori Hakim per la parte del protagonista. Losey raccoglie ben volentieri la sfida di girare un film in cui la sua firma d'autore sia riconoscibile, lavorando nell'ambito di un genere popolare che aveva già frequentato come il *noir*²³.

Di partenza, anche in questo caso, la *femme fatale* del film non sembra avere tratti che possano interpellare in maniera diretta un discorso femminista ma, essendo rappresentata come un puro prodotto del capitale, il trionfo della sua fredda crudeltà finisce col denunciare tanto la doppia morale borghese quanto il sistema patriarcale su cui essa si regge. Del resto Losey si avvicina al testo letterario recuperando la lezione marxista-leninista del maestro Mejerchol'd, che nel 1934 aveva messo in scena un adattamento di *La dame aux camélias* di Dumas Fils per denunciare la condizione di ingiusta soggezione all'uomo a cui era sottoposta la donna. Mi sono occupata altrove di come emerga in alcune sequenze del film tutto il lavoro fatto da Losey attorno a due assi portanti della visione patriarcale nel film classico: tanto la riduzione a feticcio della donna quanto il suo essere oggetto della scopofilia narcisistica maschile²⁴. Qui mi interessa di più insistere sul modo in cui Jeanne Moreau si è letteralmente appropriata, con la complicità del regista, della *femme fatale*. Come ricostruito da Sellier, Moreau incarna, fin dalla collaborazione con Louis Malle, il ruolo di una donna moderna che trasgredisce, sì, ma che lo fa per passione. Con il personaggio di Eva «dea impassibile, totalmente narcisista e che usa gli uomini per non dipendere da loro», la trasgressione diventa insopportabile per il pubblico e per i produttori, perché Moreau trasgredisce anche rispetto alla propria immagine divistica: non può essere tollerata «questa irruzione della guerra dei sessi nell'immagine di una donna la cui libertà era stata fino ad allora appunto confinata nei limiti dell'amore (per gli uomini)»²⁵. Non è un caso che *Eve* abbia alle

²² Certo colpisce che in questo stesso periodo Jean-Luc Godard concepisca e poi giri *Vivre sa vie*, presentato a Venezia nel settembre del 1962. Viene il dubbio che le riflessioni di Edgar Morin sulla figura della star e sulla sua evoluzione pubblicate nel 1956 abbiano riportato in primo piano il personaggio della cortigiana, anche nella sua variante di aspirante attrice: la Nana di Godard ricorda tanto la *starlette* di cui parla Morin e che, spesso, può finire per cadere nel giro della prostituzione. Nel caso della Nana godardiana non mancano poi i riferimenti letterari e cinematografici, tra cui di sicuro *Lola Montès* di Max Ophüls (cfr. F. Polato, «Questa è la mia vita» di Jean-Luc Godard, Aracne, Roma 2005, pp. 28-37, in particolare la n. 36 di p. 34).

²³ «Il regista era determinato a fare piazza pulita del genere action-thriller del suo periodo noir e a muovere verso un cinema più discorsivo e confessionale, basato sulla presenza di un *auteur*» (C. Gardner, *Joseph Losey*, Manchester University Press, Manchester-New York 2004, p. 94; trad. mia).

²⁴ A. Masecchia, *Il corpo di Eva e la scrittura del film*, in L. De Giusti (a cura di), *Joseph Losey. Senza re, senza patria*, il Castoro, Milano 2010, pp. 58-73.

²⁵ G. Sellier, *Jeanne Moreau, image de "femme moderne" au tournant des années 60*, cit., p. 38. In questi anni Moreau stringe sodalizi importanti con intellettuali e scrittrici come Marguerite

spalle una drammatica vicenda produttiva, con aspri conflitti tra il regista e i produttori non limitati alla fase di montaggio, ma già evidenti prima, durante la stesura di soggetto e sceneggiatura²⁶. Anche la collaborazione con lo sceneggiatore Hugo Butler, a sua volta vittima del maccartismo, con il quale Losey spera probabilmente di trovare una mediazione tra le sue ambizioni espressive e le volontà produttive, arriva a un punto di rottura proprio rispetto alla pienezza e alla complessità del personaggio di Eva, una donna che «parla troppo», secondo Butler, eccessivamente spietata e aggressiva, lontana dallo stereotipo della «simbolica prostituta di cui il film dovrebbe parlare»²⁷, a ribadire limiti e certezze rassicuranti dell'ordine patriarcale.

Ma in cosa consiste il superamento di questi limiti? Come si sviluppa in *Eve* questa guerra dei sessi? Nel quadro di un film estremamente ambiguo e complesso, assumono indubbiamente un ruolo determinante le dinamiche dello sguardo e i dispositivi ottici (vetri, specchi, maschere, la cinepresa che Eve maneggia all'inizio), che costruiscono un sistema intricato di rimandi identitari in cui la visione è obliqua, indiretta, fallace, disturbata. In un certo senso, i personaggi sembrano immersi in una costante recita-finzione che viene denunciata proprio attraverso questi dispositivi. Innanzitutto, il film mette in scena l'altra «mascherata», cioè quella della mascolinità. La differenza tra *sex* e *gender*, prima di essere formulata dalla riflessione teorica femminista, viene agita dal lavoro filmico di Losey che di Tyvian Jons, il protagonista maschile, ci consegna il tentativo di performare la mascolinità. Per farlo, il regista utilizza una maschera che ricorre in vari momenti del film e innumerevoli specchi in cui la monolitica e medusea Eve osserva implacabile la sua controparte maschile, non offrendogli alcuna conferma della sua grandezza né sollevandolo in alcun modo dall'ansia di castrazione che gli è propria. Come ho avuto modo di approfondire altrove, il volto di Eve assume tutti i tratti di una Medusa che pietrifica l'osservatore²⁸.

Duras e Natalie Sarraute. Anche molti anni dopo l'attrice sceglierà interlocutrici donne, come dimostra il rapporto con Josée Dayan iniziato alle soglie degli anni Duemila. Cfr. G. Le Gras, *Quand Cendrillon n'a plus vingt ans. Jeanne Moreau magnifiée en monstre sacrée par l'œil patrimonial de Josée Dayan*, in C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaleone. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020, pp. 175-185.

²⁶ Per una ricostruzione puntuale della vicenda cfr. J. Leahy, *The Cinema of Joseph Losey*, Zwemmer-Barnes & Co., London-New York 1967, pp. 106-26. I dettagli sulle scene presenti in sceneggiatura e poi espunte, oppure su scene girate e tagliate in seguito, trovano conferma nei documenti del prezioso Fonds Losey conservato presso l'archivio della Bibliothèque du Film et de l'Image (Bifi) della Cinémathèque Française di Parigi, dove il materiale è archiviato in due faldoni (LOSEY B1, LOSEY B2). Si veda in particolare la cartella LOSEY 15 B2, in cui è conservata parte dei giornalieri del film.

²⁷ Lettera di Hugo Butler a Joseph Losey del 15 novembre 1961, in LOSEY 1-B1/7.

²⁸ A. Masecchia, *Eva futura. Donne pubbliche e spazi privati*, Kaplan, Torino, in corso di stampa.

In tema di spettatrici, il film introduce però un motivo particolarmente interessante: l'effetto distruttivo dello sguardo di Eve-Medusa non colpisce solo l'uomo, ma anche la donna. Non è un caso che la rivale di Eve, l'angelicata e intellettuale Francesca, interpretata da Virna Lisi, sia una donna con gli occhiali, apparentemente dotata di sguardo, una donna che sa troppo e che per questo verrà punita con la morte. Se le soggettive di Eve sono pochissime, limitate ai momenti in cui osserva e contempla la propria immagine riflessa in uno specchio, quelle di Francesca sono più numerose. Ce n'è una, in particolare, che sembra mettere in scena con grande potenza simbolica alcuni nodi dello schema concettuale che ho tratteggiato – gli occhiali, lo specchio, la donna soggetto/oggetto dello sguardo, la dialettica tra prossimità e distanza, il ruolo della spettatrice. Promessa sposa a Tyvian, Francesca viene infatti a sapere della frequentazione tra l'uomo e la donna perduta. Così la cerca e, non trovandola in casa, la raggiunge in un parco, dove si ferma a guardarla mentre legge al sole. Qui a indossare un paio di occhiali è proprio Eve, ma non sono occhiali da lettura bensì da sole, con vetri a specchio che riflettono l'immagine di Francesca, in piedi di fronte a lei. L'effetto del campo/controcampo è che la soggettiva di Francesca venga come rimbalzata dagli specchi presenti sulle lenti di Eva, che resta inaccessibile; Francesca è come bloccata – pietrificata – dalla propria immagine restituita dalle lenti e, incapace di agire, finisce per fuggire via.

Nel caso di Moreau, la scelta di una recitazione asciutta, prevalentemente basata sulla micromimica facciale, fatta di silenzi e impassibilità soprattutto in relazione a Tyvian, enfatizza lo smascheramento a cui la *femme fatale* condanna tanto le mascherate di genere quanto quelle borghesi e sociali, prime fra tutte la coppia nel matrimonio. Dicevo che le soggettive di Eve sono assenti nel film, tranne in due casi: entrambe le sequenze, la prima successiva a una sorta di prologo e l'altra alla fine, poco dopo un primo epilogo della vicenda, sono ambientate in una villa a Torcello. In entrambe ricorre una scena in cui Eve è sola nella camera da letto, a tu per tu con la mdp, ed è solo in questa solitudine che troviamo una sua soggettiva, sempre però mediata dalla sua immagine riflessa nello specchio. Stessa cosa accade nell'altra che, quasi alla fine del film, precede l'epilogo. In quest'ultima nella villa arriva anche Francesca, ormai moglie di Tyvian. Dapprima Eve viene vista da Francesca riflessa nello specchio, ma poi si gira e la guarda. Segue un primo piano di Eve, che sorride sprezzante, e poi il controcampo di Francesca, con accanto Tyvian che la guarda. In questo scambio di sguardi non crolla solo il teatro della coppia borghese, ma succede anche un'altra cosa, più dirompente a livello simbolico: la spettatrice-Francesca viene costretta a fare i conti con il proprio posizionamento passivo e masochista. Non a caso, quando Eve scende lentamente le scale osservando da lontano

Francesca che fugge e il marito che la insegue disperato, la mdp inquadra una testa di Medusa che decora una parete della villa. Se fino ad ora l'associazione tra Eve e Medusa è stata dovuta a particolari effetti della messa in scena (complice il particolare bianco e nero presente nel film abbiamo, ad esempio, il corpo immerso nella vasca che lascia fuoriuscire solo volto e occhi della protagonista oppure la testa dai capelli scarmigliati che emerge, anche grazie all'illuminazione, da un abito nero), questa decorazione di pietra rende palese tutto il riferimento alla figura mitologica e al suo portato.

Come si è visto, il binocolo specchiato in *Notorious* offre al nostro sguardo una sorta di soggettiva vuota perché ciò che vediamo nelle lenti non produce significato rispetto al contesto, ma anzi tende e a distrarre dai reali sentimenti della donna, a schermarli: solo una volta calato il binocolo, possiamo vedere la commozione di Alicia. Viene dunque ribadita l'idea che la donna soggetto dello sguardo sia un segno impossibile. Nel caso di Eve, invece, gli specchi delle lenti, mostrandoci Francesca che la sta guardando, sembrano rifrangere le soggettive di entrambe le donne, in uno scambio che lavora sull'identificazione della donna con un'altra donna, della spettatrice con il personaggio femminile. La *femme fatale* di Moreau smaschera tanto il masochismo maschile quanto quello femminile in un film che si chiude, da un lato, con la morte della donna alla ricerca della verità e, dall'altro, con la totale accettazione da parte dell'uomo di una dialettica servo-padrone sado-masochistica, a parti rovesciate rispetto a quanto abbiamo visto nel caso del film di Hitchcock. In questo senso, quello di Moreau e di Losey è a tutti gli effetti un film politico, con una forte valenza di critica sociale che corrisponde alla spinta emancipatoria incarnata dall'attrice e all'impegno ideologico del regista, in cerca di un difficile equilibrio tra ragioni produttive, istanze espressive e spinta *engagée*. Eve-Jeanne Moreau è una tenebrosa²⁹ perché è «un prodotto perfetto dell'ipocrisia della società in cui vive», come ha scritto lo stesso Losey: è lo specchio in negativo del sistema patriarcale e anche feticcio della merce, maschera perturbante del capitale, che riprende lo stereotipo della donna fatale e distruttrice ma ne suggerisce il superamento, anche nel suo essere né punita né redenta. Eve è infatti una donna in cui la mascherata della femminilità è consapevole ed è così l'unico personaggio del film che riesce a mettere a distanza la propria immagine. Sta in ciò la sua potenza e la valenza che ha per la spettatrice, invitata a fare altrettanto e a sovvertire, attraverso l'autodeterminazione e l'autorappresentazione, un'immagine della donna specchio del desiderio e delle paure maschili.

²⁹ Cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit.

«Un freddo e rotondo girasole» Laura Betti in *Il gabbiano* di Marco Bellocchio

Stefania Rimini

Laura Betti prediligeva il «cinema che sa di cinema», con il suo «odore di cinismo, di cestini rossi e bianchi»¹, con quel misto di volgarità e incanto capace di trasformare ogni ciak in «un viaggio imprevedibile»². Ha sempre scelto con quali registi collaborare (Pasolini e Monicelli, Amelio e Bava, Lizzani e Archibugi – solo per citarne alcuni), secondo un approccio contraddittorio ma libero; vivendo fino in fondo un dichiarato snobismo, si è concessa di amare tutto ciò che è estremo, del resto per lei «è uguale impegno lavorare con Corbucci e con Bertolucci. È uguale impegno scopare con Marlon Brando e con Claudio Villa»³. Il suo carattere fiero, la vocazione anarchica, la consapevolezza del suo personaggio mettono in crisi il modello di regia demiurgica («Per il regista di cinema l'attore ideale è uno sgabello, un comodino, un vaso da notte. E questo è divertente. Quello che non è divertente è che l'attore, in genere, si adegua»⁴) e costringono tutti ad accettare le sue condizioni: nonostante la pretesa di un «rapporto fifty-fifty»⁵, la generosità delle sue interpretazioni trasfigura l'esperienza sul set in una giostra di amicizia e scambi, da cui ognuno trae beneficio e vantaggio.

Non sfugge alla regola della “rompiscatole” il legame con Marco Bellocchio, segnato da «conflitti tremendi»⁶ ma vivificato da tre ruoli per certi aspetti assoluti, che esaltano la visceralità dell'attrice, la sua animalità furente e fragile. Il regista offre a Betti una straniata sinfonia del materno, perfettamente in linea con le tensioni del suo animo, e costruisce con lei una intesa fuori dagli schemi:

Non era un'attrice duttile. Betti era Betti. E basta. Si imponeva fin dalla sua fisicità prorompente, fin da quella sua voce così speciale. Era il personaggio a doversi

¹ L. Betti, *L'attore ideale per un regista? Uno sgabello*, in M. Monicelli, *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi*, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 36.

² *Ivi*, p. 40.

³ L. Betti, *Le “proiezioni” di una donna*, intervista a cura di R. Lampugnani, in «La città futura», 11 maggio 1979.

⁴ L. Betti, *L'attore ideale per un regista? Uno sgabello*, cit., p. 38.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 41.

modellare su di lei, non viceversa. Quando accadeva, però, erano interpretazioni memorabili⁷.

Nel nome del padre (1971) è il primo affondo di Bellocchio nel cuore di tenebra di Betti; le «furiose, funeste crisi isteriche» della madre di Franc, il suo «sguardo febbrile»⁸ servono a declinare l'oppressiva autorità del potere borghese, spesso ribaltata in greve maschera anacronistica. Altrettanto ambigua appare la caratterizzazione della «madre-amante»⁹ di *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), una donna in preda a una «passione vischiosa e infelice», giocata su una serie di segni di performance che puntellano un ruolo complesso: per Roberto Chiesi il tratto distintivo di Rita Zigai è il suo essere «una gatta randagia e ferita, che ha sul viso le ombre delle umiliazioni e mortificazioni di un amore sproporzionato e drammatico, ma anche l'odio sordo e la violenza del rancore»¹⁰. La terza incarnazione del fantasma di maternità colpevole è Irina Arkadina, figura cardine dell'adattamento cechoviano che resta tra le prove più autentiche del sentimento di Bellocchio per il teatro.

Ricorda con rabbia

Il gabbiano (1977) è infatti un'opera intimamente autobiografica, esito di un attento processo di scavo e meditazione, al punto da proporsi come un riepilogo di motivi e aspetti già declinati in altri luoghi¹¹:

Il testo mi ha riportato indietro, è avvenuto come un processo regressivo, come se per riappropriarmi dei temi, dei contenuti del *Gabbiano*, fossi dovuto ritornare adolescente per immedesimarmi in Costantino e poi divenire adulto per esprimere Trigorin [...]. E tutto sotto il segno della follia, della rabbia invidiosa e impotente... i temi di *I pugni in tasca*, a più di dieci anni di distanza. *Il gabbiano* mi ha riportato dentro quella follia, dentro quella rabbia, che corrispondeva a una esigenza profonda di modificare la realtà¹².

Grazie a un preciso corto circuito linguistico, la parabola drammaturgica di Čechov viene adattata ai tempi di un film (destinato anche al circuito della televisione) che lascia fermentare atmosfere e dialoghi, rimodulando i toni

⁷ M. Bellocchio, *Era povera, non ha mai avuto una casa*, in «Il Corriere della Sera», 1° agosto 2004.

⁸ R. Chiesi, *I volti di una maschera selvaggia e dolorosa. L'attrice di cinema*, in Laura Betti, *illuminata di nero*, in «Cineteca speciale», novembre 2005, p. 15.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

¹¹ Per un'attenta lettura del film si rimanda a D. Brotto, *Larus ridibundus. Marco Bellocchio e Il gabbiano di Čechov*, in «La rivista di Engramma», 172, 2020, pp. 131-143.

¹² M. Bellocchio, *Ho ritrovato la mia rabbia*, in «Il Corriere della Sera», 3 luglio 1977.

sotto il segno di un fecondo rispecchiamento autoriale. La sua è una traduzione fedele del plot con un sovrappiù di senso, dato dal coinvolgimento emotivo nei confronti delle situazioni evocate e da una calibrata direzione degli attori.

Desideravo 'rivisitare' alcuni dei principali temi di tutti i miei film: la rabbia, l'impotenza, l'integrazione, l'invidia, l'omosessualità, il suicidio... e *Il gabbiano* li contiene tutti. Nella commedia (che ho sempre amato, fin dall'adolescenza) questi temi vengono espressi soprattutto da tre personaggi: Trigorin, lo scrittore di successo, Costantino, scrittore a sua volta ma che rifiuta i compromessi e perciò senza fama e senza soldi, suicidi entrambi, si potrebbe dire, anche se in modo diverso, entrambi succubi di Irina, la madre castratrice¹³.

Prima di approfondire lo spessore e la *agency* di questa «madre castratrice», è giusto segnalare come la scelta di ambientare le vicende dentro la cornice di un paesaggio domestico¹⁴ (Villa Mantovani-Orsetti a Casale sul Sile), sospeso fra nebbie, utopie e i tremori del lago, crei un potente effetto di *mise en abîme*: della Russia cechoviana rimane solo un'eco, risonante nei nomi dei personaggi, mentre si affaccia prepotentemente in primo piano il colore locale di un Veneto che tanto somiglia al paesaggio d'infanzia del regista. Gli accenti regionali, i canti dialettali, le tinte velate di un contesto padronale e contadino insieme fanno sì che il sogno di Konstantin assuma una connotazione autobiografica autentica, senza perdere il respiro di universalità dolente. Del resto è lo stesso Bellocchio a sottolineare quanto gli umori della commedia fossero vicini al suo privato:

In Čechov tutto un mormorato interiore mi rimanda proprio alla mia vita, alla mia esperienza, alla mia famiglia, ai miei paesi: *Il gabbiano*, *Zio Vanja* non possono non ricordarmi Bobbio, non possono non ricordarmi l'esperienza di *Sorelle*, delle mie sorelle, dei corti girati con *Fare Cinema*. E Čechov mi ricorda Bobbio più di *I pugni in tasca* perché, pur essendo stato girato a Bobbio, *I pugni in tasca* aveva un furore che utilizza Bobbio strumentalmente nel senso che noi abbiamo girato lì utilizzando le case della mia famiglia, però là c'era una ispirazione più brutale e legata a una mia formazione letteraria in fondo diversa da Čechov. Čechov è come qualcosa che io ho recuperato progressivamente: è la disperazione sussurrata, che per esempio c'è anche in *Salto nel vuoto*, di chi, per usare una espressione di Pirandello, "ha la morte addosso" – non dimentichiamo che quest'uomo muore a quarantatré-quarantaquattro anni di tisi. È una disperazione che poi si rappresenta anche negli amori impossibili, nel fallimento, basti pensare ad Andrej nelle *Tre sorelle* ma anche a Vanja o a personaggi

¹³ M. Bellocchio, *Diverso, non infedele*, in «Radiocorriere TV», 16-22 aprile 1978.

¹⁴ Non sfugge l'importanza della rilocalizzazione a Natalia Ginzburg, che legge con grande attenzione la dimensione topografica dell'adattamento: «una casa di provincia, vecchia, disordinata, infernale e ospitale insieme. Ospitale perché immersa nel silenzio, nel tepore e nella penombra, infernale perché ripostiglio di angosce espresse e nascoste» (N. Ginzburg, *Con la poesia di Čechov*, in «La Stampa», 29 novembre 1977).

di *Il gabbiano* come il vecchio giudice e anche lo stesso Trigorin che vive portando in sé il sentimento di non essere quello che avrebbe voluto essere. È come se, per un periodo, a partire apparentemente ma non casualmente da *Il gabbiano*, il mondo cechoviano rifluisse nel mio lavoro e ne fosse un motore importante¹⁵.

Questa dichiarazione si rafforza se si guarda al lavoro di costruzione diegetica del racconto, nel passaggio dal testo allo schermo; Bellocchio sa bene quanto il teatro si fondi sulle «leggi della parola, le leggi della distanza» e interviene a scardinare l'idea di un «totale fisso»¹⁶, puntando sulla forza espressiva del *close-up*. Il suo *Gabbiano* è giocato su un principio di prossimità, sulla piena partecipazione all'emotività dei dialoghi e ai caratteri delle *dramatis personae*, ottenute attraverso la mobilità della macchina da presa: la dinamicità propria del cinema gli permette di suggerire agli attori «una interpretazione sussurrata, costruita su tutta una serie di toni, di mezzi toni, sul parlar piano ma anche sull'urlare»¹⁷.

Nel comporre situazioni e scene Bellocchio si affida alla polarizzazione fra interni ed esterni, e così la severa compostezza della dimora di provincia si alterna alla dimensione bucolica del borgo, caratterizzato da un'economia rurale, trasparenze lacustri e un vagheggiato sentore ancestrale. Il primo atto è dominato dalla sagoma del teatrino di Kostja, poco più di una cornice di canne ritagliata sullo sfondo del lago, a suggerire la provvisorietà del suo talento drammaturgico, o forse il carattere ineffabile della sua arte; l'allestimento disegna una piccola isola galleggiante, che accoglie le sorprese dello spazio esterno, tutte epifanie di una realtà ora complice ora nemica del sogno di Konstantin. La placida quiete del lago occupa anche i riti del secondo atto, una luminosa parentesi prima del precipitare sordo delle relazioni pericolose, mentre le ultime due stazioni del dramma si concentrano nel ventre della casa padronale, fra partenze e ritorni, che scandiscono sempre più l'intermittenza di esistenze esposte al gioco del destino.

Il processo di *récadraje* dell'originale cechoviano nella cornice del grande schermo mira pertanto a una scrittura performativa che rafforza la mediazione dei corpi e rilancia la dimensione metalinguistica dell'opera, fondata integralmente sulla meditazione intorno allo statuto dell'arte della recitazione, sulla dialettica fra invenzioni d'artista e destino personale, e da ultimo sulla inconsistenza delle illusioni come antidoto all'infelicità. Dentro un labirinto di tensioni così acute la figura di Irina Arkadina interpretata da Laura Betti diviene cifra del disincanto, e allo stesso tempo misura della furia del mondo.

¹⁵ M. Bellocchio, *Sei domande a Marco Bellocchio*, a cura di M. Pellanda, «La rivista di Engramma», 172, 2020, pp. 171-177.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Un ruolo convesso

La cangiante euforia bettiana nei confronti della macchina-cinema si traduce all'altezza del *Gabbiano* in una piena adesione agli attributi del personaggio cechoviano; è come se la giaguara ritrovasse nelle pieghe del carattere di Irina la sproporzione fra celebrità e coscienza, il dissidio tra ragioni del cuore e smanie divistiche che aveva segnato la sua stessa esistenza – a leggere la trasfigurata *autofiction* *Teta veleta*¹⁸. All'intermittenza fra arte e vita si aggiunge poi il nodo insondabile della maternità; quella che il drammaturgo russo descrive come «madre colpevole» diviene, per effetto della doppia traduzione di Bellocchio e di Betti, una donna in nero, prepotente e fragile, assoluta e franta. Curiosamente, sono rare le dichiarazioni dell'attrice su questo ruolo, forse perché il film non ebbe il seguito sperato, eppure basta osservare i piani del racconto per cogliere un processo immedesimativo di grande potenza. Betti sa di essere il vertice della rappresentazione («il rapporto del mio personaggio col figlio, quando si sbranano, è il cuore del film»¹⁹), la sua prolungata esposizione all'interno del quadro è quasi un unicum rispetto alla media dei film che ha interpretato (per lo più in parti secondarie anche se sempre eccedenti); è la sua aura a scandire gli atti del racconto secondo pattern performativi che puntano verso precisi accenti di pathos.

L'elemento chiave che interseca i modi della figurazione del personaggio riguarda il raddoppiamento metalinguistico della vicenda: Betti/Irina è un'attrice al quadrato, chiamata fin dalle prime battute del dramma ad assistere allo spettacolo del figlio Konstantin e a misurarsi con l'ombra della giovane Nina, artista emergente che sembra poter incrinare il suo primato di diva ma che invece resterà schiacciata dalla feroce triangolazione con Konstantin e Trigorin. La trama ricalca le linee vettoriali di Čechov, ma qui teatro e cinema si sfidano sul terreno della (dis)simulazione e tale frizione amplifica l'effetto di presenza degli interpreti, o meglio il loro sapersi adattare alle regole di composizione del cinema. L'energia dinamica di Betti è complementare al nervosismo dialettico di Remo Girone (Kostja), si scontra con la grazia ancora acerba di Pamela Villosi (Nina), si annulla di fronte alla impostata indifferenza di Giulio Brogi (Trigorin). Accanto alle figure cardine del dramma si muovono personaggi solo apparentemente minori: Mascia/Gisella Burinato, Medvedenko/Antonello Piovanelli, Sorin/Mattia Pinoli, Polina/Clara Colosimo; si tratta di un coro che amplifica i tormenti e

¹⁸ Per un approfondimento su questo mi permetto di rimandare a S. Rimini, *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini*, Duetredue edizioni, Lentini 2021, pp. 63-82.

¹⁹ L. Betti, *Bisogna nuotare nel forse*, intervista a cura di R. Chiesi, in «Cineforum», 437, 2004, p. 66.

le angosce del vivere quotidiano, che si logora per l'indebolimento di nervi e muscoli, mentre il passato scolora, rilasciando solo schegge di dolore. Il cast sintetizza alcune linee guida della direzione registica di Bellocchio, fra mezzi toni, sfumature dialettali, espressività del primo piano. Fuori dalla continuità del palcoscenico, tutte le *dramatis personae* si muovono su una scacchiera che obbedisce alla ferrea logica di uno stile che tende a frammentare i piani, a insistere su volti e ambienti, su contrasti di luce, velature e metafore visive.

Dentro la rete del testo Irina/Betti esercita una forza matrice in grado di sconvolgere gli equilibri – già precari – e di accelerare la tragedia. La sua è un'agency controversa, che si muove ancora una volta su un doppio binario: nel confronto con il figlio a prevalere è una sorta di furia dominatrice, di smania passionale, con esplicite sfumature edipiche, legate anche alla trama di citazioni amletiche già presenti nel dramma; il rapporto con Trigorin, invece, è vissuto sul filo di una passività colpevole, che la vede prostrarsi di fronte al compagno, perdere il controllo pur di non essere abbandonata. Tale postura si fonda sulla perfetta combinazione fra schemi gestuali e diagrammi di voce, un sistema performativo che Betti declina con grande disinvoltura, passando da momenti di gelida e compassata immobilità al più acceso furore mimico e gutturale; la sua è una dinamica interpretativa profonda e istintiva allo stesso tempo, espressa senza riserve, grazie alla piena consapevolezza di sé e della natura del personaggio. Bellocchio conosce le impennate del suo carattere, sa di doversi "arrendere" al talento dell'attrice e ne asseconda le intuizioni, giungendo a puntellare con i movimenti di macchina un modello di recitazione anticonvenzionale, almeno nella resa visiva di Arkadina.

Una madre inviperita

Senza voler forzare interpretazioni in chiave psicanalitica, certamente funzionali al piano dell'opera, quello che in queste note si vuol sottolineare è la centralità delle dinamiche affettive innescate dalla presenza e dalla recitazione di Betti, madre castratrice, aggressiva, che piega i sogni e le resistenze del figlio pur di conservare la propria autostima, oltre a una parvenza residuale di celebrità e potenza. Ad eccezione del secondo atto, durante il quale indossa un vestito bianco, con un largo cappello di paglia che incornicia i riccioli biondi e posa quasi tutto il tempo su una sedia a dondolo, mimando il cliché di una ninfa reclinata e pensosa, per tutta la durata del film Betti è «illuminata di nero», ammantata da drappi, stoffe e acconciature che rinviano a una *noblesse* ormai perduta, eppure ancora carica di accenti. Nel disporre il personaggio lungo i bordi del quadro Bellocchio privilegia alcune angolazioni – di scorcio, di schiena, dal basso – nel tentativo di tradurre plasticamente

i tratti nervosi di Arkadina, ovvero quel labile confine tra superbia e disincanto che presto si trasforma (a contatto con il figlio) in furia prevaricatrice e smorfia incestuosa. Se si osserva da vicino la grammatica visiva con cui il regista la riprende, è facile verificare la persistenza di modi che rinviano direttamente alla diversa gamma di sentimenti in gioco. Le inquadrature dal basso, meno frequenti ma decisamente spiazzanti, servono a enfatizzare lo spessore divistico dell'attrice, la sua autorità nel sistema dell'arte ma anche all'interno delle dinamiche familiari: a lei infatti spetta il primato delle scelte, lo scarto tra fughe e ritorni, la giostra delle riverenze, anche se poi di fronte a Trigorin il suo orgoglio cede. L'insistenza sui piani scorciati allude all'ambiguità morale di Arkadina, alla necessità espressiva di veicolare la sua vocazione ferina, tetra, letteralmente tenebrosa, che si appoggia a un'aggettivazione che già in Čechov non lascia scampo: quelli di Irina sono infatti occhi «come spine», che pungono sia di profilo sia in *close-up*, mentre le labbra «agghiaccianti» lasciano fuoriuscire spesso suoni gutturali e balbettii in dialetto. Le rare e intense riprese di schiena, invece, descrivono non solo il rapporto con l'ambiente (atmosferico e della casa), ma anche la paradossale declinazione dello sguardo cieco del personaggio, quasi che anche di spalle riuscisse a dominare la vertigine del caos, a imporre una presenza vigile e a volte perfino spietata. Quando si specchia in abiti da gran sera dentro il perimetro di una larga finestra, in una doppia esposizione frontale e da tergo, l'ingombro del suo corpo sembra lentamente farsi assorbire dalle tinte pastello del cielo, secondo una perfetta tonalizzazione di umori e desideri, in cui però è l'involucro scuro della sua ombra a stagliarsi, a rappresentare il *punctum* della figurazione.

La messa in campo di una consapevole tassonomia visiva risponde innanzitutto alla necessità di declinare i diversi modi del materno incarnati da Arkadina, figura ambigua, sfuggente attorno alla quale si polarizzano sentimenti di cura e disprezzo, dedizione e abbandono, continuamente rimediati dalla sua incommensurabile aura divistica. Nell'assumere su di sé tutto il peso di un personaggio così compromesso, e allo stesso tempo libero nell'esplicitazione dei propri desideri, Betti copre una gamma espressiva e tematica ricompresa dentro una potente oscillazione fra due diversi paradigmi della soggettività femminile, non a caso legati all'immaginazione shakesperiana; la «sua» Arkadina, infatti, accoglie da un lato le pulsioni incontrollate di Lady Macbeth, fantasma già esperito all'altezza di *Novecento* (1975, regia di B. Bertolucci) grazie ai rapimenti estatici di Regina²⁰; dall'altro qui richiama le intermittenze di

²⁰ È lo stesso Bertolucci a definire, nel corpo del film *La passione di Laura* (2011, regia di P. Petrucci), l'interpretazione bettiana di regina nei termini di «una piccola e forse isterica Lady Macbeth», a conferma di uno stigma tenebroso che in realtà viene riscattato attivamente dai segni di performance dell'attrice. Nel vestire i panni di Irina Arkadina, Betti sembra prolungare alcune pose proprie del personaggio di *Novecento*, a partire dalla forte marcatura della mimica facciale e

Gertrude, madre-amante certamente colpevole che diviene, per precisa scelta di Bellocchio, una funzione castrante nei confronti dei sogni e delle aspirazioni di Konstantin. Lungi dall'esprimere una «dinamica di rigenerazione»²¹, le rifrazioni shakespeariane (sia implicite che esplicite) determinano invece una sorta di collasso mortifero, o meglio di corto circuito destinato all'estinzione.

Rispetto alla drammaturgia cechoviana il rapporto fra madre e figlio è segnato da un'impossibilità radicale, espressa da una battuta lancinante che esprime tutta l'(im)potenza della donna: quel «Non so fare la mamma. Non ne sono capace», che di fatto sostituisce l'originale «Bambino mio caro, perdona la tua mamma colpevole», trasforma la *agency* della protagonista, ne acuisce il tratto negativo, sottraendo al gioco dei ruoli il principio di cura, di reciprocità amorevole. Questo processo di rimediazione e affrancamento fa sì che, oltre la filigrana del testo matrice, si produca sullo schermo una frizione nuova fra gesti, caratteri e pose, che giunge a ridisegnare il perimetro della soggettività femminile ancorandolo a un modello archetipico, di grande suggestione e lunga durata, che coincide con il mito di Medusa. Tra le poche occorrenze didascaliche del *Gabbiano* compare infatti, in un luogo paradigmatico, l'aggettivo «inviperita» che ci pare condensare le linee di tensione dell'interpretazione bettiana sia in riferimento ai modi del sentire e dell'agire sia per ciò che attiene alle forme della figurazione. La Irina bettiana possiede infatti tutte le sfumature di quella bellezza medusea esplorata da Praz in altri contesti letterari ma certamente utile a chiarire le direzioni di senso di questa riscrittura²². In molti primi e primissimi piani il volto dell'attrice assume una icasticità totemica, in bilico fra pathos dionisiaco e autocontrollo apollineo, ed è proprio questo intervallo a sollevare la necessità del recupero della gravidanza fobica di Medusa come chiave di accesso all'orizzonte emotivo di Arkadina. Quasi senza accorgersene, Bellocchio affida a Betti il versante più problematico della disposizione tenebrosa, ovvero l'ambivalenza fra estasi e colpa, e la giaguara riesce a declinarlo caricando su di sé tutti i tratti di un «mostruoso egoismo»: tale aggressività è indice di uno spirito metamorfico potente e, accanto a esso, di una carica performativa per certi aspetti engrammatica, capace cioè di riattivare i segni della tradizione attraverso un persistente riuso di stilemi e grafie. La «leggerezza pensosa» di questa diva-medusa è tutta nell'equilibrio delle forme del viso che, oltre a richiamare la maschera del mito, suggeriscono l'orrore e la frivolezza di un'animalità senza tempo.

dal dettaglio delle labbra agghiaccianti, anche se nel film di Bellocchio il baricentro del personaggio si sposta sul versante della maternità, altra faccia del *furor* di una soggettività femminile fuori asse.

²¹ F. Polato, R. Salvatore, *La parola, lo spazio. Bellocchio e il teatro*, in «La rivista di Engramma», 172, 2020, pp. 105-129.

²² Si veda M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Rizzoli, Milano 2008.

Tenebrosa esotica queer

Gli esordi di Florinda Bolkan

e il contributo musicale di Ennio Morricone

Alessandro Cecchi

In questo saggio propongo alcuni spunti di riflessione sulla costruzione di una *star persona* nel senso delineato da Richard Dyer nel fondamentale studio sulle star del cinema¹. Il mio interesse per gli esordi di Florinda Bolkan e la sua rapida ascesa verso il successo (1968-1970) deriva da due fenomeni in parte collegati: da un lato la fissazione di un tipo di tenebrosa aggiornato agli anni della liberazione sessuale, dall'altro l'impiego della musica come mezzo per intercettare gli aspetti cruciali della *star persona* – la bellezza esotica collegata alle origini brasiliane, la libertà sessuale e la tenebrosità che caratterizza i suoi ruoli – giocandoli in senso transmediale². Per mettere in luce tali fenomeni procedo a una lettura sintomatica dell'operazione culturale sottesa alla costruzione di Florinda Bolkan rivolgendomi a tre diversi aspetti, che si riflettono in altrettanti media: l'ambiente culturale della *star persona* quale emerge da una fotografia legata al film *Metti, una sera a cena* (1969) di Giuseppe Patroni Griffi; gli esordi cinematografici da tenebrosa, condotti a sintesi da Elio Petri nel film *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970); il contributo della musica e in particolare di Ennio Morricone alla definizione della *star persona* e alla sua circolazione tra cinema, televisione e produzione discografica.

Strategie e sintomi di un ambiente culturale

Nella costruzione di una star la scelta del nome è strategica. In apparenza un *restyling* marginale, Florinda Bolkan strappa il nome di Florinda Soares Bulcão, nata a Uruburetama, in Brasile, il 15 febbraio 1941, alla pronuncia luso-brasiliana delle origini e lo rende spendibile a ogni latitudine, in un contesto cosmopolita di relazioni internazionali non solo cinematografiche. Bolkan non ha più accento per adattarsi a qualsiasi accentuazione.

¹ Cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2009 (ed. or. *Stars*, BFI, London 1979).

² Uso il concetto in un'accezione molto meno ristretta di quella proposta in H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007 (ed. or. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006).

Più del nome, è una fotografia a offrire indizi decisivi sul contesto culturale nel quale la *star persona* nasce e si inserisce. Nel celebre scatto di Elisabetta Catalano, ormai consolidata fotografa di star, Florinda Bolkan è adagiata, in posa felina, su un divano che ne esalta il fisico flessuoso, in un vestito audace, lo sguardo rivolto al fruitore³. Roland Barthes avrebbe scorto in questo sguardo il *punctum* di questa fotografia: ciò che la «punteggia» e che, «come una freccia», ci «trafigge», aprendo una «ferita», un varco a «un fuori-campo»⁴. Al *punctum* ci conduce la trasparenza lungo il fianco, ininterrotta a partire da sotto il ginocchio. L'abito, di Laura Aponte, sovverte il vestire convenzionale, sposta l'articolazione formale da sopra/sotto a davanti/dietro, qui due unità separate tenute insieme da rari lacci. A provocare non è la trasparenza ma il programma, l'intento destabilizzante del capo.

Nemmeno il divano è un pezzo d'arredo qualsiasi. Vi si riconosce la Superonda, realizzata da Poltronova su progetto del gruppo fiorentino Archizoom Associati, pezzo centrale della mostra-manifesto *Superarchitettura*, allestita con un analogo gruppo di architetti-designer fiorentini, il Superstudio, al Jolly 2 di Pistoia in vista del *vernissage* del 7 dicembre 1966, a poco più di un mese dall'alluvione di Firenze. Di questo elemento di arredo si è scritto:

La Superonda non era solo un innovativo divano componibile, ma una dichiarazione di intenti [...]. Ricoperta in tessuto plastificato lucido [...] era realizzata da un parallelepipedo di poliuretano tagliato secondo un'unica linea ondulata. L'uso del poliuretano [...] aveva consentito estrema libertà nel determinare la forma e aveva sancito il totale sdoganamento della plastica [...] di Superonda non solo si dichiaravano le potenzialità relazionali in grado di agevolare nuovi e informali modi di sedersi e porsi in rapporto con gli altri, ma si esaltava l'aspetto polifunzionale e provocatorio [...] le due parti potevano essere usate come divano, piano d'appoggio e perfino come una sorta di scultura, priva di fine pratico⁵.

Era il promettente inizio dell'esperienza che alcuni anni dopo Germano Celant avrebbe definito «Architettura Radicale»⁶, coniando un'etichetta di successo che avrebbe però minato alla radice il programma di questi gruppi.

³ E. Catalano, *Florinda Bolkan nel film di Giuseppe Patroni Griffi "Metti una sera a cena"*, fotografia pubblicata in «Vogue» nel 1968, ora in E. Catalano, *Retrò*, Giovanni Papeschi Editore, Roma 1975. Per la rapida reperibilità dell'immagine si veda il sito dell'Archivio Elisabetta Catalano, <https://archivioelisabettaatalano.it/films.html>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

⁴ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 11 e 58 (ed. or. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Seuil, Paris 1980).

⁵ L. Mannini, *Dalle arti applicate al design. Un secolo di storia dell'industria artistica e dell'arredo nel territorio pistoiese*, in *Pistoia, Montale, Quarrata: il nostro Novecento*, Polistampa, Firenze 2017, pp. 33-46, p. 42.

⁶ Cfr. G. Celant, *Senza titolo*, in «IN - argomenti e immagini di design», 2-3, 1971, pp. 76-81.

Come ha affermato Cristiano Toraldo di Francia, uno dei fondatori del Superstudio, con la definizione poteva dirsi «esaurita ogni possibilità di agire in maniera impreveduta e ambigua all'interno del sistema»⁷, e questo portò allo scioglimento del gruppo.

Sintomaticamente, la fotografia connette Florinda Bolkan a un'analogia sfida culturale, pone la *star persona* in un *milieu* artistico e intellettuale d'avanguardia, del quale porta avanti il programma con un'ambiguità non meno strategica, per quanto riferita a un diverso medium. Non a caso la fotografia si lega a *Metti, una sera a cena* (1969), il film con cui Giuseppe Patroni Griffi porta al cinema la sua omonima *pièce* teatrale, messa in scena con successo al Teatro Eliseo di Roma dal febbraio 1967, nell'allestimento di Pier Luigi Pizzi. Lo scatto è inserito in uno dei manifesti panoramici del film, a sottolineare la centralità di Nina (e di Bolkan). In prossimità del margine superiore del manifesto, una serie di ritagli più piccoli dai fotogrammi del film riporta gli altri personaggi, con i volti dei rispettivi interpreti: Michele (Jean-Louis Trintignant), Ric (Lino Capolicchio), Max (Tony Musante), Giovanna (Annie Girardot)⁸. Negli anni della rivoluzione sessuale, il film lavora in modo più radicale della *pièce* a sovvertire le convenzioni della famiglia tradizionale e proporre il superamento dell'esclusività della coppia, finalizzata alla procreazione e alla cura della prole. Come è stato detto, il film presuppone l'idea di una «libera circolazione di corpi e desideri» in una struttura sociale alternativa alla famiglia nucleare, nella quale «cade la struttura patriarcale, si affievoliscono le gerarchie di *gender*, i ruoli si confondono»⁹.

Nel circolo di relazioni amorose intrattenute in modo più o meno segreto dalla coppia costituita dall'autore di teatro Michele e dalla moglie Nina – Nina con Max, attore, amico di Michele; Max e Nina con Ric, coinvolto da Max dietro pagamento; Michele con Giovanna, amica di Nina – è la libertà di Nina a risultare decisiva, mettendo in crisi tutti gli altri personaggi: prima Nina si serve di Ric in assenza di Max, suscitando il risentimento di quest'ultimo; poi accoglie l'innamoramento di Ric, un sentimento non previsto, che la spiazza, lasciando Michele; intanto è Nina a convincere Giovanna a cedere all'attrazione per Michele, che solo quando viene lasciato da Nina si avvicina a Giovanna; infine, soffocata dal rapporto esclusivo con Ric, Nina torna dal marito e di conseguenza anche da Max senza rinunciare a Ric o pretendere

⁷ Intervista a Cristiano Toraldo di Francia, nel saggio di M. Casilio, C. Piunti, *Architettura e utopia critica. Superstudio*, in S. Casilio, L. Guerrieri (a cura di), *Il '68 diffuso. Creatività e memorie in movimento*, CLUEB, Bologna 2009, pp. 27-46.

⁸ Immagine reperibile nella pagina dedicata al film dell'Internet Movie Database, <https://www.imdb.com/title/tt0064660/mediaviewer/rm2447135488/>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

⁹ A. Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, in «Cinergie: il cinema e le altre arti», 5, 2014, pp. 96-107.

che Michele rinunci a Giovanna; è ancora Nina – non Michele, come avviene invece nella *pièce* – a proporre di allargare il circolo a Ric e comporre tutti i contrasti senza sacrifici. Nina si rivela pertanto una «donna libera all'interno del rapporto con il maschio»¹⁰, in un film abbastanza libero da saper «mettere in scena l'eros rifiutando la scappatoia della tragedia»¹¹.

La produttrice esordiente Marina Cicogna, che con il fratello Bino lavorava per Euro International Film, la compagnia di distribuzione di famiglia che si stava in quel momento affacciando alla produzione, punta sulle caratteristiche di quella che per oltre vent'anni sarà la sua compagna di vita. Bolkan si inseriva bene nel film con la bellezza esotica e l'orientamento *queer*. Secondo la produttrice era «come se il cinema non aspettasse altro che questa ragazza per dare forma a un nuovo tipo di donna, indipendente, distante dalla tradizionale femminilità italiana, più in linea con lo spirito dei tempi»¹². Con i «tratti quasi duri» e il «fisico androgino», in effetti Bolkan risulta portatrice di «una femminilità nuova, più eccitante» proprio in quanto «sconosciuta e meno irreggimentabile»¹³. Tutto ciò la rendeva strategica per un film come *Metti, una sera a cena*, nel quale Nina «doveva dare corpo a un fascino algido eppure carnale», e Patroni Griffi si era presto «convinto che fosse lei la personificazione di Nina»¹⁴. In questa scelta non avrebbe pesato affatto la spinta di Luchino Visconti, che aveva suggerito a Bolkan la strada del cinema; piuttosto, la cooptazione della sua scoperta in un film non suo lo avrebbe ingelosito¹⁵. Al tempo stesso il film era strategico per l'attrice, dal momento che aggiungeva nuove, interessanti sfumature alla *star persona* che si andava delineando nei primi ruoli cinematografici.

Un nuovo tipo di tenebrosa

Bolkan approda al successo con un trittico di grande impatto: dopo *Metti, una sera a cena* (aprile 1969), è la volta di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (febbraio 1970) di Elio Petri e di *Anonimo veneziano* (settembre 1970) di Enrico Maria Salerno alla prima regia cinematografica, con il quale Bolkan vince il David di Donatello come migliore attrice protagonista. In questi stessi anni, altri film contribuiscono a forgiarne il profilo attoriale.

¹⁰ *Ivi*, p. 105.

¹¹ *Ivi*, p. 106.

¹² M. Cicogna, *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema*, Marsilio, Venezia 2023, p. 139.

¹³ A. Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, cit., p. 105.

¹⁴ M. Cicogna, *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema*, cit., p. 142.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 123, 139-140.

Il primo è *Candy* (1968) di Christian Marquand, basato sul romanzo omonimo di Terry Southern (dietro pseudonimo) e Mason Hoffenberg pubblicato nel 1958 presso Olympia Press, l'editore parigino di *Lolita* di Vladimir Nabokov. Il film, con la partecipazione di grandi star del cinema americano come anche della musica (Marlon Brando, Richard Burton, James Coburn, John Huston, Walter Matthau, Ringo Starr dei Beatles, Charles Aznavour), fa dei temi della liberazione sessuale, e in particolare della libertà della donna, un programma esplicito. La protagonista, la biondissima svedese Ewa Aulin (Candy), trova nella brasiliana Bolkan (Lolita) una controparte tenebrosa tanto in senso cromatico quanto geografico e culturale. Benché sia un ruolo secondario, sono molte le inquadrature dedicate a Lolita, che nel film rimanda all'immaginario del soprannaturale esotico collegato al Brasile. Uscito negli Stati Uniti nel dicembre 1968 e in svariati paesi europei nel corso del 1969, il film in Italia è arrivato solo nel febbraio 1970, in una versione censurata che ne ha decretato l'insuccesso, in controtendenza rispetto al successo del film a livello internazionale.

Più interessante è ritrovare Bolkan a fianco di una Catherine Spaak corvina e fortemente erotizzata in chiave *queer* nel film di Damiano Damiani *Una ragazza piuttosto complicata* (febbraio 1969), tratto da *La marcia indietro*, il racconto di Alberto Moravia pubblicato nei *Nuovi racconti romani* (1951). Anche Bolkan, che interpreta Greta, combina l'erotismo *queer* (predomina il triangolo bisessuale) e una tenebrosità di tipo nuovo. Alberto (Jean Sorel) ascolta una torbida telefonata tra due donne e riesce a entrare in contatto con una delle due, Claudia (Spaak), dalla quale viene a sapere che l'altra, Greta, è sua matrigna e al tempo stesso sua amante. Il film, caratterizzato dalla forte presenza dell'elemento voyeuristico, si conclude in tragedia. Alberto, ingannato dall'atteggiamento ambiguo di Claudia, cade preda di paranoie allucinatorie e finisce per uccidere Greta investendola con l'auto¹⁶. È il primo film in cui il personaggio di Bolkan si trova al centro di opposte tensioni erotiche e cade vittima di un omicidio.

Nell'aprile 1969, oltre a *Metti, una sera a cena*, esce *Gli intoccabili* di Giuliano Montaldo, prodotto da Marco Vicari e Bino Cicogna per Euro International Film. Anche qui Bolkan affianca star del cinema internazionale, e anche qui figura come controparte di un'attrice svedese, Britt Ekland. Bolkan è Joni, moglie di una figura di spicco della mafia italo-americana, Charlie Adamo, interpretato da Peter Falk, che ha da poco creato il personaggio celebre come il tenente Colombo nel film per la televisione americana diretto da Richard Irving, *Prescription: Murder* (1968). Promosso responsabile delle operazioni della mafia nella West Coast, Adamo intende

¹⁶ Cfr. A. Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, cit., pp. 102-103.

ottenere il controllo di un nuovo hotel-casinò di Las Vegas. Per fare questo fa evadere dal carcere un rapinatore di banche, Hank McCain (John Cassavetes), senza sapere che l'impresa è già sotto il controllo di Don Francesco (Gabriele Ferzetti), a capo della mafia. Joni Adamo è la sola a conoscenza di tutti i retroscena dell'intrigo e agisce a sua volta da intrigante informando Don Francesco e innescando la vendetta inesorabile. Tutti i personaggi – incluso Charlie Adamo – saranno uccisi, mentre Joni, autentica *femme fatale*, è destinata a prosperare.

Troviamo poi Bolkan tra i protagonisti di *Le Voleur de crimes* (maggio 1969) di Nadine Trintignant – nata Marquand, sorella del regista di *Candy*. Il personaggio interpretato dall'attrice ha il suo stesso nome, Florinda, ed è vittima di un intreccio che lei stessa innesca tradendo e lasciando il compagno Tian (Robert Hossein) per Jean (Jean-Louis Trintignant). Quest'ultimo si rivela essere un mitomane attratto dal crimine, con il vizio di auto-accusarsi dei delitti commessi da altri (da cui il titolo del film) in attesa di trovare la determinazione per compiere un delitto di persona. Alla fine del film, pensando a un gioco erotico, Florinda accetta di farsi legare da Jean nell'automobile senza particolari preoccupazioni. L'uomo però ha in mente ben altro: non esita a lanciare l'auto, con la donna dentro, in un dirupo, compiendo il suo primo crimine. Lo schema dell'omicidio innescato da una relazione amorosa incauta ricorrerà in altri ruoli interpretati da Bolkan.

Ben più tenebroso è il personaggio interpretato da Bolkan nel film di Romolo Guerrieri *Un detective* (luglio 1969), adattamento dal romanzo *Macchie di belletto* (1968) di Ludovico Dentice. In questa «storia di poliziotti non così onesti, avvocati cattivi, *femmes fatales*, figli corrotti della borghesia»¹⁷, Bolkan è Vera, la seconda moglie dell'avvocato Fontana (Adolfo Celi). Il commissario Belli (Franco Nero), un detective molto spregiudicato, viene chiamato da Fontana a indagare su un giro di frequentazioni del figlio. A quel punto il detective si trova ad affrontare una lunga serie di ritrovamenti di cadaveri. Alla fine di una vicenda contorta, Vera Fontana, sulla quale nessun sospetto grava, viene smascherata da Belli con una finta che ne rivela il vero volto: quello di un'assassina senza scrupoli, la quale non ha esitato a uccidere la sorella con un'overdose di morfina, sposarne il marito, corrompere i testimoni scomodi, commissionare pestaggi (in uno di questi rimane ucciso il figlio della sorella, adottato da Vera) e omicidi, infine commetterne lei stessa per coprire le proprie responsabilità. Alla fine del film scopriamo che l'avvocato in realtà si era rivolto al detective proprio perché sospettava di avere «sposato un mostro», come si dice nel dialogo conclusivo del film.

Riflessi terribilmente tenebroosi dà anche la partecipazione di Bolkan al

¹⁷ M. Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Sperling & Kupfer, Milano 1999, p. 208.

film *La caduta degli dèi* (ottobre 1969) di Luchino Visconti. Questi, con Helmut Berger, suo compagno di una vita nonché protagonista del film, aveva fatto un provino a Bolkan durante una vacanza a Ischia, mentre la futura attrice era ospite con Marina Cicogna nella villa del regista. La produttrice racconta che Visconti voleva affidare a Bolkan un ruolo importante, ma il coinvolgimento dell'attrice nel film di Patroni Griffi lo aveva contrariato, così aveva dirottato Bolkan sul personaggio secondario di Olga, la prostituta prediletta da Martin von Essenbeck (Berger)¹⁸. Nel palazzo dove Olga abita, durante un'attesa, Martin si imbatte in una bambina che risveglia i suoi istinti pedofili e sadici, solo sopiti dalla frequentazione assidua di Olga. La bambina reagirà alle violenze subite con il suicidio, un esito tragico che riverbera di luce inquietante, per contiguità, il personaggio impersonato da Bolkan.

Basandosi su questi precedenti, Elio Petri dà una sintesi magistrale dei ruoli di Bolkan nel personaggio di Augusta Terzi, protagonista di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970). Sulla falsariga di alcuni dei film sopra discussi, Augusta è ispiratrice e vittima del Dottore (Gian Maria Volonté), capo della polizia criminale da lei istigato ad abusare della legge e dimostrare la sua superiorità. Nel giorno in cui viene nominato capo della questura, in quella fase storica dedita alla repressione del '68, il poliziotto uccide Augusta durante un amplesso, realizzando fantasie erotiche messe in scena dai due in modo grottesco e infantile nel corso della loro relazione, caratterizzata da un insano gusto del macabro, al limite della necrofilia. Con l'omicidio inizia il film, che da un lato segue le indagini, nelle quali l'insospettabilità del Dottore di fronte all'evidenza delle prove da lui in buona parte disseminate ad arte sembra confermata, e dall'altro ricostruisce tramite flashback gli incontri dei due amanti. Augusta, sposata con un omosessuale, vive da sola in un lussuoso appartamento e non sembra fare altro che leggere gialli, guardare la televisione e ricevere amanti, intrattenendo più relazioni extraconiugali allo stesso tempo e divertendosi a provocare il Dottore in ogni modo, in particolare ponendolo in competizione diretta con un più giovane e aitante contestatore di nome Antonio Pace (Sergio Tramonti), fino al punto di farsi intenzionalmente sorprendere dal poliziotto in pose ammiccanti con lo studente sessantottino, mettendo in tensione le due opposte visioni ideologiche. Data questa sua estrema libertà, Augusta rivela più di un elemento di contiguità con Nina.

Le tangenze con *Metti, una sera a cena* non si limitano a ciò. Come nell'altro film, anche *Indagine* è co-prodotto da Marina Cicogna (con Daniele Senatore) per Euro International Film, che anche qui ha la funzione

¹⁸ Cfr. M. Cicogna, *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema*, cit., p. 152.

di distributore; anche qui la produttrice propone Bolkan come attrice protagonista e convince il regista. Inoltre, *Metti, una sera a cena* prevedeva in origine la presenza di Gian Maria Volonté nel ruolo di Max, se l'attore, in piena crisi, non si fosse improvvisamente ritirato dal film, che giudicava borghese, a lavorazione quasi iniziata. Nel momento in cui gli venivano offerti molti soldi per recitare nei film, cosa che confliggeva con le sue convinzioni comuniste, Volonté aveva preso una posizione netta e sconveniente – ma anche autenticante – per non diventare uno strumento nelle mani di persone che perseguivano interessi diversi dai suoi¹⁹. Non è un caso che, subito dopo avere ricucito con Marina Cicogna e con la Euro International, Volonté abbia convinto Petri a realizzare *Indagine*, cioè un film di forte denuncia politica, in un momento in cui il regista era incerto²⁰. Tra i due film vi sono anche alcune contiguità formali, come il ricorso ai flashback per i *rendez-vous* degli amanti.

Petri, come Patroni Griffi, accetta il coinvolgimento di Bolkan non costretto, ma convinto dal ragionamento della produttrice. Il regista pensava a «una “pariolina”, una ragazza dell'alta borghesia romana che frequentava circoli di tennis e grand hotel»²¹. La produttrice però non era d'accordo:

ritenevo che un uomo di potere potesse perdere la testa e rischiare di buttare all'aria la sua vita [...] piuttosto per una donna che proveniva da un mondo “esotico”, lontano dal suo, e che quindi prometteva emozioni diverse da quanto provato fino ad allora. Florinda incarnava quel tipo di donna libera e disinibita, e Petri fu d'accordo con me²².

Solo dopo la scelta dell'attrice, Petri immaginò e fece di conseguenza allestire il set del suo appartamento nel Villino Astengo, l'edificio in stile Liberty che si trova di fronte al Tempio Maggiore di Roma. Lo stile architettonico rimandava già di per sé alle dive del film muto. Il rimando è confermato dagli arredi degli interni come dai costumi indossati da Bolkan, attinti alla Sartoria Tirelli. Questi includono dei capi originali stampati in pigmenti metallici di Maria Monaci Gallenga, come la tunica che l'attrice veste nella prima sequenza di *Indagine*. Per Marina Cicogna l'intento era del tutto chiaro in relazione al film:

Quando Florinda allarga le braccia davanti al commissario, mostrando sotto le maniche due veli neri come ali di pipistrello, il volto di Volonté non è inquadrato, ma noi sappiamo che quell'abito [...] gli farà perdere il lume della ragione²³.

¹⁹ Cfr. M. Capozzoli, *Gian Maria Volonté*, Add editore, Torino 2018, pp. 119-120.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 127.

²¹ M. Cicogna, *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema*, cit., p. 152.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

Gallenga, come Mariano Fortuny, vestiva Lyda Borelli, la prima *femme fatale* del muto. Per questa via Petri e i suoi collaboratori contribuiscono a collegare Augusta – e per suo tramite l'attrice – al retaggio storico del diva-film²⁴.

Al tempo stesso, è stato sottolineato opportunamente come Petri allestisca per questo film un'operazione di «velata sexploitation intorno alla figura di Florinda Bolkan, componente di sicuro richiamo»²⁵. Richiamare il pubblico era importante per la diffusione capillare del messaggio politico e centrare l'obiettivo di un cinema popolare, esplicitato da Petri in relazione a *Indagine*²⁶. Il regista non si limita però a sfruttare la bellezza dell'attrice; piuttosto, è interessato a tutte le risorse della *star persona*:

Per il ruolo femminile scelsi la Bolkan. Mi parve che la sua figura sofisticata e al tempo stesso animalesca giovasse al personaggio, ch'era ambiguo, ch'era quello d'una donna che poteva essere un'impiegata, come una prostituta, o una mantenuta. Florinda ha un'apparenza asessuale che risulta, invece, assai sensuale. E questi suoi caratteri funzionarono bene accanto a Volonté. Lei naturalissima, lui tutto studio, calcolo, proprio il contrario della naturalezza²⁷.

Anche in questo caso si può notare come l'orientamento *queer*, ventilato da queste parole, sia considerato da Petri un valore aggiunto, funzionale alla creazione di una tenebrosa aggiornata a un nuovo tipo di femminilità.

Il contributo della musica

Nel caso sotto esame la musica per film e la musica in genere contribuiscono a definire la *star persona* in modo rilevante. In tal senso, il dialogo che si viene a creare tra Ennio Morricone e Florinda Bolkan rappresenta un caso paradigmatico. Il compositore intercetta per la prima volta l'attrice nel film *gangster* di Giuliano Montaldo *Gli intoccabili*, la cui musica rispondeva alle esigenze di un genere che negli Stati Uniti stava riscuotendo successo anche in televisione. La musica di Dave Grusin – coinvolto in *Candy* (con Bolkan) e in *Prescription: Murder* (con Falk) – avrebbe potuto offrire un modello per le scelte musicali del film di Montaldo, se Morricone non avesse avuto a disposizione un mondo musicale molto più vasto che egli stesso

²⁴ Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto* (2006), CUE Press, Imola 2019.

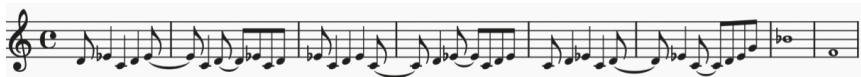
²⁵ C. Bioni, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Lindau, Torino 2011, p. 14.

²⁶ Per l'intervista a Elio Petri di *Cinema 70* (15 aprile 1971) si vedano le Teche Rai: <https://www.teche.rai.it/2021/04/elio-petri-oscar-miglior-film-straniero-1971/>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

²⁷ F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, p. 60.

stava contribuendo a creare e a ridefinire. Mi riferisco alla *lounge music*, che specificava la più generica etichetta di *easy listening*, a indicare un certo tipo di musica rilassante – una musica, si direbbe, da cocktail, basata allo stesso tempo su un cocktail di stili a vario titolo esotizzanti, che erano stati molto in voga negli anni Cinquanta, approdando al cinema, e che si ritrovano nel filone esotico-erotico del *Mondo movie*, erede *outré* dei documentari di viaggio e più in generale dei film di ambientazione esotica, con le loro danze evocatrici di terre lontane²⁸.

Questi ingredienti musicali si ritrovano anche in *Metti, una sera a cena*, dove la centralità di Nina permette al compositore di entrare in più diretta sintonia con Bolkan. Marina Cicogna pare essere stata in qualche modo coinvolta nelle scelte musicali del film. Nel pur breve frammento di intervista incluso nel documentario *Ennio* (2021) di Giuseppe Tornatore la produttrice ricorda che il compositore le fece ascoltare l'abbraccio di due temi intrecciati. Il riferimento è certamente alla bossa nova che compare quando Nina propone l'ampliamento del circolo amoroso (il titolo inglese del film è *Love Circle*), verso la fine del film. Le tre note contigue ascendenti nell'ambito di un intervallo di terza minore che si ripetono di continuo nella melodia sincopata della bossa nova (Es. 1) sono anche alla base della melodia del ritornello, dove tre note analoghe si succedono in valori lunghi, dando vita a un diverso tema, che ha un diverso sviluppo. Le due melodie, in un secondo momento, si combinano in contrappunto, cosicché i due temi, basati sullo stesso motivo di tre note, si vengono a trovare, in effetti, l'uno dentro l'altro, confermando la sensatezza della metafora dell'abbraccio (Es. 2).



Esempio 1



Esempio 2

²⁸ Cfr. F. Adinolfi, *Mondo Exotica. Suoni, visioni e manie della rivoluzione lounge* (2000), Marsilio, Venezia 2021.

Notoriamente basata sul samba, la bossa nova è un vistoso omaggio al Brasile di Bolkan, la cui sensualità, nel film, è enfatizzata dalla voce della sua doppiatrice, Valentina Fortunato. La morbidezza della voce si riverbera in quella dei vocalizzi di Edda Dell'Orso che intonano il tema nella versione completa del brano.

Morricone sa sfruttare la sua posizione ambigua tra musica d'arte (per gli studi in conservatorio con Goffredo Petrassi e per le frequentazioni delle avanguardie musicali, tra Darmstadt e Roma, dove afferisce all'area di Nuova Consonanza) e musica d'intrattenimento (per il suo mestiere di arrangiatore e occasionalmente di compositore di canzoni pop per l'industria italiana del disco e per la Rai), trattando la musica per film come territorio di compromesso o di commistione, come spazio aperto al confronto con entrambe le pratiche. In questo film la bossa nova dialoga con i titoli di testa proprio grazie alla condivisione del motivo di tre note contigue ascendenti di cui si è detto. Nel brano dei titoli il motivo è affidato al timbro di un pianoforte, sovrapposto per *mixage*, che interviene come un corpo estraneo (Es. 3); ma in realtà non è così: le tre note ascendenti sono già parte integrante del tema (Es. 4, batt. 4) e più avanti, al momento della cadenza, vengono ripetute più volte (Es. 5), come avviene anche nella bossa nova.



Esempio 3



Esempio 4



Esempio 5

Nel complesso, il tema si dispiega in un metro ternario e in ritmo di valzer. Il ritmo puntato e gli ampi salti melodici conferiscono al brano il suo carattere sbarazzino, quasi beffardo. Marina Cicogna parla di questa musica come di un «personaggio» che «accompagna» la «figura misteriosa» che cammina in una strada di Roma:

Un'andatura sempre uguale, dal ritmo ipnotico. Stivali e cappotto bianco stretto a segnare la vita, le scapole si intuiscono sotto la stoffa pregiata. In testa un casco di metallo, come un elmetto. Un primo piano insistito su un paio di guanti di pelle. Avanti e indietro, avanti e indietro. La donna si perde, ritrova la strada, cambia idea, si volta, finché, giunta davanti a un portone si ferma, lo spinge ed entra²⁹.

Il mistero dipende dal fatto che la donna non viene mai inquadrata in volto fino a quando, poco prima di entrare nella porta di un amante, alla fine della sequenza, si rivela essere Bolkan nei panni di Nina. Il tema, nel suo rapporto con le tre note, suggerisce che il tarlo (l'effetto del ripetersi del motivo al pianoforte) della tresca amorosa risponde a un progetto, a una precisa intenzione: non il tradimento, quindi, come pratica occasionale, bensì l'affermazione di sé e della propria libertà sessuale come parte costitutiva e inalienabile della persona (di qui l'integrazione delle tre note nel tema). L'elmetto ci dice che Nina sta sfidando, da una posizione di ambiguità (è infatti sposata), la morale della famiglia borghese, nella misura in cui questa implica una subordinazione di genere mediata dalle convenzioni sociali. Il tema si offre come il correlato musicale di questa sfida e di questa ambiguità.

Torniamo alla bossa nova. Il modello brasiliano di Morricone potrebbe essere il *Samba de uma nota só* di Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, inciso da João Gilberto nell'album *O amor, o sorriso e a flor* (1960). La parte della melodia del brano basata più o meno su una nota sola ha un ritmo simile alla parte su tre note del brano di Morricone. Nel laboratorio di intrattenimento di quest'ultimo, una costruzione su tre sole note si trova in *Se telefonando*, la canzone su testo di Ghigo De Chiara e Maurizio Costanzo cantata da Mina³⁰. Prima di diventare sigla di chiusura della trasmissione *Aria... condizionata* (1966), Mina la presenta in Rai nel corso della sua terza conduzione di *Studio Uno* (1966)³¹. Il documentario *Ennio* di Tornatore ci propone un accostamento diretto tra la melodia di *Se telefonando* e la bossa nova di *Metti, una sera a cena*, rivelando l'analogia costruttiva, basata sulla riduzione del materiale tematico a pochi elementi, caratteristica di Morricone sia quando compone musica da concerto, sia quando compone canzoni e musica per film³².

²⁹ M. Cicogna, *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema*, cit., p. 141.

³⁰ Cfr. E. Morricone, *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*, conversazioni con A. De Rosa, Mondadori, Milano 2016, p. 28.

³¹ Per la prima esecuzione del brano nella trasmissione *Studio Uno* (28 maggio 1966) si veda RaiPlay, <https://www.raipley.it/video/2019/12/Studio-Uno---Mina-canta-Se-telefonando-605e4273-7a8f-4514-ab41-6e35b837d594.html>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

³² Su questo aspetto si insiste molto in S. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema* (1994), a cura di M. Corbella, Casa Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2022.

Benché la musica di *Metti, una sera a cena* abbia fruttato a Morricone il secondo Nastro d'argento (1970), dopo quello per le musiche di *Per un pugno di dollari* (1965), la collaborazione con Patroni Griffi è appena citata da Morricone nel libro-intervista oggi assurto a testamento³³. Evidentemente, per Morricone questo film non è autenticante. Anche nel documentario *Ennio* di Tornatore la sola frase spesa da Morricone sulla musica del film riguarda, significativamente, la sua proposta di scartare la bossa nova – proposta rifiutata dal regista con comprensibile sarcasmo. In ogni caso, Morricone pare attribuire la scelta del brano a Patroni Griffi, evitando di farsi carico di un brano palesemente di intrattenimento. Contro l'ipotesi di un brano proposto dall'autore soltanto per essere scartato parla tanto l'investimento produttivo quanto la sua circolazione.

Nel film stesso la bossa nova è presente in più forme: alla versione strumentale usata a più riprese nel corso della cena alla fine del film, che è un estratto del brano completo, si somma, nei titoli di coda, la canzone in inglese, con un testo di Jack Fishman, cantata dal gruppo statunitense The Sandpipers. Al di fuori del film, nello stesso 1969, esce l'album della colonna sonora originale di *Metti, una sera a cena*, con il brano completo con i vocalizzi di Edda Dell'Orso³⁴, e un 45 giri con la versione italiana della canzone, su testo di Patroni Griffi. L'interesse per l'ultima versione discografica citata risiede nel fatto che la canzone, arrangiata da Carlo Fidelibus con i Cantori Moderni di Alessandro Alessandroni, presenza assidua delle colonne sonore di Morricone, è cantata da Florinda Bolkan³⁵. Se Catherine Spaak si era presentata come cantante fin dagli esordi, e in una scena del film di Luciano Salce *La voglia matta* (1962) canta una canzone di cui è autrice accompagnandosi con la chitarra, Bolkan si propone come cantante in questa sola occasione, per sfruttare la visibilità del film e della sua musica; in entrambi i casi si tratta di una strategia di lancio transmediale, basata sulla sinergia tra produzione cinematografica e discografica. La copertina del disco di Bolkan, peraltro, stabilisce un collegamento con il film di Petri che era in quel momento in lavorazione: nella fotografia l'attrice, solare e autoironica, si trova in una pausa dal lavoro sul set, mentre veste i panni di Augusta Terzi.

³³ Cfr. E. Morricone, *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*, cit.

³⁴ *Colonna sonora originale del film Metti, una sera a cena. Musiche di Ennio Morricone dirette da Bruno Nicolai*, 33 giri, Cinevox Record, MDF 33/16, 1969. Per i dati e le immagini del disco si veda Discogs, <https://www.discogs.com/it/release/4234330-Ennio-Morricone-Bruno-Nicolai-Metti-Una-Sera-A-Cena>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

³⁵ F. Bolkan, *Metti una sera a cena/Oggi te ne vai*, 45 giri, DET Recording, DTP 50, 1969. Per i dati e le immagini del disco si veda Discogs, <https://www.discogs.com/it/release/7165100-Florinda-Bolkan-Metti-Una-Sera-A-Cena>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

La circolazione del brano continua nel contesto televisivo, dove diventa per certi versi il correlato musicale di Florinda Bolkan. In *Stasera Gianni Morandi* (1969) il brano, nella versione completa con i vocalizzi di Edda dell'Orso, è sincronizzato a quello che si presenta come un videoclip promozionale dell'attrice, prima che del film: il labiale è sincronizzato, in *play-back*, in un prodotto confezionato in studio, con più stacchi di montaggio, a ognuno dei quali corrisponde un cambio d'abito. Bolkan ha un ruolo di indossatrice *glamour* più che di attrice, ma la sua eleganza rimanda al personaggio di Nina e la scenografia si ispira a quel genere di *design* d'avanguardia che troviamo nel film e nella fotografia da cui siamo partiti³⁶.

A porre musicalmente in dialogo i film di Bolkan contribuisce Morricone, nella misura in cui è coinvolto come compositore. In *Indagine* troviamo un riferimento musicale a *Metti, una sera a cena* sotto forma di auto-imprestito. Questo accade a partire dal flashback che mostra il primo contatto, esclusivamente telefonico, tra Augusta e il Dottore (lo spettatore sa già come andrà a finire, perché nella prima sequenza ha assistito all'omicidio). Augusta gli ha telefonato di sua iniziativa, per sfidarlo a identificare, dalla telefonata, il suo appartamento, nel quale lo invita in modo esplicito. Il flashback parte dal dormiveglia del Dottore nella tarda serata, si direbbe, del giorno dell'omicidio. La voce di Augusta è sdoppiata: una delle due è estremamente riverberata, l'altra ha solo un cenno di riverbero, ma è pur sempre evocatrice di una percezione alterata dal sonno, o dalla dimensione onirica. Solo gradualmente, la seconda voce prevale, diventa la sola voce che udiamo, prende corpo, assume presenza, come in un processo di messa a fuoco sonora. La voce, assai sensuale e ammiccante, è in questo caso attribuita dagli esperti a Ileana Zezza, che pure non è accreditata. La musica, appena percepibile nel momento in cui la voce sdoppiata di Augusta pronuncia le prime parole, corrisponde alla traccia che nel lato B del 45 giri uscito contestualmente al film è intitolata *Miraggio*³⁷. È una sorta di valzer lento, basato sui pochi materiali musicali usati da Morricone per la musica di tutto il film: triadi minori e relazioni cromatiche, ovvero slittamenti di semitono. In questo caso, la distanza di semitono crea una dissonanza strutturale tra la triade minore condivisa dal basso e dalla melodia e la spola di triadi minori

³⁶ Per il video della trasmissione *Stasera Gianni Morandi* (17 marzo 1969) si veda RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2023/07/Stasera-Gianni-Morandi-0b98dc30-8d9d-4255-9e0c-e9d237f7e04b.html>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

³⁷ *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. Colonna sonora originale del film. Musica di Ennio Morricone diretta da Bruno Nicolai. Indagine/Miraggio*, 45 giri, Cinevox Record, MDF 016, 1970. Per i dati e le immagini del disco si veda Discogs, <https://www.discogs.com/it/release/14960314-Ennio-Morricone-Indagine-Su-Un-Cittadino-Al-Di-Sopra-Di-Ogni-Sospetto>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

che scandiscono il ritmo di valzer nel registro centrale. Ne risulta un tema sporcato, un'armonia destabilizzata e destabilizzante. Morricone di questo tema ha detto:

Rappresenta l'allucinata sensualità (ma anche grottesca) dei due protagonisti. [...] È un tema astratto e sonnolento, breve e incisivo [...] formato da tre elementi [...]. Si va formando poco a poco per accumulazione³⁸.

Uno dei tre elementi, peraltro il più evidente, è il motivo che compare non appena il valzer lento straniato diventa percepibile: tre note suonate dal clarinetto piccolo in mi bemolle, in un registro penetrante e beffardo, che sembrerebbe corrispondere all'atteggiamento di sfida e dileggio di Augusta verso il Dottore. Si tratta di tre note contigue nello spazio di una terza minore (Es. 6, batt. 1 e 3); una lieve elaborazione del motivo dei titoli di *Metti, una sera a cena* e della bossa nova: la sola differenza, oltre al timbro, è il ritmo puntato, ma anche in questo caso le tre note a un certo punto iniziano a ruotare su sé stesse, a ripetersi (Es. 6, batt. 5-7). La presenza di Bolkan in ruoli per molti versi simili ha suggerito a Morricone un nesso musicale.



Esempio 6

La successiva circolazione televisiva di Bolkan, quella basata sulla sua presenza dal vivo, porta alla luce, piuttosto, lo scarto rispetto ai personaggi recitati al cinema. A questo proposito, l'attrice interviene nelle più importanti trasmissioni musicali.

La troviamo a *Sanremo 1970*, presentata e intervistata da Enrico Maria Salerno, che nella ventesima edizione del festival affianca con Ira von Fürstenberg il conduttore Nuccio Costa. L'attore e regista approfitta per un cenno al suo film su «Venezia che muore», che sta per iniziare a girare con Bolkan e Tony Musante, la coppia collaudata con *Metti, una sera a cena*, cioè *Anonimo veneziano*, che uscirà nel settembre 1970, sei mesi dopo Sanremo. La presenza dell'attrice, come sempre in questi casi, ha una funzione

³⁸ E. Morricone, S. Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di L. Gallenga, Marsilio, Venezia 2001, p. 158.

promozionale (un *teaser* del film da lunga distanza). Salerno lamenta la poca padronanza della lingua italiana dell'attrice, che nei film di questi anni è sempre doppiata, con ironia non aliena da un certo paternalismo, più o meno affettato; Bolkan si giustifica con il troppo lavoro, che non le permette di studiare bene la lingua. Ben presto la parola passa alla musica: l'attrice si lancia in un samba del tutto convenzionale, a evocare la sua terra d'origine³⁹; è una forma di esotismo consensuale, funzionale all'autopresentazione della *star persona*, alla sua stessa riconoscibilità.

L'anno successivo è la volta di *Canzonissima 1971*, presentata da Corrado. Le note che accompagnano il suo ingresso sono quelle del tema di Stelvio Cipriani per *Anonimo veneziano*. Il primo numero a cui l'attrice si presta è una scena d'amore, spalleggiata comicamente dal presentatore, che si illude e cede al fascino e alle parole dell'attrice. Un attimo prima del bacio, che non ha luogo, Corrado viene riportato bruscamente alla realtà: l'attrice stava solo provando una scena del film che avrebbe girato l'indomani, non faceva sul serio. Il numero conclusivo è ancora nel segno dell'esotismo musicale. Per omaggiare il Brasile l'attrice balla, e finge di cantare, *Garota de Ipanema* di Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim (1962). In questo caso Corrado la accompagna maneggiando un buffo güiro dalle forme e dai colori vistosamente esotici; dopo la cadenza finale lancia lo strumento oltre la telecamera⁴⁰. La descrizione della ragazza di Ipanema, assunta a rappresentazione simbolica dell'anima del Brasile, si fa evocazione della bellezza dell'attrice. Rispetto all'allusione *queer* – cantando in *playback* l'attrice assume lo sguardo maschile del testo – prevale la presentazione di sé, della propria *star persona*, anche in quanto *musical persona*⁴¹.

In queste e in altre apparizioni emerge una frizione sintomatica e strategica tra la Bolkan cinematografica e quella televisiva, che si amplierà ulteriormente con la partecipazione al film di Lucio Fulci *Non si sevizia un paperino* (1972), in questo caso con la rinuncia perfino ai tratti decisivi della *star persona* (bellezza, eleganza, erotismo inquieto) per una tenebrosità più truce, quella della maciara, spaventosa e inquietante strega dedicata alla magia nera e destinata a una fine atroce, vittima di un truculento pestaggio con tanto di colpi di catena e di lapidazione. Durante tutta la sequenza, e ancora

³⁹ Per il video dell'intervento di Florinda Bolkan al Festival di Sanremo (26-28 febbraio 1970) si veda RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2019/11/Sanremo-1970---Florinda-Bolkan-a-Sanremo-1970-c24ea335-5086-4d72-b06b-0cb37d3cfbb7.html>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

⁴⁰ Per il video del frammento dell'intervento di Florinda Bolkan a *Canzonissima* (16 ottobre 1971), si veda RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2019/01/Canzonissima-1971---Puntata-2-c1ee973c-722a-462d-bd03-f984f2d58a7c.html>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

⁴¹ Cfr. P. Auslander, *Musical Personae*, in «TDR: The Drama Review», 1, 2006, pp. 100-119; P. Auslander, *In Concert. Performing Musical Persona*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2021.

sull'ultima inquadratura della maciara esanime, l'autoradio trasmette, in uno spiazzante contrappunto, *Quei giorni insieme a te*, una canzone scritta da Iaia Fiastrì (pseudonimo di Maria Grazia Pacelli) e Riz Ortolani per Ornella Vanoni. Nel 1972 il brano, indicato come «tema del film», esce in un disco che riporta in copertina un'immagine della maciara – Bolkan è ben riconoscibile nella sua versione più spaventosa⁴².

La Rai preferisce insistere su *Anonimo veneziano*, film decadente e tragico, ma pur sempre una storia d'amore che redimeva la *star persona* dalle tresche amorose e dalle relazioni extraconiugali dei personaggi dei suoi film, soprattutto quelli che non andavano incontro ad alcuna espiazione. Il ritorno dall'ex marito, ora malato terminale, metteva tutto sommato la libertina di fronte al dolore e la obbligava al confronto con la morte, appagando la morale cattolica.

Tenebrosa, esotica, *queer*, eroticamente inquietante sul grande schermo, sul piccolo Bolkan si offre solare, tranquillizzante, ironica, pronta a fare la parodia di sé e del suo ruolo di attrice, a giocare con il suo esotismo e con la musica del suo Brasile. Così la star si avvicina al suo pubblico, fa dimenticare la diva del cinema, tenebrosa per posa, con la posa dell'antidiva.

⁴² Ornella Vanoni, *Parla più piano (tema d'amore del film "Il Padrino") / Quei giorni insieme a te (tema del film "Non si sevizia un paperino")*, 45 giri, Ariston, AR/0577, 1972. Per i dati e le immagini del disco si veda Discogs, <https://www.discogs.com/it/release/29060380-Ornella-Vanoni-Parla-Piu-Piano-Quei-Giorni-Insieme-A-Te-Colonna-Sonora>, ultima consultazione 25 marzo 2024.

Strani vizi, stanze chiuse e i colori del buio *Edwige Fenech e i sexy thriller all'italiana*

Gabriele Landrini

Una sgualdrina pulita per la luna d'agosto: introduzione

Una serie di efferati delitti si sta compiendo nella villa di un professore. Tra gli ospiti, nonché tra le future vittime, figura anche Puch Chaney, interpretata da Edwige Fenech. Fin dalle prime sequenze, la donna viene rappresentata come frivola, esuberante e sessualmente libera, nonostante lo sguardo non poi così indagatore del marito. Puch è colei che scopre anche il primo omicidio: la vittima è il suo amante Jacques, un cameriere con cui durante la notte lei doveva incontrarsi. Dopo averlo trovato pugnalato in un motoscafo, la donna – nonostante un primo momento di panico, che la porta a correre disperata e semi-svestita sulla spiaggia – torna rapidamente alla lucidità. Nella sequenza successiva la troviamo con il marito dove, ricapitolando quanto detto fuori campo dal consorte, afferma: «[Mi stavi dicendo] che sono una sporca sgualdrina; per questo mi faccio la doccia, così sarò una sgualdrina pulita. Poi mi hai chiesto come si fa ad andare con un cameriere [...]. Più o meno era questo che dicevi, che hai proprio una moglie cattiva».

Questa breve descrizione riassume al meglio le caratteristiche di Puch, una delle protagoniste di *5 bambole per la luna d'agosto* del 1970. Il celebre film, diretto da Mario Bava, non solo rappresenta uno dei primi esempi di sexy thriller all'italiana¹, ma è anche il primo lungometraggio di questo genere in cui appare Edwige Fenech². Sebbene non ricopra un ruolo cen-

¹ Si è deciso di utilizzare il termine “sexy thriller” per identificare un particolare corpus di pellicole facenti parte del più ampio genere del giallo all'italiana, in cui l'elemento sessuale ed erotico risulta centrale. Sul giallo italiano si stanno sviluppando in tempi recenti numerosi studi ad ampio respiro, grazie in particolare al progetto Horizon 2020 *DETECt – Detecting Transcultural Identity in Contemporary Popular Crime Narratives* e al progetto PRIN 2020 *Atlante del giallo. Storia dei media e cultura popolare in Italia (1954-2020)*. La letteratura sul tema è comunque ricca, anche in ambito internazionale: si ricordino solo M.J. Koven, *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Oxford 2006; A. Kannas, *Giallo! Genre, Modernity, and Detection in Italian Horror Cinemas*, Suny Press, New York 2020; e R. Curti, *Italian Giallo in Film and Television. A Critical History*, McFarland & Company, Jefferson 2022. Sul rapporto tra giallo ed erotismo, si veda invece F. Pagello, *Tra cinema ed editoria popolare: erotismo, attrazioni e serialità del giallo all'italiana*, in «Quaderni del CSCl», 18, 2022, pp. 93-99.

² Irrisori sono gli studi dedicati a Edwige Fenech. Di carattere biografico o divulgativo, i

trale, l'attrice inizia a modellare quello che sarà il suo personale prototipo di donna all'interno del giallo italiano: complice una «serialità esterna» che contraddistingue il cinema di genere nazionale, che porta rapidamente anche a forme di «plagio» e «riciclo» a tutto tondo³, il modello da lei proposto sarà reiterato e riproposto più volte dalla nascente diva, almeno all'inizio della sua carriera. Partendo dalla citazione poc'anzi evocata, ma ancor più dalla sequenza e dal film nei quali la stessa si inserisce, si può già notare come Puch di Fenech sia ritratta quale figura complessa e poliedrica. Da un lato, si pone infatti come un elemento disturbante, se non addirittura perturbante⁴, incapace di inserirsi in uno schema identitario e sociale canonico; dall'altro, è pienamente cosciente del ruolo che si trova a incarnare, tanto da appropriarsene con fierezza e, in un'ottica anche canzonatoria, da sfruttarlo e plasmarlo a proprio piacimento. Una «sporca squaldrina», appunto, capace di rovesciare il giudizio altrui in un personale atto di coscienza del sé, tanto da auto-proclamarsi una «squaldrina pulita». In quest'ottica, l'elemento disturbante è riconducibile primariamente a un'istanza sessuale femminile eccedente, di cui Puch può sembrare vittima, ma che in realtà sprigiona a suo piacimento e che è lei stessa a controllare e a sfruttare, inficiando lo schema di genere preconstituito nella tradizione patriarcale.

Nel momento in cui si riflette su Edwige Fenech e il sexy thriller all'italiana, *5 bambole per la luna d'agosto* non può che essere soltanto un punto di partenza: questo lungometraggio rappresenta un primo passo verso il modello femminile proposto da Fenech in quegli anni, destinato a evolversi e diventare sempre più acuto. Nel caso di Puch non si può ancora parlare di una vera e propria minaccia femminile, anche temporanea, all'ordine. La complicità e il benessere del marito – sviluppati addirittura in ottica strumentale da lui stesso – sono chiari e palesati, oltre che occasionalmente visuti con latente frustrazione dalla donna, che lascia implicitamente emergere il suo desiderio di aderire a uno schema etero-normativo monogamo. Allo

volumi di G. Lupi, *Le dive nude*, Profondo Rosso, Roma 2006; A. Pergolari (a cura di), *Il sistema Fenech*, Un mondo a parte, Roma 2007; e S. Loparco, *Il corpo dei Settanta. Il corpo, l'immagine e la maschera di Edwige Fenech*, Il Foglio, Piombino 2008. Di taglio accademico, seppur di carattere introduttivo, il mio *Edwige Fenech*, in «Quaderni del CSC», 18, 2022, pp. 210-211, al quale mi permetto di rimandare.

³ Sull'idea di serialità esterna si veda A. Bellavita, *Il sistema della serializzazione nel cinema italiano: padri e figli*, in «Comunicazioni Sociali», 1, 2001, pp. 51-58. Sul plagio e il riciclo, in ottica perlopiù produttiva e industriale, si veda invece G. Manzoli, G. Pescatore, *L'arte del risparmio*, in Id. (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005, pp. 9-18.

⁴ Senza scomodare direttamente Sigmund Freud, con il termine «perturbante» si intende un qualcosa che viene reputato contemporaneamente familiare ed estraneo, e proprio per questo motivo destabilizzante.

stesso modo, lei non influenza mai le azioni collettive del gruppo di vittime e carnefici, ma ne è al contrario schiacciata: la sua morte violenta in lingerie rossa, corredata da un pugnale nel seno sinistro, assume i contorni di una punizione, riconducibile proprio a quella sessualità non canonica.

Seppur in fase embrionale, Puch inizia dunque a gettare le basi di quella che potremmo definire la particolare declinazione di tenebrosa incarnata da Edwige Fenech. Nonostante non aderiscano pienamente a entrambe le versioni che secondo Cristina Jandelli compongono le tenebrose della prima metà del Novecento⁵, le figure incarnate da Fenech nei thriller successivi sembrano dialogare in modo continuativo con questo peculiare modello, riattualizzandolo e arricchendo la costellazione di significati che ruota intorno a esso. Complice il suo (quasi) assoluto protagonismo, unito allo status di diva erotica per eccellenza che stava cementando proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, Fenech non viene infatti ridotta al ruolo di «bambola-manichino» a cui spesso le figure femminili erano relegate nel sexy thriller⁶. Lei è la vera protagonista, a suo modo attiva, della narrazione.

Il presente saggio mira a riflettere su come le novelle eroine interpretate da Edwige Fenech nel sexy thriller all'italiana stringano un legame indissolubile con il concetto di tenebrosa. Come già parzialmente ritrovato in Puch, le figure da lei incarnate sono donne complesse e sfaccettate, le quali emergono sulla scena come elementi destabilizzanti, capaci cioè di compromettere l'equilibrio di un ordine precostituito, già introiettato in loro stesse, ma continuamente promosso anche dalle istituzioni familiari e sociali nel quale si inseriscono⁷. Tale messa in crisi trova nella raffigurazione di una sessualità eccedente la sua scintilla d'essere, nonché il nucleo attorno cui si sviluppa quel senso di minaccia all'ordine che accompagna tali figure e le loro storie.

⁵ C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini, *Donne e cinema: Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, pp. 57-75.

⁶ Sul tema, si veda la riflessione di G. Maina, *Lucertole con la pelle di donna. Mostruosità e mancanze del femminile nel thriller italiano degli anni Settanta*, in L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 121-230. Maina indaga i più tradizionali modelli di femminilità proposti nel sexy thriller, sulla scorta in particolare di riflessioni di studiosi e studiose internazionali come ad esempio B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 1993; L. Hunt, *A (Sadistic) Night at the Opera: Notes on the Italian Horror Film*, in «The Velvet Light Trap», 30, 1992, pp. 65-75 e C.J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 2015.

⁷ Sul ruolo della donna nell'Italia del secondo Novecento sono stati pubblicati numerosi studi, in ambito storico, sociologico, filosofico, culturale e cinematografico. Per un excursus introduttivo sul tema si vedano ad esempio A. Bravo *et al.* (a cura di), *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001; E. Doni, M. Fugenzi, *Il secolo delle donne. L'Italia del Novecento al femminile*, Laterza, Roma-Bari 2001; e S. Salvatici (a cura di), *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2022.

Julie, Jennifer e le altre: una tenebrosa su tre livelli

Compreso l'appena evocato film di Bava, Edwige Fenech interpreta sei sexy thriller, realizzati tra il 1970 e il 1975. Particolarmente interessante è il trittico diretto da Sergio Martino, composto da *Lo strano vizio della signora Wardh* (1971), *Tutti i colori del buio* (1972) e *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972), a cui si può aggiungere anche *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972), diretto da Giuliano Carnimeo ma prodotto – come i precedenti – da Luciano Martino. Tentando di far dialogare tra loro i vari lungometraggi in esame, e quindi rifuggendo un'analisi a sé stante e consequenziale dei suddetti film, si può constatare come la sessualità propria alle figure incarnate da Fenech appaia eccentrica, libera e non normativa; ciò porta il suo modello di tenebrosa a inficiare l'ordine precostituito di stampo patriarcale, mettendo in crisi la tradizionale concezione di identità femminile specificatamente intesa, di ordine familiare nel quale quest'ultima viene inserita e di sistema sociale nel quale la stessa si trova fin dalla nascita. Questa triplice rottura, in realtà estremamente interconnessa, sembra dunque essere alla base della tenebrosa incarnata in questo genere da Fenech, ma si sviluppa in modi diversi a seconda delle esigenze narrative dei singoli film.

A un primo livello, la sessualità considerata eccentrica della tenebrosa Fenech mette in crisi apparentemente l'identità stessa delle figure da lei incarnate, ma, più nello specifico, l'idea di femminilità che loro hanno culturalmente introiettata e con cui si trovano costantemente a confrontarsi. Prima di minare l'ordine precostituito nelle realtà collettive nelle quali si trovano a esistere e soprattutto a co-esistere, le donne portate sullo schermo da Fenech destabilizzano una certa parte di sé stesse, e soprattutto certi dettami che la cultura patriarcale ha insegnato loro.

In *Lo strano vizio della signora Wardh*, ad esempio, Julie Wardh è dilaniata da tensioni interiori provocate da desideri masochistici, che minano l'idea moralmente accettata di sessualità femminile e ne destabilizzano la portatrice. Queste particolari pulsioni sessuali rendono la donna una minaccia non tanto per sé stessa, ma per il ruolo che la cultura del tempo le ha assegnato a priori; naturalmente questo leggero scollamento tende a sfumarsi, a causa dell'assorbimento implicito delle norme patriarcali che portano il ruolo a diventare parte dell'identità medesima di Julie. Tuttavia, la stessa presenza di un desiderio altro, e l'accettazione seppur parziale di una sessualità masochistica, attestano la capacità di Julie – e della tenebrosa Fenech più ad ampio respiro – di entrare in dialettica e in conflitto con le norme che ha introiettato e seguito, intraprendendo un percorso non totalmente vittorioso ma che apre comunque delle fenditure nel costruito sovra-imposto. In tal

senso, si vedano in particolare le sequenze del ricordo e del sogno, dove sullo schermo prendono vita due rapporti sessuali che Julie consuma con l'ex amante Jean (Ivan Rassimov). Nonostante il «piacere visivo»⁸ sia guidato da un impianto voyeuristico maschile, che innegabilmente caratterizza a priori questa tipologia di pellicole, l'«altrove immaginario»⁹ mostra un'accettazione positiva della sessualità da parte di Julie, che testimonia dunque come l'istanza perturbante sia rintracciabile più in un modello identitario ampio suggerito dall'alto che nella singola soggettività della protagonista. Adottando la parte della vittima, e sancendo quello che si potrebbe definire un «nuovo contratto sessuale»¹⁰, Julie non è infatti solo complice conscia e attiva di Jean, ma lo riduce addirittura – almeno in questi specifici frangenti – a semplice controparte sessuale al fine primario del proprio appagamento, e non di quello di lui.

Ugualmente interessante è la figura di Jane Harrison, protagonista di *Tutti i colori del buio*. Nuovamente, la donna è dilaniata da tensioni interiori, questa volta derivate da un trauma che attinge dall'eterno binomio eros/thanatos. Pur non facendosi portatrice di particolari pulsioni, la sessualità proposta da Jane si carica di un'istanza disturbante, la quale sembra confondere e disorientare la protagonista stessa. Tuttavia, anche e più del caso precedente, a essere messa in crisi non è tanto la singola identità femminile, ma il modello che viene imposto di e ad essa, a cui anche questa figura si sente almeno in parte obbligata ad aderire. Sebbene Jane viva inizialmente un rapporto conflittuale con il sesso, il vero problema si rivela essere quello monogamo consumato con il proprio compagno Richard (George Hilton), cioè quello che più si avvicina agli schemi etero-normativi e moralmente accettati dell'«amore onesto»¹¹. Il vero appagamento è raggiunto infatti nel momento in cui la protagonista entra in una setta e si dedica a rapporti orgiastici con uomini e donne, vissuti senza sensi di colpa e in una realtà non più onirica, seppur ugualmente allucinatoria. Ancor più di quanto succede nel caso della signora Wardh, l'accettazione della sessualità da parte di Jane,

⁸ Per riprendere ovviamente un termine di L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in «Nuova dwf», 8, 1978, pp. 26-41 (ed. or. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 3, 1975, pp. 6-18).

⁹ C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 66.

¹⁰ Proponendo in un contesto differente un termine coniato da A. McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi-Singapore 2009, in particolare pp. 54-93, a partire dalle riflessioni di C. Pateman, *Il contratto sessuale. I fondamenti nascosti della società moderna*, Editori Riuniti, Roma 1998 (ed. or. *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford 1988).

¹¹ Per citare un termine, che si rifà a sua volta a un costrutto educativo, proposto da A. Tonelli, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2003, in particolare pp. 39-54.

e la cessazione della crisi nel momento in cui si distacca da uno schema sessuale monogamo e normativo, attestano come la tenebrosa incarnata da Fenech si ponga come istanza disturbante di un modello identitario nuovamente più ampio, oltre che imposto dal sistema patriarcale.

A un secondo livello, la sessualità libera della tenebrosa Fenech mette in crisi l'ordine familiare nel quale le varie figure da lei incarnate si inseriscono. In modo più esplicito rispetto a quanto appena sondato, le protagoniste minacciano l'assetto patriarcale, non solo depotenziando il ruolo maschile all'interno della coppia, ma anche destrutturando il nucleo famigliare a tutto tondo, a partire dal ruolo della donna.

Esempio interessante in questo caso è *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*. Rispetto alle pellicole precedenti, Fenech entra in scena solo durante il secondo atto, rompendo i già fragili equilibri del matrimonio della coppia di protagonisti. La sua Floriana si rivela gradualmente come una manipolatrice che, attraverso un uso cosciente della propria sessualità libera, cerca di manovrare tanto il marito (ovvero suo zio Oliviero, interpretato da Luigi Pistilli), quanto la moglie (ovvero la zia acquisita Irene, dal volto di Anita Strindberg). La donna seduce entrambi, manifestando una sessualità non solo totalmente priva di limiti e strumentalizzata ai suoi fini, ma anche incestuosa, elemento a sua volta enfatizzato dal fatto che soggioga l'uomo indossando gli abiti della di lui defunta madre. Floriana sembra inoltre condurre Irene all'omicidio del marito, così da poterla ricattare per l'eredità. In realtà, nel finale, ci si rende conto che il film non presenta un'unica tenebrosa, ma racconta uno scontro impari tra due tenebrose, il cui sdoppiamento mina ancora di più il nucleo familiare e l'ordine patriarcale, che si scopre essere diegeticamente solo di facciata fin dall'inizio. Irene, apparentemente vittima tanto del marito quanto di Floriana, si rivela essere la vera burattinaia: all'interno della propria famiglia, l'uomo esteriormente dominatore è infatti controllato e soggiogato (oltre che, alla fine, ucciso) dalla moglie, che assume il ruolo di vittima solo per il raggiungimento dei propri fini. Una rottura duplice – se non triplice, contando il fantasma quasi hitchcockiano della madre – investe dunque l'ordine familiare e patriarcale proposto nel film, o ciò che in apparenza resta di esso. Questa invasiva minaccia femminile è tuttavia reinquadrata attraverso la punizione, replicando un espediente già proposto nel caso di Puch: se Irene è condannata a pagare per i suoi crimini, Floriana muore in un incidente stradale orchestrato dalla donna. La dipartita della figura incarnata da Fenech riconduce implicitamente il discorso alla sfera sessuale: non a caso, una tenebrosa che fa del sesso il veicolo con cui mettere in crisi il mondo circostante è punita morendo davanti a un cartellone pubblicitario palesamente eroticizzato e pensato per vendere un reggiseno.

Inoltre, in tutti i thriller in cui Fenech interpreta una donna sposata o impegnata, il canonico schema di coppia appare minato primariamente da lei: se in *Lo strano vizio della signora Wardh* Julie è fieramente fedifraga ai danni del marito passivo (forse perché a sua volta pervaso da interessi omoe-rotici¹²), e se in *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* l'omonima protagonista lascia il consorte, più articolato è nuovamente il caso di *Tutti i colori del buio*, dove il già evocato rapporto conflittuale di coppia si inserisce in una decostruzione familiare più ampia, che pone nuovamente al centro la Jane di Fenech. La protagonista mette in crisi, infatti, non solo il rapporto amoroso e sessuale uomo-donna, ma si inserisce in un quadro familiare dove la figura femminile è allontanata dal ruolo di madre, che la tradizione generalmente le attribuisce: oltre a essere orfana fin da bambina, Jane ha perso il figlio che stava aspettando. La donna non riesce dunque a ricoprire la funzione di moglie e nemmeno quella di madre. A colpire è tuttavia il fatto che la protagonista non sembri vivere come un trauma questa sua incapacità di adeguarsi alle norme familiari: nel primo colloquio con lo psichiatra, verso cui è spinta a rivolgersi in quello che potremmo rileggere come un tentativo indotto dall'esterno di reinquadramento, lei appare parzialmente disinteressata alla morte della madre e totalmente indifferente alla morte del figlio, che infatti non viene poi più evocata. Anche in questo caso, la tenebrosa Jane deve confrontarsi poi con una seconda tenebrosa, ovvero la sorella Barbara (Susan Scott), parte non a caso del nucleo familiare della protagonista, e – in quanto irrimediabilmente negativa – destinata a essere punita con la morte.

A un terzo livello, la sessualità non normativa della tenebrosa Fenech si insinua anche in un sistema sociale più vasto, dando vita a scontri con le istituzioni di controllo che lo regolano e lo sorvegliano: la sessualità dirompente delle figure sulla scena entra infatti in conflitto con la società del tempo. Tralasciando l'espedito della condanna a morte, già evocato con l'analisi di *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* e di natura ovviamente più esistenziale, due sono in particolare gli atteggiamenti che l'ente o l'entità sociale persegue nel momento in cui si trova a doversi confrontare con queste figure: l'ulteriore alienazione del perturbante oppure il reinquadramento nella norma di ciò che non aderisce a essa.

Il primo atteggiamento, quello di alienazione, traspare in modo chiaro in *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*. Grazie a una impostazione vicina a quello che oggi si potrebbe definire un *whodunit thriller*, ovvero una storia in cui un misterioso assassino è ricercato

¹² Sull'omosessualità nel giallo si veda M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Utet, Torino 2019, pp. 226-236.

primariamente dalle forze dell'ordine, il lungometraggio presenta puntuali confronti tra la protagonista Jennifer, dal volto appunto di Fenech, e due agenti della polizia (Giampiero Albertini e Franco Agostini). Pur venendo rappresentati con uno sguardo abbastanza canzonatorio, i due uomini guardano con diffidenza la protagonista, così come le «bambole-manichino» uccise, a causa della sessualità ingombrante e dell'incapacità di allinearsi a un modello di donna tradizionale e rincuorante. Significativo in questo senso è in particolare l'interrogatorio che i due svolgono con Jennifer, a quel punto sospettata dell'omicidio dell'ex marito. L'accusa mossa dall'investigatore non poggia su effettive prove, nemmeno circostanziali, ma si orienta immediatamente sulla sua sessualità, definita dallo stesso «masochistica, manuali porno alla mano», oltre che «cooperativistica», nel senso di orgiastica. Questa sessualità eccedente disturba dunque gli agenti, tanto come uomini, quanto come corpi di stato. In questo e in altri casi, l'alienazione verso il modello sociale imperante porta inoltre le protagoniste a ricercare un assetto alternativo nel quale inserirsi: se per Jennifer ciò succede nei flashback, per Jane di *Tutti i colori del buio* ciò è ravvisabile nel momento in cui trova nella già evocata setta una comunità-altra pronta ad accoglierla. Tanto per Jennifer quanto per Jane, la tentata fuga si rivela però vana, anche alla luce della riproposizione nei suddetti microcosmi alternativi di una struttura patriarcale, così da rendere il confronto con l'ordine sociale comunque inevitabile.

Il secondo atteggiamento, quello votato a un reinquadramento nella norma, è perseguito, ma anche concretamente esperito, in *Lo strano vizio della signora Wardh*. Nell'ultima parte del lungometraggio, la protagonista decide di fingere la propria morte e di collaborare segretamente con la polizia per incastrare il marito (Alberto de Mendoza) e l'amante (George Hilton), ovvero coloro che fin dall'inizio hanno tentato di condurla alla pazzia. Gli ultimi secondi del film lasciano inoltre presagire che Julie abbia deciso di lasciarsi totalmente il passato alle spalle, sessualità masochistica compresa, intraprendendo una relazione con il dottore (Manuel Gill) che l'ha curata, figura legata a un altro apparato di controllo ricorrente in questi thriller, ovvero quello medico. Il processo di reinquadramento normativo a cui è soggetta Julie Wardh quindi si compie pienamente, ma non solo: almeno su un piano metaforico, la tenebrosa Julie deve morire, affinché la versione socialmente accettata di sé possa nascere. La perdita dell'istanza disturbante diventa una tappa necessaria per il reinserimento in un canonico schema sociale, prima ancora che sentimentale.

Il rapporto tra la tenebrosa Fenech e la società che la circonda si carica inoltre di un significato ulteriore, più implicito ma non meno importante. I film in esame non raccontano mai l'attualità e la cronaca del tempo, am-

bientando le proprie storie in una società radicata nel reale ma sorprendentemente astorica. Ciononostante, la nuova emersione di un certo tipo di femminilità disturbante non può che legarsi ai cambiamenti dell'Italia nei quali questi film e queste figure nascono: gli anni Settanta sono infatti un decennio in cui il sistema tradizionale e patriarcale viene più che mai sovvertito, grazie all'apporto dei movimenti femministi, delle rivolte giovanili, della rivoluzione sessuale, oltre che di un clima di forte insicurezza sociale conseguente al terrorismo¹³. Se nei decenni precedenti i traumi delle due guerre mondiali avevano portato sullo schermo due versioni di tenebrosa oscure e minacciose, riflesso delle paure belliche e dei conseguenti ripensamenti delle logiche di genere¹⁴, le nuove angosce collettive (e, in particolare, le «agonie terminali» di uomini che si vedono privati del proprio ruolo dominante¹⁵) sembrano dare nuova linfa a questo modello di femminilità, di cui Fenech ne è forse la risultante più significativa. Volgendo lo sguardo alla storia nazionale, ecco allora che le varie Julie, Jane, Floriana e Jennifer si ergono a simbolo di vere e proprie minacce a tutto tondo, riflesso di un clima di terrore generalizzato e pervasivo, sociale ma anche culturale. Edwige Fenech – così come alcune sue colleghe altrettanto tenebrose – si trova pertanto a incarnare le paure degli italiani, perlopiù maschi, che devono gestire nuovi traumi e nuovi cambiamenti, contemporaneamente distanti e simili a quelli del passato.

Una Giovannona nuda per l'assassino: spunti conclusivi

Al pari delle tenebrose di inizio Novecento¹⁶, anche il modello di femminilità disturbante e minacciosa incarnata da Edwige Fenech non è destinato a durare a lungo. Nel 1975, l'attrice conclude la sua parentesi nel sexy thriller all'italiana con la partecipazione in *Nude per l'assassino* di Andrea Bianchi. Ormai diva della commedia sexy, Fenech in questa pellicola abbandona il ruolo di tenebrosa che ha plasmato negli anni precedenti, limitandosi

¹³ Numerosi sono gli interventi, anche di carattere manualistico, dedicati ai cambiamenti dell'Italia degli anni Settanta, soprattutto alla luce di singoli temi come il femminismo, le culture giovanili o il terrorismo. Per degli inquadramenti di carattere generale, si vedano in particolare P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 404-545 e, con uno sguardo più attento alla storia sociale, P. Sorcinelli, *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Donzelli, Roma 2004.

¹⁴ C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 57.

¹⁵ Sulla crisi della mascolinità nell'Italia degli anni Sessanta, e in particolare sul concetto di «agonie terminali», si veda S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011, pp. 123-152.

¹⁶ C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, cit., p. 63.

ad apparire quasi esclusivamente nella cornice della storia e incarnando un ruolo più leggero, quello della fotografa Magda.

Se paragonata alle figure precedenti, Magda si carica di una sessualità canonica che, seppur a tratti esplicitamente manifestata, nel complesso non sembra eccedere alle regole identitarie, familiari o sociali a cui il suo ruolo di donna dovrebbe tradizionalmente aderire. Fin dalla sua prima apparizione, la fotografa si pone in contrasto con prototipi femminili votati a una sessualità libera o asservita a scopi personali: non a caso, si scaglia senza mezzi termini verso l'aspirante modella – e, di lì a poco, «bambola-manichino» – Lucia (Femi Benussi), accusandola di utilizzare in modo strumentale il corpo per raggiungere i propri fini carrieristici ed economici. Anche nella scena successiva, in cui Magda si spoglia davanti al collega Carlo (Nino Castelnuovo) per poterlo sedurre, l'elemento sessuale non risulta realmente eccentrico o stridente, in quanto è comunque votato al raggiungimento di uno schema di coppia etero-normativo e monogamo, ma anche condiviso. Poco dopo, si scopre infatti che il corteggiamento di Magda ha dato i risultati sperati: lei e Carlo sono diventati una coppia, la cui relazione non ruota soltanto intorno a un appagamento fisico, ma poggia anche sulla condivisione di momenti di vita quotidiana. In un particolare passaggio, Magda assume addirittura i connotati di angelo del focolare, preparando la colazione al compagno e portandogliela a letto, dando di conseguenza inizio a un vivace scambio di opinioni dai toni leggeri sull'aggiunta del latte nel caffè. La forte impronta tradizionale e patriarcale dei ruoli che ambedue assumono nella coppia traspare anche nell'unica sequenza in cui la fotografa esce dalla cornice narrativa, prendendo parte alla progressione delle indagini: nonostante all'apparenza lei giochi un ruolo attivo, dovendo recuperare una possibile prova per smascherare l'assassino, in realtà si muove su ordine della controparte maschile che, costretta a letto, le affida un compito, che lei si limita a svolgere passivamente. Anche il finale, quando ormai l'intreccio giallo è sciolto, sembra sancire ulteriormente l'abbandono dell'identità tenebrosa da parte di Fenech, questa volta da un punto di vista sessuale: se le varie Julie, Jennifer *et similia* abbracciavano nonostante tutto le proprie pulsioni e si cimentavano con iniziativa in pratiche considerate "diverse", Magda appare all'opposto immediatamente contraria – se non addirittura sconvolta – alla implicita richiesta da parte di Carlo di avere un rapporto sessuale di natura anale con lei.

Lasciata alle spalle la femminilità minacciosa dei sexy thriller della ditta Martino, per Edwige Fenech *Nude per l'assassino* segna dunque uno spartiacque. Il suo personale modello di tenebrosa, eccedente e disturbante, scompare irrimediabilmente, lasciando spazio a nuove raffigurazioni di donna proprie della commedia scollacciata, sempre libere ma all'apparenza

più consolatorie e rasserenanti. In realtà, come indaga Giovanna Maina¹⁷, le declinazioni femminili delle varie Giovannone, poliziotte, dottoresse, insegnanti o pretore appaiono tutt'altro che rassicuranti, forse non realmente tenebrose, ma comunque cariche di un'istanza disturbante e perturbante altra, non meno pervasiva e latente. Questo, però, è un altro lustro e un altro genere.

¹⁷ G. Maina, *I nuovi mostri? Il corpo delle donne nell'erotico italiano degli anni '70*, in «Quaderni del CSCI», 11, 2015, pp. 106-111.

Veronika Voss, tenebre, fantasmi e legami malati

Rosamaria Salvatore

Nel film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*Veronika Voss*, 1982) di Rainer W. Fassbinder possiamo cogliere nel trattamento della protagonista, Veronika Voss (Hilmar Thate), una declinazione dissonante rispetto alla consueta figura della tenebrosa, ovvero di donna fatale, per come, ad esempio, il *noir* l'ha trasmessa. Le tenebre che avvolgono il suo dolore di esistere sembrano concentrate sull'aspetto fantasmatico del proprio passato, attrice divenuta celebre durante il Terzo Reich, mentre, nel presente diegetico, la Monaco del 1955, è divisa tra ciò che è stato e ciò che non può più essere. Diva acclamata e amata negli anni di ascesa dell'UFA, ora abbandonata dalle produzioni cinematografiche, diviene dipendente dalla morfina fornitale dalla tenebrosa dottoressa Katz, in cambio del possesso di tutti i suoi averi. L'abbagliante luce bianca che avvolge Veronika e che la risucchia nella ripetizione della pulsione di morte, il contrastato bianco e nero con masse di buio e lampi di luce da cui si generano le fantasmaticizzazioni del passato, concorrono a dare forma alla divisione soggettiva da lei vissuta, là dove appare chiaro che non può essere salvata da sé stessa per mano del giornalista Robert Krohn, incontrato casualmente dopo la proiezione di un suo vecchio film, *Schleichendes Gift* (*Veleno insidioso*), in una sala cinematografica. Catturato da una apparizione nutrita da nostalgia e da enigmatica tristezza, Krohn, affascinato dalla sua bellezza, commette l'errore di voler salvare colei che non può essere salvata.

Come in molti suoi film, Fassbinder mette in scena i rapporti di potere e il legame malato tra dominante e dominato, incarnato in questo caso dal personaggio della sadica dottoressa Katz e dalla sua assistente, presenza altrettanto inquietante e violenta. Portatrice di morte sotto false sembianze, pronta ad annientare l'altro, la dottoressa, mediante la sua ipocrita e fredda gentilezza, l'espressione marmorea del volto, l'asettico e monocolori arredamento del suo appartamento-prigione dove è imprigionata Veronika, è l'incarnazione potente di una delle declinazioni della possessione dell'altro. Ma è forse il cinema a vampirizzare la vita, sembra suggerirci Fassbinder. Il suo film si apre in una sala cinematografica dove lui stesso, alle spalle della protagonista seduta davanti a lui, fissa le immagini di una pellicola da lei interpretata negli anni del suo splendore. Anche Veronika, in sala, guarda il

suo doppio proiettato sullo schermo, divisa tra attrazione verso quel simulacro ideale e tormento.

Ma veniamo alla genesi del lungometraggio, la cui storia viene narrata attraverso il punto di vista del giornalista Robert Krohn. Il pensiero va a un possibile accostamento con l'opera di Billy Wilder *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950), racconto incentrato anch'esso su un personaggio più giovane della protagonista che vive la rovinosa attrazione verso un'attrice sul viale del tramonto, pure lei imprigionata nell'illusorio desiderio di un trionfale ritorno sul set. E, come sostenuto da Elsaesser, *Veronika Voss* è anche l'ultimo atto di una trilogia composta da *Die Ehe der Maria Braun* (*Il matrimonio di Maria Braun*, 1979), opera densa di allusioni ad altre pellicole, e di *Lola* (1981) sorta di libera riscrittura di *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, 1930). Ma ricordiamo anche *Lili Marleen* (1981), in cui lo spettacolo, e in particolare il cinema, sono centrali¹.

E anche se la narrazione procede a partire dall'uomo che, stregato dall'incontro fatale con Veronika, intraprende una propria indagine – riproposizione di tratti appartenenti al *noir* – come in molte opere di Fassbinder il centro focale della storia è rappresentato da una donna.

Nel tracciare il soggetto del film Fassbinder si ispira alla tragica storia dell'attrice Sybille Schmitz vicina in passato a Goebbels, che avrebbe voluto interprete per la parte della madre in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (*Le lacrime amare di Petra von Kant*, 1972). In quell'occasione scoprì che Sybille si era suicidata nel 1955 dopo un lungo periodo di assenza dagli schermi e di dipendenza dall'oppio², che le veniva somministrato dalla dottoressa Ursula Moritz, sospettata di aver ottenuto un cospicuo vantaggio finanziario da tale pratica³.

¹ Cfr. T. Elsaesser, *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, pp. 116-118.

² Sybille Schmitz era stata una nota star dell'UFA, ma poi, non più nelle grazie di Joseph Goebbels e da lui iscritta nella sua lista nera, si era isolata fino alla fine della guerra insieme al marito in un villaggio di montagna in Austria. M. Töteberg, *Sweet Death: Veronika Voss. Production History*, <https://www.criterion.com>, ultima consultazione 26 marzo 2024.

³ Nonostante un'attrice, Henriette von Speidel, avesse accertato che la dottoressa aveva firmato 723 ricette per somministrazione di narcotici in soli tre anni, durante il processo a lei intentato non vennero mai trovate prove certe sulla pressione esercitata su Sybille Schmitz per portarla sino alla morte. Fassbinder aveva scritto un primo soggetto dal titolo *Dolce morte*, che ricalcava le vicende descritte volte a mostrare da un lato l'autodistruzione di una persona e al contempo lo sfruttamento a fini egoistici di soggetti particolarmente sensibili. In breve tempo, dopo solo sei mesi, ultimata la prima bozza rivista, la sceneggiatura del *Segreto di Veronika Voss* era pronta per l'inizio delle riprese. Come segnalato da Michael Töteberg, Fassbinder era irrequieto e voleva che i lavori si svolgessero rapidamente dal momento che un suo precedente progetto, la trasposizione filmica del romanzo di Pitigrilli *Cocaina* (1921), era naufragato. Per un approfondimento rimando al volume di M. Töteberg, *Rainer Werner Fassbinder*, Rowholt E-Book, München 2002.

Fassbinder decide di girare il film adottando una costruzione narrativa che si rifà a canoni classici, e come le dinamiche interiori della protagonista per cui gli eventi trascorsi continuano a interferire nel presente, anche le strategie compositive adottate dal regista guardano al passato e al cinema muto: spiccano inquadrature sghembe riprese con inclinazioni dal basso, chiusure e aperture a iris. Infine, la scelta del bianco e nero richiama un'estetica votata alla consacrazione di tale periodo. Per Yann Lardeau l'immagine costruita dal cineasta non rinvia a una realtà naturale quanto a codici estetici precisi impressi nel nostro inconscio. Alla stregua di un sogno, le scene per Lardeau si aprono e si concludono sempre in modo differente mostrando un'immagine che si disgrega al pari della protagonista, la cui personalità appare frammentata in molteplici pezzi⁴.

Nel film compare un «fateful return of a past coming back unbidden», come nota Elsaesser⁵. Avverrà così più volte nel corso della narrazione: il passato è trasfigurato mediante frammenti di immagini, schegge mentali che, senza soluzione di continuità, infestano la vita di Veronika. E il riemergere violento di scaglie di tracciati trascorsi altera un presente sempre più vicino a un'agonia.

Al contempo trapela nella costruzione compositiva del film anche la passione del cineasta per attrici e forme del cinema degli anni Trenta e Cinquanta. Come in altre sue opere, Fassbinder interroga il fantasma nazista, là dove la Germania ha cercato di dimenticare. Mentre lui è convinto che proprio a causa di questa elusione si viva nel presente un fascismo strisciante e pervasivo meno visibile. La coppia di anziani ebrei sopravvissuta al campo di sterminio di Treblinka (Johanna Hofer e Rudolf Platte), vittima anch'essa della dottoressa Katz, è segno testimoniale del terrore vissuto e della sua sotterranea sopravvivenza.

È in particolare affidata al colore la forza evocativa dell'orrore da cui è impossibile fuggire. Come sostenuto da Yann Lardeau, il nostro rapporto col mondo passa inconsciamente attraverso codici assorbiti nel tempo. «Notre mémoire ne consiste pas en un entassement de faits, en une sédimentation de l'histoire, mais en une succession de codes»⁶. Fassbinder decide di girare in bianco e nero, un bianco accecante e denso, privo di ombre, un bianco tombale, che richiama, come da molti autori segnalato, il colore

⁴ Cfr. Y. Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Éditions de l'Étoile - Cahiers du Cinéma, Paris 1990, p. 265.

⁵ «Un fatale passato che si riaffaccia senza essere stato convocato» (T. Elsaesser, *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*, cit., p. 112; tutte le traduzioni sono dell'autrice).

⁶ «La nostra memoria non è costituita da un ammasso di fatti, da una sedimentazione della storia, ma da una successione di codici» (Y. Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, cit., pp. 265-266).

della cocaina⁷ e l'oblio ad essa legato. Ma, a mio parere, tale scelta estetica discende soprattutto da quel bianco orrifico e perturbante proposto da Carl Theodor Dreyer in *Vampyr* (1932), bianco generatore di morte. Ricordo che Sybille Schmitz, l'attrice su cui è basato il soggetto di *Veronika Voss*, era stata, nel ruolo di protagonista, la sensibile interprete del film del regista danese. *Veronika Voss*, scrive Lardeau, «n'est pas un film en noir et blanc, c'est un film en noir ou en blanc, avec tantôt une domination totale du noir sur le blanc, tantôt un renversement complet des valeurs, une lumière blanche généralisée traquant systématiquement les ombres fuyantes, le moindre coin, le moindre point d'obscurité»⁸.

L'appartamento della dottoressa Katz, contrassegnato da pareti e mobili asettici bianchi, da superfici trasparenti attraverso cui scorgiamo volti e figure decentrate, da freddi specchi che rifrangono la smorfia straniante dell'incontro con l'alterità da cui le singole figure sono abitate, appare allora lo spazio scenico volto a rivelare l'incalzare della morte, incrostata in ogni singolo particolare della casa prigioniera.

E veniamo alla folgorante sezione narrativa di apertura della pellicola e alla fantasmatica situazione orchestrata da Fassbinder. Come sottolineato, la prima inquadratura ci introduce in una sala cinematografica durante una proiezione: sullo sfondo notiamo una sequenza del film *Veleno insidioso*, interpretato anni prima dalla protagonista. Cambia l'angolazione della macchina da presa che è ora orientata verso gli spettatori, tra cui scorgiamo Veronika e, prossimo alle sue spalle, Fassbinder. Siamo di nuovo immersi nella visione di *Veleno insidioso* e assistiamo a un'azione che sembra anticipare il destino attuale della protagonista: una elegante donna, in abiti neri, in lacrime, implora una psichiatra di somministrarle una dose di morfina, promettendole in cambio di donarle tutti i propri beni. Vediamo attraverso un effetto a iris in primissimo piano una siringa e, poco dopo, il documento di trasferimento dei beni redatto dopo l'accordo raggiunto tra le due. Nell'inquadratura successiva assistiamo alla somministrazione della sostanza e al volto ora dolorosamente pacificato della vittima. La visione di questa sequenza per Veronika diviene intollerabile, tanto da costringerla ad abbassare le palpebre; i suoi occhi respingono l'immagine indelebile che dallo schermo la riguarda. Al contempo sorge nella sua mente il ricordo di

⁷ Come già ricordato, Fassbinder avrebbe voluto girare un film, *Kokain*, tratto dal romanzo di Pitigrilli *Cocaina* ma per motivi legati ai temi trattati nel romanzo, ritenuti dannosi per i giovani, e al suo inserimento nella lista nera dell'Ufficio generale di ispezione, non poté realizzare il progetto.

⁸ «Non si tratta di un film in bianco e nero, è un film in nero o in bianco, con, talvolta, un dominio totale del nero sul bianco, talaltra un rovesciamento totale dei valori, una luce bianca diffusa che incalza le fuggevoli ombre, il minimo (il più piccolo) angolo, il più recesso punto di oscurità» (Y. Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, cit., p. 268).

una scena sempre di *Veleno insidioso* in cui lei, in ginocchio, recita la frase «Ti regalo la mia morte», frase che ritornerà nell'ultima parte di *Veronika Voss* nel corso del dialogo tra lei e la dottoressa Katz, conversazione che precede l'isolamento e la sua fine. Sempre nel frammento memoriale, ultimata la ripresa, vediamo il regista di allora⁹ e il marito, sceneggiatore del film, complimentarsi con Veronika per la sua emozionante interpretazione. I tre personaggi sono ora ripresi nell'*avant-plan* mentre la protagonista, illuminata da una luce che ne mette in risalto fascino e splendore, parla dell'amore che le dona il coniuge, fonte per lei di grande forza. Ritorniamo nella sala cinematografica e la scorgiamo fuggire in preda all'angoscia.

Nella sequenza successiva cambia l'ambientazione: appena abbandonato il cinema, la sua figura si staglia immobile, inzuppata dalla pioggia, in mezzo a un bosco nella buia notte. Le si avvicina un uomo sconosciuto, il giornalista sportivo Krohn, che le offre riparo sotto il proprio ombrello, e dopo un breve dialogo in cui verranno pronunciate le parole «ombrello-protezione» che ritorneranno anch'esse più volte nel film, i due si avviano in direzione di un tram su cui saliranno per rientrare nelle rispettive abitazioni. Krohn viene istantaneamente catturato dalla bellezza di Veronika, nonostante il volto e i capelli siano profanati dalla pioggia. In un incontro successivo, presso il raffinato Café Privileg, lei apparirà nella sua veste splendente e rivelerà al giornalista la propria identità, recitando la parte di una attrice ancora sull'onda del successo. «Luce e ombra, questi sono i segreti del cinema», afferma durante l'incontro, dopo aver chiesto imperativamente al cameriere di sottrarla alla luce «insopportabile» del luogo accendendo le candele vicine a sé; ennesimo riferimento al cinema e alla consapevolezza della «giusta» luce che deve essere orientata sul volto di una attrice. La calda fiamma delle candele, preferita all'illuminazione artificiale, tornerà anche nella notte d'amore tra lei e Robert, all'interno della sua elegante villa, sottolineando ancora una volta la divisione di Veronika, imprigionata nell'immagine egoica del suo passato di attrice.

L'inizio della pellicola condensa la stratificazione di piani presenti al proprio interno. Il taglio metadiscorsivo del film nel film viene ulteriormente messo in rilievo dalla presenza di Fassbinder in sala. Il fascio di luce che colpisce lo schermo e ci mostra Veronika recitare anticipatamente il suo destino accentua la sua dimensione fantasmatica. Al pari di una apparizione, una volta «scesa dallo schermo»¹⁰, ora nel bosco, là dove vita e finzione si me-

⁹ Secondo Michael Töteberg, è possibile riconoscere nella parte del regista l'allusivo riferimento a Gustaf Gründgens, che fu eclettico attore e regista teatrale, con una fulminante ascesa nel cinema durante gli anni Trenta. Pur lavorando febbrilmente durante il periodo nazista la sua collusione con il regime è controversa (cfr. M. Töteberg, *Sweet Death*, cit.).

¹⁰ T. Elsaesser, *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*, cit., p. 113.

scolano, come sottolineato da Lardeau¹¹, lei attrae irresistibilmente Robert Krohn, conducendolo, come vedremo nel corso della narrazione, in una spirale di morte: la compagna di Krohn verrà uccisa dall'assistente della dottoressa Katz nel tentativo di aiutare il proprio uomo a scoprire i loschi traffici di morfina della dottoressa, agenti delle dinamiche di dominio sulle sue vittime.

In questo particolare incipit del lungometraggio la presenza reiterata del doppio domina specularmente la scena: si pensi al nome della protagonista che nella tradizione cristiana rimanda al nome della donna in possesso del panno di lino che riproduceva l'effigie del volto di Cristo, o all'immagine di Veronika proiettata sullo schermo, copia di una presenza inchiodata e imprigionata ella stessa nel proprio fantasma di perfezione irraggiungibile. Per comprendere la posizione di Veronika viene in aiuto una porzione del pensiero psicoanalitico, in particolare la teoria dello stadio dello specchio di Jacques Lacan¹². A partire da tale fase di sviluppo lo specchio suggerisce il riconoscimento nel singolo dell'immagine come propria e unitaria al fine della costruzione dell'Io. Non dimentichiamo che tale esperienza, attiva tra i sei e i diciotto mesi, è, sin dal suo aurorale manifestarsi, contemporaneamente impregnata da un vissuto di alienazione, di sottrazione. La definizione di sé, per il "piccolo d'uomo" ancora intrappolato in una incoordinazione motoria, in un corpo percepito per frammenti, è ancorata a un riflesso che proviene da un altrove: riflesso immaginario di una forma perfetta e unitaria. La rincorsa verso il raggiungimento impossibile di tale perfezione narcisistica connota il destino dell'adulto, sempre mancante rispetto a quell'Io ideale catturato nella cornice dello specchio. Parimenti a tale vissuto, Veronika appare fissata alla sua rappresentazione narcisistica, votata a non essere mai pienamente raggiunta. Emergerà tale alienazione nel ricordo di un dialogo avvenuto anni prima con il proprio marito: l'uomo afferma che lei beve per «sentirsi diversa, grande, bella, seducente, unica al mondo». Nel sottotesto del confronto tra i due emerge lo iato che la divora tra il proprio essere e la rappresentazione che desidera dare di sé stessa: essere visibile per l'altro è la sua fonte di godimento.

Comprendiamo allora come attraverso la proiezione perturbante di *Veronika in insidioso* si palesi la divisione da lei vissuta, appesa in modo adesivo alla sua splendida e luccicante visibilità del passato e, al contempo, schiacciata nell'invisibilità del presente. Ecco che possiamo allora comprendere l'oscillare senza sosta di Veronika nel prosieguo della narrazione tra gli illusori tentativi di liberarsi dalla dipendenza della sua tenebrosa predatrice vesten-

¹¹ Y. Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, cit., p. 268.

¹² Cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Lacan. Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 1974.

do gli abiti della diva (ovvero l'immagine del proprio Io ideale irraggiungibile), e la posizione di dominata. Dominata non solo dalla propria carceriera, ma pure dalla inarrestabile pulsione priva di limite, diretta verso l'oggetto prezioso rappresentato dalla morfina.

Ma non dimentichiamo che nella sala cinematografica, alle spalle di Veronika, siede Fassbinder: la sua figura in questo caso non è ridicibile a un cammeo. Le parole del regista aiutano a decifrare la sua presenza in scena, quasi che lo smarrimento della protagonista, trasposto sullo schermo, rimandasse in qualche modo a un proprio sentire, come se la personificazione dei forti dissidi al cuore di Veronika richiamassero personificazioni di vissuti da lui stesso provati. Probabilmente affascinato dalla lotta da lei intrapresa rispetto a un presente inaccettabile, Fassbinder confessa:

I have a tender feeling toward her – I understand her in all the things she has done wrong. She has let herself be destroyed. Maybe that has something to do with me. You say to yourself, okay, don't let yourself be wrecked like that, but still, it could happen to me¹³.

E se, come sostenuto da Lardeau, Veronika è una apparizione, una figura che ha la stoffa del fantasma, la sua tenebrosa carceriera è materialmente dominante e incombente: più volte inquadrata frontalmente alle spalle di Veronika, al pari di un rapace, cerca di captare e accentuare fino all'eccesso l'interiorità sofferente della sua preda. Figurazione del controllo continuamente esercitato su di lei, al pari di un vampiro le succhia a poco a poco la vita: «Tu morirai soltanto quando io te lo permetterò», afferma tassativamente in un dialogo fissando Veronika in volto. Al contempo, la frase pronunciata con tono assertivo scatena una risata grottesca che coinvolge, oltre la sua vittima, anche la maschera piatta e inespressiva della sua assistente, nonché il medico del servizio sanitario complice dei loschi traffici. Risata che, come uno schermo bifronte, racchiude in sé il terrore che pervasivamente scorre nel corpo della protagonista, e che trova forma, nel corso del film, nei dolori lancinanti, insostenibili, negli spasmi che con violenza atterrano e sovvertono i contorni della sua figura, attanagliata nella morsa dell'angoscia, segno di un reale¹⁴ ingovernabile che non può essere addome-

¹³ «Provo un sentimento tenero nei suoi confronti, la capisco in tutte le cose sbagliate che ha fatto. Si è lasciata distruggere. Forse questo ha qualcosa a che fare con me. Dici a te stesso, va bene, non lasciarti rovinare così, ma comunque potrebbe succedere anche a me» (M. Töteberg, *Sweet Death*, cit.).

¹⁴ Il reale, per Jacques Lacan, è il registro concernente il soggetto, differenziato dalla realtà e relativo a quel nucleo non trasmissibile in parola, che resiste alla simbolizzazione. L'esperienza del reale indica il sorgere improvviso di un qualcosa di oscuro e inassimilabile, di una sensazione di angoscia da cui il singolo è sovrastato. È quell'attimo dell'esistenza che il soggetto non può tradurre in parola e quindi condividere con altri.

sticato in una cornice simbolica. Reale nutrito anche dal peso di un passato corrotto e colluso con il nazismo che silenziosamente deposita i suoi echi nel presente. E la seduzione del male assume le vesti di colei che, in camice bianco, può rivelare il suo volto più terribile, donando momentaneamente pace mediante la morfina.

E giungiamo alla sezione finale del film, quando Veronika si approssima a prendere congedo dalla vita. La dottoressa, per liberarsi della sua presenza troppo ingombrante e divenuta pericolosa per i propri malefici traffici, costruisce una strategia per condurla all'autoannientamento. Organizza una elegante festa nella sontuosa villa sottratta a Veronika, celebrazione a cui partecipano tutti i personaggi che hanno sfilato nel corso della narrazione. Veronika, dopo essersi esibita con raffinata padronanza espressiva nella esecuzione della canzone *Memories Are Made of This*, annuncia un suo splendente ritorno sugli schermi, affermando di essere stata contattata dalle grandi case di produzione americane. Ennesima manifestazione di una falsificazione che cela la verità di un suo desiderio non realizzato. Giorni dopo questo evento, insieme ai suoi complici la dottoressa si allontana dal proprio appartamento, con la scusa delle festività della Pasqua, rinchiudendo Veronika nella sua camera, totalmente isolata, priva di morfina e con una dose massiccia di sonniferi a disposizione. E qui giungiamo a un brano in cui schegge di natura onirica relative alla notte trascorsa al termine della festa, riprese in bianco e nero, si alternano alle ultime disperate ore di vita di Veronika, prigioniera nell'interno invaso da un bianco accecante. Realtà e sogno si ibridano al pari dell'affastellarsi di temporalità differenti, in un enigmatico e confuso susseguirsi.

Al colmo del dolore psichico, priva della sostanza che potrebbe momentaneamente addomesticarlo, Veronika si dispera e al contempo cerca rifugio nelle immagini oniriche in cui vengono convocate le figure significative della sua vita, chiamate a condividere il suo patire come in una sorta di montaggio mentale del proprio dissolversi. Il mondo delle tenebre, della notte, dell'alternarsi di ombre e luce, appare l'unico spazio mentale che possa accogliere il volto terribile della sua angoscia. Durante la veglia, nel bianco abbagliante della camera, prova senza esito ad aprire la porta per superare il muro che la isola dal mondo, si rivolta con furia cercando un'apertura che la liberi dal suo smarrimento. In precedenza abbiamo udito attraverso la radio trasmettere la cerimonia della festività pasquale, forse sottile evocazione e contro canto di un frammento onirico in cui, durante un dialogo intimo con Krohn, Veronika aveva associato la ricorrenza del Venerdì Santo al suo percorso di passione. L'impossibilità di uscire fisicamente e, più sottilmente, di liberarsi dalle sue lacerazioni interiori prende la strada dell'autoannientamento. Poco prima della fine tenta di ricostruire la sua immagine: a letto, riflessa in

uno specchio, dipinge i contorni delle labbra. Ingerita una dose massiccia di sonniferi chiude gli occhi sullo sfondo della morte a venire.

Anche la coppia di ebrei, una volta esaurita la possibilità di ricevere dosi di morfina dalla sadica dottoressa, aveva preso congedo dalla vita con lo stesso procedimento. Ma moglie e marito avevano affrontato l'ultima discesa nelle tenebre seduti vicini, l'una di fianco all'altro; i loro corpi, devastati e umiliati dall'internamento a Treblinka, avevano trovato una dolce pace nella morte. Veronika, differentemente, si abbandona alla forza malefica dell'altro predatore, precipitando nella pulsione di morte che ha segnato ripetutamente la sua esistenza. Sceglie così di prendere congedo da un passato mai elaborato e da un presente agghiacciante e gelidamente freddo come il bianco che l'ha risucchiata in un vortice vuoto. Si accomiata dal fascio di luce che ha disegnato sulla superficie dello schermo l'illusione di vivere per delega, si congeda da una scena affollata da figuranti impotenti ad assumere sulle proprie spalle la responsabilità di ciò che è stato, metafora per Fassbinder di un paese che ha rimosso gli atti compiuti.

Ed ecco che anche Krohn partecipa di tale passato mai liquidato: dopo aver osservato il teatrino di maschere composto dalla dottoressa Katz e dai suoi complici che pranzano soddisfatti nella villa sottratta a Veronika, raggiunge lo stadio, riprendendo il proprio insoddisfacente lavoro di giornalista sportivo. Potrà forse cercare di trovare una forma simbolica che circoscriva la propria impotenza nelle parole che ama scrivere per comporre poesie ma, come abbiamo visto nel corso dello svolgersi della storia, pure lui sembra generarle per distruggerle immediatamente dopo, aderendo, al pari di Veronika, a un ideale irraggiungibile.

Charlotte Rampling: parlare con le tenebre

Francesca Brignoli

Premesse allarmanti

Il presente lavoro prende le mosse dal Forum FAScinA del 2017, cui partecipai con un intervento dedicato al percorso che Charlotte Rampling compie tra anni Sessanta e Settanta nel nostro Paese. Definivo la sua presenza “allarmante”¹, sintetizzandone lo specifico, evidente già nel suo tipo fisico, che è il cinema italiano ad aver messo a fuoco ed esaltato. Reduce da prime prove in Gran Bretagna in film non particolarmente memorabili, è appunto italiano il suo esordio nel cinema più importante. Dopo aver recitato da protagonista in *Sequestro di persona* (S. Mingozi, 1968), Luchino Visconti la sceglie per il ruolo di Elisabeth in *La caduta degli dei* (1969), imprimendole il segno dell’attrice di rango. Prosegue la “costruzione” italiana² del suo carattere con *Addio, fratello crudele* (G. Patroni Griffi, 1971) e *Giordano Bruno* (G. Montaldo, 1973). Se per Patroni Griffi è protagonista di un amore massimamente deviato che porta morte – ama, riamata, il fratello – nel film tratto dal testo teatrale *Peccato che sia una puttana* (*'Tis Pity She's a Whore*) del drammaturgo elisabettiano John Ford, nel film di Montaldo è dichiaratamente una cortigiana, intelligente e spregiudicata. Un ruolo, questo della prostituta, evocato anche per il carattere che ha interpretato l'anno precedente nel mediocre film inglese *Tutte le donne del re* (*Henry VIII and His Six Wives*, W. Hussein, 1972) in cui è Anna Bolena, dipinta quale maschera torbida, calcolatrice, vorace anche dal punto di vista sessuale, accusata di essere in relazione con il diavolo (è infatti chiamata «puttana» e «strega»).

Bionda, lo sguardo chiaro e tagliente, il corpo snello, ossuto e allo stesso tempo potentemente erotico: Rampling, presenza inquieta, persino nevrotica, pensosa, tendenzialmente portatrice di danno, è un’idea di femminile fin lì

¹ Cfr. F. Brignoli, *Charlotte Rampling nel cinema italiano. Una presenza allarmante*, in «Arabeschi», 14, 2017 (www.arabeschi.it, ultima consultazione 28 marzo 2024).

² Nel volume di E. Lancia, F. Melelli, *Le straniere del nostro cinema*, Gremese, Roma 2005, il profilo di Rampling (pp. 178-179) è significativamente inserito nel capitolo intitolato *Abbiamo fatto*, dedicato appunto alle attrici straniere la cui carriera in Italia è di particolare importanza.

fuori catalogo che si fissa definitivamente con *Il portiere di notte* (L. Cavani, 1974), *turning point* della sua storia attoriale³ e da allora centrale per il racconto dell'attrice. Culmine della sua performance è la scena detta "di Salomè" quando con copricapo delle SS, nuda dalla cintola in su salvo due bretelle che sostengono i pantaloni della divisa nazista (l'immagine travalica addirittura il film, giungendo ai nostri giorni con potenza iconica intatta), canta intrattenendo la piccola folla di militari tedeschi evidentemente turbati: si muove in mezzo al male, si relaziona con il male. Al centro di un lavoro per molti versi scandaloso (il cui clamore coinvolge anche l'attrice, specie nelle derive che banalizzano il discorso erotico del film⁴), che esplora la notte più buia dell'Europa⁵, c'è il suo corpo a farsi funzione del discorso, restituendo psiche e sessualità oscure, imperscrutabili, in bilico tra estasi e agonia. Un corpo-simbolo che invita a essere indagato per verificarne l'evoluzione lungo una carriera internazionale che arriva ai nostri giorni e che conta, tra cinema autoriale e blockbuster, tra Europa e Stati Uniti, un centinaio di interpretazioni per oltre cinque decenni di cinema. Tra queste, quelle ritenute più significative in ordine all'oggetto del presente studio hanno permesso di individuare un sentiero praticabile per mettersi sulle tracce di quello specifico *tenebroso* che è andato a nutrire le sue presenze filmiche ma anche la narrazione extra-filmica che, da allora, accompagna l'attrice producendo una monumentale pubblicistica, in cui è costante il racconto di una personaggio enigmatica, intellettuale, sofisticata e pericolosa anche sotto il profilo sentimentale ed erotico⁶.

Diva e antidiavagrafia

Nell'addentrarsi nel territorio di fusione tra presenza puramente schermica e vita reale – o meglio, che si narra come reale – risulta significativa

³ Lo riconosce anzitutto l'attrice che infatti, quando nel 2019 il Festival di Berlino la premia con l'Orso d'oro alla carriera, sceglie per la proiezione d'onore *Il portiere di notte* e chiama Liliana Cavani a tenere la *laudatio* e a consegnarle il premio. Lo stesso fa Rampling per Cavani nel 2023 in occasione della consegna del Leone d'oro alla carriera.

⁴ L'eros con cui i protagonisti vivono il loro amore è feroce, non privo di risvolti sadomasochistici. Lo scandalo che monta intorno al film (su cui si abbatte anche pesantemente la censura italiana) arriva a toccare la stessa immagine di Rampling, come dimostra il caso limite del bizzarro romanzo spagnolo di J. Lizar, *Sadomasoquismo en Rampling*, Tropos Editoria, Madrid 1977.

⁵ Cfr. F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani, Genova-Recco 2011, pp. 160-176.

⁶ Come testimoniano i ritratti che negli anni le scatta in particolare Helmut Newton, autore di una celebre galleria fotografica per «Vogue» (dicembre 1974) e di quella per l'edizione francese di «PlayBoy», ottobre 1974. cfr. *Charlotte Rampling. With Compliments*, Schirmer/Mosel, München 1986, con contributi di M. Boom, D. Bogarde, N. Oshima. Il volume fotografico raccoglie numerosi ritratti dell'attrice, dando conto della sua attività anche di testimonial d'alta moda.

l'autobiografia uscita nel 2015 in Francia con il titolo *Qui je suis*⁷. La narrazione sfugge a collegamenti precisi con la sua professione di attrice: nel testo il cinema è solo accennato (e del tutto assente nell'apparato iconografico). Lo scritto ha l'andamento della trascrizione del flusso di coscienza: impressioni, ricordi, luoghi della memoria privati si susseguono in una struttura suggestiva, prosa lirica che restituisce un sé frammentato, quasi costantemente alla ricerca di ombre in cui nascondersi. Come scrive Cristophe Bataille, che collabora alla stesura, «Charlotte è questo, *a sense of ghost*: apparire, scomparire, parlare ai vivi, a quelli che se ne sono andati»⁸. Al centro dello scritto c'è Sarah, amata sorella morta giovane e lontana. L'operazione è complessa: l'attrice mette a nudo e al contempo mette in scena la sua autenticità intima e dolorosa e, scartando rigorosamente il ricordo professionale, realizza quella che è, apparentemente, una "anti-divagografia". La scrittura risulta cioè uno «spazio tutto per sé, uno spazio aperto alla elaborazione creativa, e abitato da una soggettività complessa, eccedente, quasi una 'smarginatura' rispetto al calco divistico e al lavoro dell'attrice»⁹. La negazione favorisce la messa a fuoco di un sé problematico e oscuro, che non teme di mostrarsi ostinatamente non riconciliato, risultando in realtà pieno di quell'affermazione quintessenziale tenebrosa che pare precipitare nello specifico filmico di cui si nutrono i ruoli che interpreta, le personagge inquiete, tormentate abitatrici della notte che ritornano nel *corpus* filmico dagli esordi a oggi, con varianti che seguono l'avanzare dell'età e che si fanno significative anche rispetto al suo utilizzo in produzioni europee o americane.

Il nomadismo tra set internazionali fa tra l'altro emergere un'altra caratteristica che presto partecipa alla creazione dello specifico di Rampling, che sembra appartenere, anche rispetto alla nazionalità d'origine, a una sorta di "territorio di mezzo". Inglese di nascita, francese di adozione, professionalmente nata in Italia, passa con disinvoltura da una lingua all'altra, fattore che ne accentua una specie di inconoscibilità. E chi non appartiene chiaramente a una storia e non è identificabile in una parte (in una tradizione fisica, caratteriale, culturale facilmente codificabile e riconoscibile) ha un *plus* di indeterminatezza che ne rafforza il potere perturbante. Partecipa inoltre al mistero della sua personalità, aggiungendo un chiaro segno di trasgressione, il racconto della sua relazione contemporanea con due uomini (il marito Brian Southcombe e l'amico di lui Randall Lawrence: storia che

⁷ C. Rampling, C. Bataille, *Io, Charlotte Rampling*, 66thand2nd, Roma 2016 (ed. or. *Qui je suis*, Grasset & Fasquelle, s.l. 2015).

⁸ *Ivi*, p. 48.

⁹ L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, in «Arabeschi», 14, 2019 (www.arabeschi.it, ultima consultazione 28 marzo 2024).

non rinnegherà mai¹⁰). Dettagli, passaggi che finiscono per determinare una presenza divistica che, da vita privata a vita schermica e viceversa, fa costantemente di Rampling, con declinazioni più o meno sofisticate o semplificate, una conturbante donna delle tenebre, appartenente a una terra di mezzo che sa di luce e buio, che rimanda a un suo stare costantemente sul *limen* tra grazia e dannazione, estasi e agonia: variante di un archetipo femminile che appartiene profondamente alla cultura europea.

Infernale e divina

Sulle sue labbra e palpebre la leggiadria
sembra posare come un'ombra, da cui rilucono
ardenti e livide, lottando sotto,
le agonie del tormento e della morte.
[...]
è la melodiosa tinta della bellezza, gettata
di traverso sul buio e sul bagliore della pena,
a umanizzare e armonizzare la tensione.

I versi appartengono alla poesia *Sulla Medusa di Leonardo da Vinci nella Galleria di Firenze* di Percy B. Shelley (1824)¹¹. Ancora, da «Inno alla bellezza» di Charles Baudelaire (1861)¹²:

Vieni, o Bellezza, dal profondo cielo
o sbuchi dall'abisso? Infernale e divino
versa insieme, confusi, la carità e il delitto
il tuo sguardo: assomigli, in questo, al vino.
Racchiudi nei tuoi occhi alba e tramonto. Esali
profumi come un temporale a sera.

Pensiamo ora a un dipinto: *Il peccato (Die Sünde)* del 1893, opera del pittore simbolista e secessionista tedesco Franz von Stuck¹³. Una donna con un serpente minaccioso avvolto intorno alle spalle sembra emergere da un nulla oscuro: l'apparizione allude al peccato originale biblico e al tempo stesso celebra la *femme fatale* cara al Simbolismo e al Decadentismo.

I versi e il dipinto, celeberrimi esempi presi a campione, permettono

¹⁰ Cfr. A. De Lello Hoyt, *Charlotte Story*, in «Max», 9, 1987, p. 200.

¹¹ P.B. Shelley, *Opere poetiche*, a cura di F. Rognoni, Mondadori, Milano 2018, pp. 409-413, p. 1322.

¹² C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 59. Il componimento fa parte della raccolta *I fiori del male*.

¹³ Cfr. A. Tiddia, S. Marinelli, *Franz Von Stuck. Lucifero moderno*, Skira, Milano 2006.

di visualizzare l'intrecciarsi di temi, simboli, tendenze, sguardi e sensibilità riconducibili al Romanticismo, dalle origini fino ai suoi esiti nel Decadentismo¹⁴. Vasta e composita "prateria" che dall'Ottocento è percorsa da elementi che, più o meno trionfanti, immergendosi e riaffiorando, anche ingenuamente, arrivano fino ai nostri giorni riconducendo a un gusto e a un'indole specifici. Il gusto e l'indole per il tormentato, il misterioso, il tenebroso, ingredienti imprescindibili di una «sensibilità erotica»¹⁵ che invita lo sguardo a immergersi tra le oscurità verso una bellezza che attrae e allo stesso tempo suscita paura, avvolgendo nel piacere tempestoso di un «dolore concepito come parte integrante della voluttà»¹⁶. Pensiamo che lo specifico di Charlotte Rampling contenga tutto ciò, e sia espressione di un preciso sguardo europeo.

Interpretazioni americane

Come a dimostrarlo, scorrendo la sua filmografia si nota infatti che nelle prove americane questa tipologia si conferma ma venendo come semplificata, quasi non risulti possibile (o semplicemente non interessi) problematizzarla, coglierne cioè luci e ombre a favore di una lettura più complessa del femminile. Pensiamo a *Marlowe il poliziotto privato* (*Farewell My Lovely*, D. Richards, 1975) e a *Il verdetto* (*The Verdict*, S. Lumet, 1982). In entrambi i film Rampling interpreta fundamentalmente donne molto affascinanti, di vorace sensualità e ingannatrici ma senza che queste caratteristiche negative siano indagate, risultando così in definitiva personaggi bidimensionali. Ancora, nell'87, è Madame Zora in *Angel Heart* (A. Parker), la veggente che introduce il detective Mickey Rourke nei misteri della magia nera di New Orleans: è il medium (dettaglio che sottolinea quindi la sua qualità di abitatrice del mondo di mezzo), ma il ruolo resta nel perimetro della funzionalità narrativa, seppur molto suggestiva.

A confermare il discorso è un'eccezione: *Stardust Memories* (1980) di Woody Allen. Qui Rampling interpreta Dorrie, fatale *allumeuse*, il grande amore assoluto, disperato e problematico (in una parola, romantico) che non cessa di ossessionare il protagonista/regista, che è sì americano, ma per certi versi a sé stante: l'uomo che vede in Rampling il simbolo di un femminile rapinoso e insieme distruttivo è infatti newyorchese, meglio ancora, è un ebreo di New York. Dorrie prende il litio, legge Schopenhauer, si dichiara

¹⁴ Cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Rizzoli, Milano 2021, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 33.

«un guaio». Lui la definisce «cattiva, oscena, perversa, donna dalla vita tormentata» e le dice che da lei promana sempre un «sentimento tragico». In un certo senso pare proprio che Allen legga ed esalti nell'attrice questa problematicità «europea» e che, apparentemente esorcizzandola, in realtà ne glorifichi lo specifico potere seduttivo.

*Idolo di perversità*¹⁷

È un segno così ineffabile da far addirittura inventare per lei, dal giornalista inglese Barry Norman, il verbo *to rample*, a indicare «il potere di assoggettare completamente un uomo con sensualità gelida e misteriosa»¹⁸. Lei, «pallida, magra, ossuta, gli occhi fiammeggianti»¹⁹, incarna la variante cinematografica di quell'archetipo di femminilità tenebrosa – anche prepotente e crudele – che riunisce in sé, come scrive Mario Praz, «tutte le seduzioni, tutti i vizi e tutte le voluttà»²⁰, che il cinema europeo di decennio in decennio rilancia, in linea con l'età dell'interprete.

Nel 1986 è la protagonista di *Max mon amour* (N. Oshima), in cui vive una relazione amorosa ed erotica con uno scimpanzè. La scabrosità del testo, dal sapore complessivamente buñueliano, fa di Rampling la donna algida e impeccabile che lascia emergere dal proprio sottosuolo le spinte più autentiche e pulsionali del sé, cioè il proprio intimo fattore animale. Sguardo tagliente, vestiti eleganti – Rampling non può mai essere stracciona, è condannata filmicamente a nobiltà e alta borghesia – qui affonda in un desiderio altamente sovversivo, giacendo con l'animale, dimostrando di essere in grado di accogliere e parlare con le profondità temibili di un istinto ancestrale. È a tutti gli effetti un «idolo di perversità», dimensione che si collega tra l'altro alla tradizione letteraria e figurativa tardo-romantica e decadentista in cui numerosi tornano i racconti di amori bestiali, per così dire, relazioni erotiche donna-animale²¹ sintomatiche di sessualità oscura e di un desiderio dionisiaco in grado di prendere il sopravvento sulle strutture dell'ordine, della civiltà e della parola.

¹⁷ B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano 1988.

¹⁸ «Reducing a man to helplessness through a chilly, mysterious sexuality», <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2119588/Charlotte-Rampling-says-shell-knife-Barry-Norman-celebrates-British-actress>, ultima consultazione 16 giugno 2023.

¹⁹ Così Madame d'Agoult descrive la principessa Cristina di Belgioioso, citata da M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 117-118. La principessa «incarnava alla perfezione il tipo di bellezza medusea», *ivi*, p. 117.

²⁰ *Ivi*, p. 186.

²¹ Cfr. B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, cit., pp. 403-485.

«Ha la voce di certe donne che hanno bevuto troppo, hanno amato troppo, hanno conosciuto troppo e per questo sono al di là della parola». Così Antonio Tabucchi su Charlotte Rampling²²: l'occasione è il film italiano *Rebus* (M. Guglielmi, 1989) tratto da un suo racconto. La vicenda è ambientata in Francia e viaggia su due piani temporali: i primi anni Cinquanta e i primi anni Ottanta. Rampling è la moglie di un maturo aristocratico (Massimo Girotti). La sua prima apparizione è programmatica: sola, seduta nella notte parigina in un caffè popolare pieno di uomini che guardano di sottocchi, intimoriti, lei, vestita elegantemente di nero, con gioielli e bocchino, e sguardo fatale²³. Con «l'intensità e la forza dei suoi occhi verdi, stupendi, lacerati dall'angoscia» (parole di Dirk Bogarde²⁴), fa perdutoamente innamorare un giovane proletario, autista di macchine d'epoca, con cui si concede una breve storia di sensualità (tra fumose stazioni ferroviarie, silenzi che accentuano misteri e pericoli presenti e passati) viaggiando su di una Bugatti anteguerra tra alberghi di lusso al di qua e al di là del confine franco-spagnolo. Presenza fantasmatica, sparisce nel nulla, così come quasi dal nulla si manifesta. Il pensiero di lei non lascia l'uomo che, ormai anziano, torna negli anni Ottanta a Biarritz dove era finito il loro flirt, più che per cercarla, per rivivere il mistero di quel sogno d'amore. Alla fine, sulla spiaggia dove lui si ferma rimembrante a guardare il mare, appare lei: frutto dell'immaginazione dell'uomo, o forse fantasma. Il film usa Rampling con tutti i *topoi* della donna delle tenebre, la cui eleganza algida mista a sensualità pericolosa da eroina romantica è fattore imprescindibile per incontri sempre destinati a una fine esiziale, destinati perciò a durare per sempre, fin oltre la morte.

Se gli anni Novanta (probabilmente indizio di certa difficoltà a inserirla nei cast per l'ormai sopraggiunta piena maturità) non sono particolarmente memorabili per l'attrice, le luci si riaccendono su di lei con grande forza con gli anni Duemila: al tramonto anagrafico corrispondono qualità e importanza del cinema che la utilizza per un "terzo tempo" di carriera che la decreta leggenda, in cui il suo specifico, con varianti e ricontestualizzazioni, diventa materia nuova e incandescente per lo sguardo di giovani registi europei, anzitutto francesi²⁵, che ne stigmatizzano presenza e carisma.

²² Cfr. G. Bragana, *Verso Charlotte*, in «Duellanti», 5/6, 2006, p. 34.

²³ *The Look* è tra l'altro anche il titolo del documentario franco-tedesco su di lei diretto da A. Maccarone, 2011.

²⁴ A. De Lello Hoyt, *Charlotte Story*, cit., 196.

²⁵ A questo proposito si veda W. Brown, *Channel Hopping: Charlotte Rampling in French Cinema of the Early 2000s*, in «Celebrity Studies», 1, 2012, pp. 51-63.

Sul limen

Su tutti François Ozon che la dirige in *Sotto la sabbia* (*Sous le sable*, 2000) e *Swimming Pool* (2003). Il primo film parte con la scomparsa in mare di un uomo. Rampling è Marie, la vedova del disperso, che non accetta questa assenza. Il regista indaga nel personaggio concentrandosi sull'anatomia di Rampling che si conferma, anche nella piena maturità, portatrice di un segno di anormalità che prende la forma del corpo a parte, estraneo e anomalo, permanendo nelle forme taglienti una ineffabile forza erotica con cui la donna si mette alla prova nella ricerca di verifica della propria esistenza tra dimensioni continuamente oscillanti tra presenza/assenza, vero/falso, morte/vita. Al punto che la si vede durante il film incontrarsi fisicamente con il fantasma del marito scomparso, dialogando con quello che è in definitiva uno spettro: i due si abbracciano, si accarezzano, dormono l'uno accanto all'altra. Il suo corpo è prolungamento dello sguardo con cui restituisce misteriose capacità di connettersi con le profondità dell'altrove: conferma del suo attributo numinoso ovvero della sua capacità (e vocazione) di stare sul *limen*.

In *Swimming Pool* è una scrittrice inglese in crisi creativa che va in Francia per cercare l'ispirazione. È una scrittrice di romanzi gialli: il dettaglio è già spia di vocazione al mistero, alla tenebra. Al di là del superbo e crudele gioco di Ozon, che mette a confronto due fisicità dirompenti (Rampling snella e pienamente matura di contro a Ludivine Segnier, co-protagonista giovane e procace), interessa vedere come sia la morte a far precipitare le traiettorie narrative. Precisamente un cadavere, di fronte al quale il personaggio interpretato da Rampling dimostra disinvoltura nel trattarlo, manovrarlo, evidenziando, ancora una volta, quasi la vocazione alla relazione con la morte. Non a caso in *Giovane e bella* (*Jeune et jolie*, sempre con la regia di Ozon, 2013), lei – poco più di un cameo – appare alla fine del film con inediti capelli candidi, una sorta di angelo che giunge da una dimensione di lutto (è la vedova dell'uomo che muore durante un amplesso con la giovane prostituta) e, facendosi come tramite tra morte e rinascita, sembra riesca a far uscire la ragazza dalla crisi in cui è precipitata.

Segno d'eccellenza

Rampling irrompe nel territorio della vecchiaia femminile (aprendo al più ampio discorso sul fenomeno dell'*ageing cool* nel cinema contemporaneo di cui l'attrice è fulgido esempio²⁶) quale presenza divistica di tale

²⁶ G. Vincendeau, *Ageing cool*, in «Sight & Sound», 9, 2003, pp. 26-28.

forza da amplificarsi mediaticamente in più direzioni: incide anche un disco, *Comme une femme*, del 2002, mentre l'alta moda, già in passato frequentata, la rilancia testimonial di grande prestigio con un'attività che arriva ad oggi²⁷. Intensificata dalla maturità piena, la sua tipologia di donna in dialogo con le tenebre vive una vera e propria glorificazione, grazie naturalmente a un talento vieppiù autorevole e riconosciuto²⁸, al punto da rappresentare ormai definitivamente un autentico marchio di eccellenza cinematografica. Segno di autorevolezza che anche il cinema italiano torna a utilizzare in coerente continuità con la sua storia di interprete di donne enigmatiche dal vissuto doloroso, coinvolgendola in due film che si addentrano nelle complessità dell'universo della maternità. Di una maternità anzi tenebrosa: in *Le chiavi di casa* (G. Amelio, 2004) è madre di una ragazza affetta da patologia neuromotoria: dimensione di sofferenza permanente che, accettata, le permette di relazionarsi con chi vive una simile onerosa situazione (il protagonista, padre smarrito di fronte al figlio disabile), aiutandolo, consegnandogli cioè la chiave di lettura del dramma personale (e della vita). In *Tutto parla di te* (A. Marazzi, 2012) è Pauline, studiosa che, indagando nell'universo delle difficoltà psichiche delle neo-mamme, lascia affiorare le ombre di un suo oscuro e lacerante passato di madre.

Non passa inosservato a questo proposito il fatto che solo l'anno precedente ha interpretato la *mater dolorosa* per eccellenza, in *I colori della Passione* (*The Mill and the Cross*, L. Majewski, 2011), incarnando il personaggio della Madonna nella *Salita al Calvario* di Pieter Bruegel il Vecchio (1564). Colpisce la continuità del suo utilizzo per ruoli in cui Rampling si conferma come una sorta di medium, presenza costantemente sul *limen* tra luce e oscurità, vita e morte, cui è delegato il compito di dialogare finanche con il mistero mistico.

Rinnovato negli anni, il carisma dell'attrice diventa, in particolare negli ultimi dieci anni, il segno di eccellenza con cui si veicolano spesso i film cui partecipa, al punto che la sua sola presenza diventa prova indiscutibile della complessiva qualità dell'opera. È un marchio che, certamente funzionante sotto il profilo del marketing, può rivelarsi pericoloso, rischia talvolta di cannibalizzare i film, se sprovvisti di decisive altre qualità. Pensiamo in particolare ad *Hannah* (A. Pallaoro, 2017). Qui certa fragilità di sceneggiatura esalta il carisma di Rampling (che porta sullo schermo con straordinaria

²⁷ Tra le altre partecipazioni si ricorda in particolare quella del 2020 quando è protagonista della campagna primavera-estate 2020 di Givenchy (<https://www.youtube.com/watch?v=cflUVIF-0bg>, ultima consultazione 16 giugno 2023).

²⁸ Nel 2016 è candidata all'Oscar come miglior attrice protagonista per *45 anni* (*45 Years*, A. Haigh, 2015).

efficacia²⁹ una donna che vive un tragico mistero familiare tenuto nel silenzio) andando oltre l'interpretazione; la sua presenza è la scrittura cinematografica, è il corpo del testo: completamente svestita, fa la doccia negli spogliatoi della piscina e il suo corpo nudo, anziano, doloroso, si espone clamorosamente all'obiettivo e allo sguardo dello spettatore, dimostrando in purezza il carico semantico sedimentato – filmico, attoriale, divistico – del suo specifico ineffabile.

È un segno che, raffinatosi e addensatosi con l'età, dichiara in via definitiva la sua capacità, sacra (e ormai materno), di dialogare con le tenebre, che trionfa in *Dune* (2021). Nel film di Denis Villeneuve, regista canadese (anzi meglio quebecchese, a confermare tra l'altro il discorso sullo sguardo europeo), lei appare addirittura con il volto nascosto: è così forte da esserci senza esserci, il celamento ne esalta forza e carisma, facendone il massimo della tenebrosa, anche anziana.

Il gioco cinefilo è scoperto: un alone soprannaturale circonda Gaius Helen Mohiam, la reverenda madre della sorellanza Bene Gesserit che interpreta, e, attraverso di lei e ancora di più, l'attrice che la incarna. Omaggio a Rampling, alle spalle una vita tra le tenebre dell'anima e non solo, e monito per generazioni di sguardi autoriali e spettatoriali che non possono non riconoscere, o anche solo avvertire inconsapevolmente, che nella sua sacra effigie precipita un discorso antico, più profondo, dentro e oltre il cinema.

²⁹ Per questo ruolo vince la coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile al Festival di Venezia del 2017.

L'ombra di Medea: Micaela Ramazzotti tra ruoli e immagine pubblica

Maria Elena D'Amelio

Medee contemporanee

Medea, eroina della tragedia omonima di Euripide, è una figura di donna tenebrosa legata all'universo dei miti dell'antica Grecia, che rappresenta, così come Artemide e Medusa, l'alterità, i margini, il mostruoso, l'osceno, cioè tutto ciò che i Greci preferivano relegare al mondo dello *xénos* e simboleggiava l'opposto della civilizzazione¹. Medea come straniera, *femme fatale* vendicativa ed emblema della cattiva madre è dunque un topos ricorrente nelle varie riscritture e interpretazioni del mito, che viene però anche rinegoziato e ribaltato in chiave femminista e postcoloniale², come ad esempio la bellissima riscrittura ad opera di Christa Wolf, o la stessa Medea-Callas di Pasolini³.

Come afferma Giuseppe Pucci, Medea non si è mai eclissata dal nostro firmamento culturale e nessun altro mito ha avuto così tante riscritture e riproposizioni, dall'antichità a oggi⁴. Il suo radicamento così profondo nell'immaginario culturale dimostra che la sua storia e i suoi significati toccano corde profonde, mettendo in luce la complessità e anche l'oscurità dell'esperienza materna. La sua figura, al di là dell'atto del figlicidio (che tra l'altro è probabile invenzione di Euripide, tra le varie tradizioni associate al mito di Medea), fa emergere infatti lo scontro simbolico e sociale legato a equilibri e disequilibri di genere e al rapporto tra eros e materno.

Tre sono i *topoi* di Medea che definiscono la sua portata simbolica, racchiusi nelle definizioni di sensuale, straniera, barbara. Queste tre caratteristiche, ancora secondo Pucci, definiscono la tragedia di "essere" Medea e ne segnano i contorni di madre mostruosa⁵. Sensuale perché Medea, nello

¹ Cfr. J.-P. Vernant, *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna 1988.

² Cfr. M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2017.

³ Cfr. C. Wolf, *Medea*, edizioni e/o, Roma 1996; *Medea* (P.P. Pasolini, 1969).

⁴ M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea*, cit., p. 26.

⁵ *Ivi*, p. 57.

scontro con Giasone, si rifiuta di essere essenzializzata al mero ruolo di madre e reclama il diritto alla soddisfazione sessuale e al rispetto dei sacri patti, la *dike* (giustizia) coniugale; straniera perché Medea è un “corpo estraneo” a Corinto, rifiuta di adeguarsi alla posizione subordinata della donna greca, e provoca scandalo con i suoi comportamenti in aperta sfida all'autorità maschile; infine, Medea è la barbara, una non greca, cioè l'alterità più estrema, che porta l'osceno nella civiltà.

Come affermano Maina e Piana nel volume edito da Tognolotti, il ricercare le interazioni tra cinema e antichità classica pone alcune questioni metodologiche di difficile risoluzione: cosa realmente costituisce la ricezione dell'antichità e quali metodologie usare⁶. Apostol e Bakogianni sottolineano inoltre come i riferimenti alla galassia dei classici siano spesso nebulosi e difficili da individuare chiaramente, comprendendo da una parte adattamenti personalizzati di autori e opere certe, dall'altra vaghi accenni ad una vasta mitologia greca ormai sedimentata e modificata dal tempo e dalla cultura popolare⁷. Le nuove ricerche sulla ricezione contemporanea del mondo classico ampliano dunque il raggio d'azione non solo a riferimenti ovvi, come le trasposizioni, ma anche a quegli «incontri mascherati» che emergono da analogie e consonanze con i testi classici⁸.

Questo è dunque il metodo scelto per ricercare la potenza simbolica della figura di Medea come donna sensuale, straniera, e barbara nelle personaggi di Sonia, Anna, Donatella interpretate da Ramazzotti nella trilogia “materna” di Virzì: *Tutta la vita davanti* (2008), *La prima cosa bella* (2010), *La pazza gioia* (2016).

Tornando a Medea e sua ricezione, al di là delle rappresentazioni cinematografiche che ripropongono la tragedia euripidea, la domanda che pongo è chi possono essere, oggi, le nuove Medee al cinema, le cattive madri. Per rispondere, propongo di contestualizzare, storicizzare e infine aggiornare la figura di Medea alla contemporaneità, attraverso le rappresentazioni cinematografiche di “cattive madri” incarnate da Ramazzotti nella trilogia di Virzì.

⁶ G. Maina, F. Piana, *Echi di Medea. Sull'immagine divistica di Alida Valli matura*, in C. Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaliione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020, p. 158.

⁷ R. Apostol, A. Bakogianni, *Introduction: Face to Face. Locating Classical Reception on Screen*, in Id. (a cura di), *Locating Classical Reception on Screen: Masks, Echoes, Shadows*, Palgrave MacMillan, Cham (Switzerland) 2018, p. 2.

⁸ R. Apostol, A. Bakogianni, *Introduction*, cit., p. 3.

Sonia, la madre sensuale

Tutta la vita davanti è il primo film che Ramazzotti interpreta sotto la direzione di Virzì, al quale si legherà sentimentalmente e sposerà nel 2009. Nel film, Ramazzotti è Sonia, una borgatara, madre di una bambina di sei anni; lavora in un call center ed è rappresentata come irresponsabile, sciocca, e molto disponibile sessualmente. Sonia è contrapposta a Marta, la protagonista del film (interpretata da Isabella Ragonese), ragazza intelligente, colta, responsabile, che viene reclutata dalla figlia di Sonia come babysitter e poi assunta nello stesso call center di Sonia. «È strana, è laureata!» dirà Sonia alle colleghe del call center presentando la nuova amica. Sonia e Marta sono contrapposte quindi su vari piani semantici e iconografici, in particolare riguardo a genere, sessualità, classe: Marta è una donna colta e proveniente da una famiglia borghese (la madre è insegnante di liceo), mentre Sonia fa parte del nuovo proletariato urbano, che però è – secondo Virzì – senza consapevolezza della sua condizione né coscienza di classe. Questa inconsapevolezza e ingenuità è anche cifra rappresentativa della sua sessualità: Sonia si veste in maniera molto provocante ma senza apparente malizia. Seduce Giorgio Conforti, inetto sindacalista e interesse romantico di Marta, ma anche qui senza precisa strategia, come se il suo corpo erotico fosse seduttivo quasi senza volerlo.

Una delle sequenze più famose del film mostra Sonia che esce dal bagno completamente nuda e si trova davanti Giorgio. Sorpresa, si copre goffamente il seno con un mini-asciugamano, che ovviamente non nasconde quasi nulla, e continua a parlare, offrendo pure un caffè. La performance di Ramazzotti, voce infantile, occhioni sbarrati, atteggiamento innocente e insieme fortemente erotizzato ricorda i ruoli da *dumb blonde* di Marilyn Monroe la cui *star persona*, secondo l'analisi di Richard Dyer, era costituita dalla riconciliazione degli opposti elementi di «naturalness and overt sexuality»⁹. La sessualità di Marilyn era attraente e positiva, adatta alla commedia, proprio perché – secondo Dyer – riconduceva il sesso alla naturalità, slegandolo dall'aura del peccato, della tentazione e della paura della perdizione che l'erotismo della *femme fatale* incarnava. La tradizione (e insieme stereotipo) della *dumb blonde* evoca dunque un'idea di seduzione naturale e non calcolata. Ramazzotti come Sonia però, a differenza dei ruoli di Monroe, associa a un corpo che è insieme sessualmente disponibile e innocente anche un corpo materno, in una «polisemia strutturata» che unisce ciò che è spesso visto come simbolicamente incompatibile: desiderio erotico e amore materno¹⁰.

⁹ R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Routledge, London-New York 1986, p. 32.

¹⁰ Per il concetto di polisemia strutturata si veda R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2009; ed. or. *Stars*, BFI, London 1979.

Questo cortocircuito esplode nel finale, in cui Sonia, disperata perché ha perso il lavoro e rischia quindi di perdere anche la custodia della figlia, decide di prostituirsi, salvo poi rifiutarsi all'ultimo, anche grazie all'intervento di Marta. Possiamo quindi leggere la sessualità alla Marilyn Monroe di Sonia-Ramazzotti alla luce del primo dei tratti culturali di Medea che abbiamo selezionato, quello della madre sensuale. Nella tragedia di Euripide Medea è accusata di reagire eccessivamente all'abbandono di Giasone e di dare quindi troppa importanza al "pensiero del letto", come le dice Giasone. L'ombra di Medea, che rivendica un appagamento sessuale anche per la donna che è madre, è quindi una prima chiave di lettura che illumina ancora oggi il rapporto complicato tra maternità e sessualità. Il legame tra erotismo e materno è complesso e spesso considerato mutualmente esclusivo. Whelehan afferma infatti che rappresentazione del desiderio sessuale della giovane madre è ai confini di ciò che è accettabile, perché «la maternità e la sessualità, pur essendo inevitabilmente legate, sono simbolicamente incompatibili»¹¹. Questa incompatibilità simbolica appartiene all'immaginario patriarcale che posiziona la maternità come spartiacque tra una concezione del corpo femminile come oggetto del desiderio e quella del corpo materno come nutrimento e accudimento, di conseguenza asessuato. Il corpo materno-erotico di Sonia è dunque un corpo ossimorico, che articola e rende visibile il pregiudizio patriarcale per cui la madre erotica è madre irresponsabile, agli antipodi dalla *mater dolorosa* e casta propugnata sin dalla tradizione romana e accentuatasi nell'Italia risorgimentale e fascista¹².

Anna, la madre straniera

Dopo Sonia, Ramazzotti interpreta Anna, un'altra «donna storta», come la definisce lei nelle sue interviste¹³. Il film *La prima cosa bella* si apre con la scena di un concorso di bellezza regionale, nella provincia toscana degli anni Settanta. Anna viene eletta suo malgrado "mamma più bella" scate-

¹¹ I. Whelehan, *Aging Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood*, in J. Gwynne, N. Muller (a cura di), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Palgrave-MacMillan, New York-London 2013, p. 81 (trad. mia).

¹² Sulla madre romana si veda C. Petrocelli, *La stola e il silenzio*, Sellerio, Palermo 1989. Sulla retorica della madre sacrificale italiana si rimanda a M. d'Amelia, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005.

¹³ Si veda ad esempio la video-intervista sul Sole 24ore: https://stream24.ilsole24ore.com/video/cultura/ramazzotti-amor-donne-storte-e-lascio-spalle-fragilita/AEujGU?refresh_ce=1, ultima consultazione 13 marzo 2024.

nando la gelosia del marito e l'invidia della sorella, tacciata di facili costumi dalla comunità, e infine criticata dai suoi stessi figli, in particolare il figlio maschio, che non riesce a conciliare l'immagine della madre con quella di una donna erotica e sessualmente ancora attiva.

Come afferma Jandelli, analizzare la recitazione significa individuare cosa fa l'attore anche indagando le memorie stratificate delle interpretazioni precedenti¹⁴. In Anna, specialmente nella sequenza che la introduce, Micaela Ramazzotti ripropone gli echi di Sonia, forse già un po' cresciuta: sorriso aperto e voce infantile, occhi che si abbassano con pudicizia ma contrastano con un corpo lasciato esposto dal vestito attillato e scollato, apertura innocente e ingenua all'altro e incuranza della propria carica erotica, che diventa espediente narrativo per fare esplodere poi il dramma della gelosia del marito. Anna, seduttrice suo malgrado, è incapace di vivere secondo le norme che regolano il comportamento della buona madre, come le ricorda costantemente la sorella, che cerca appunto di portarle via i figli. In questo suo essere straniera nel luogo in cui diventa madre, vediamo la seconda ombra di Medea, la *xena*, colei che non si può né vuole integrare in un sistema di valori che non condivide o non accetta. C'è una morte anche qui, ma non è quella dei figli, bensì quella di Anna stessa, interpretata da Stefania Sandrelli, altra attrice che ha spesso coniugato erotismo e maternità¹⁵. Solo attraverso la morte di Anna, infatti, i figli si riconciliano con la figura di una madre scomoda e straniera, che però non ha mai mancato di amarli.

Donatella, la barbara

Molto più complessa invece è Donatella, la barbara, la terza figura di madre che Micaela Ramazzotti interpreta in *La pazza gioia*. Fra le tre interpretazioni, è in Donatella che l'aspetto tradizionale legato all'iconologia di Medea risulta più evidente, per questioni di trama e di recitazione. Donatella è infatti in cura presso una struttura psichiatrica perché – a causa di una depressione *post partum* non diagnosticata – ha cercato di uccidersi mediante annegamento insieme al figlio di pochi anni, che a seguito del tentato omicidio è stato dato in adozione. L'immagine e la recitazione di

¹⁴ C. Jandelli, *I protagonisti: la recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013, p. 14.

¹⁵ Si rimanda a C. Tognolotti, *Corpi di donne. Declinazioni dell'eccesso nell'immagine divistica di Stefania Sandrelli*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 2018, pp. 125-146 e G. Rigola, *Stardom, aging e corporeità nel cinema italiano dei primi anni Ottanta. La ricezione di Stefania Sandrelli ne La chiave di Tinto Brass*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», 10, 2021, p. 51.

Ramazzotti si distanziano dalle interpretazioni precedenti: anche se il corpo è sempre esposto, perché Donatella indossa indumenti corti che lasciano scoperte scollatura e gambe, qui è magrissimo e mutilato, con i segni visibili del dolore e dell'annientamento della maternità negata. Il corpo che Ramazzotti presta a Donatella ha perso quei connotati materno-erotici presenti in Sonia e Anna. La magrezza estrema, i colori scuri e marcati di capelli e trucco, la spigolosità, così non ramazzottiana, il rifiuto del contatto fisico rendono visibile il rigetto dell'erotismo e della fertilità e raccontano ancora prima dello svolgersi dell'intreccio il trauma della depressione *post partum* di Donatella.

L'elemento erotico-materno riaffiora però nella storia, perché Donatella è stata una ex cubista messa incinta dal suo datore di lavoro e poi abbandonata, e ritorna nella sequenza finale, dove Donatella ritrova il figlio in spiaggia e si spoglia, rimanendo in slip e reggiseno per fare il bagno con lui, ricongiungendosi all'acqua non più come elemento mortifero ma come simbolo di rinascita. Medea la barbara qui trova il suo riscatto, il pavido Giasone viene dimenticato grazie all'amicizia con Beatrice (Valeria Bruni Tedeschi), in cui ognuna diventa madre dell'altra. L'oscenità di Medea – secondo la lettura che ne fanno vari studiosi da Pucci a Beltrametti – non è l'uccisione dei figli (c'erano state altre infanticide, Procne, Ino, la stessa Clitemnestra prova a uccidere il figlio Oreste), bensì la rottura della coesistenza tra sessualità e maternità suggellata dal patto nuziale. Lo scandalo, quindi, è nel conflitto tra erotismo e affetto materno, che Ramazzotti mette in scena nella trilogia di Virzì attraverso il suo corpo erotico-materno.

È quindi indicativo che l'erotismo sfacciato ed evidente della *star persona* di Ramazzotti si sommi a una maternità spesso vista come sbagliata, innaturale, irresponsabile. Di nuovo, il connubio sesso e materno, che sono naturalmente, biologicamente uniti, viene visto come tabù, e la madre troppo sensuale è per forza una madre cattiva. Nei film di Virzì, ma anche in altri ruoli cinematografici, il corpo attoriale di Ramazzotti è inoltre portatore di una polisemia strutturata che riesce a conciliare l'opposizione simbolica tra Madonna e prostituta, come ad esempio l'ultimo film interpretato, *L'ombra di Caravaggio* (M. Placido, 2022), in cui, fin dalla prima sequenza che la introduce, l'immagine di Ramazzotti concilia la sensualità proibita della prostituta con quella sacrale della madre, figurativamente e tematicamente, dato che interpreta una delle muse del Caravaggio, la prostituta Lena Antonietti, che finirà sulle pale d'altare come Madonna.

Ramazzottì come «star-as-brand»

Ramazzottì come «star-as-brand»¹⁶, cioè la sua identità mediale nel contesto dell'industria cinematografica di riferimento, si inserisce in un sistema produttivo che Marco Cucco e Giacomo Manzoli definiscono cinema di Stato, cioè il cinema italiano contemporaneo di interesse culturale e *middle-brow*, prodotto con finanziamenti pubblici¹⁷. In questo contesto e in un sistema divistico che è ormai marginale nella *celebrity culture* digitale¹⁸, Ramazzottì è stata comunque capace di ritagliarsi un'immagine divistica legata a isotopie materne che ridefiniscono il concetto di buona madre e problematizzano il rapporto tra corpo materno e corpo erotico.

Le ricorrenze di ruoli materni nella carriera di Ramazzottì sono infatti numerose: oltre ai film di Virzì, abbiamo Laura in *Maledetta primavera* (E. Amoruso, 2020), Susi in *Vivere* (F. Archibugi, 2019) Michela in *La tenerezza* (G. Amelio, 2017), Maria in *Una famiglia* (S. Riso, 2017) e Simona in *Il nome del figlio* (F. Archibugi, 2015). In molti di questi lavori Ramazzottì ripropone, sotto diverse sembianze, la stessa incarnazione di madre “sbagliata”: irresponsabile, troppo sensuale, troppo ingenua o poco intelligente. Le personaggi di Ramazzottì portano nel contemporaneo la figura tenebrosa di Medea alla luce delle nuove ideologie del materno, identificate da Douglas e Michael, Feasey e McRobbie, tra le altre, nel *new momism* e nella maternità intensiva, cioè l'idea postfemminista che oggi la maternità occidentale, presentata come una scelta e non più un'imposizione, sia comunque soggetta a standard di perfezione impossibili da mantenere allo scopo di “ridomesticare” le donne¹⁹. In questo contesto, le madri cattive sono tutte le donne che non riescono a stare al passo con immagini irrealizzabili di “madri intensive”, dedicate pienamente alla cura della prole, ma anche a un'immagine di successo individuale e imprenditoriale costruita su standard neoliberisti²⁰.

¹⁶ P. McDonald, *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiano*, CUE Press, Imola 2020; ed. or. *Hollywood Stardom*, John Wiley & Sons, Hoboken 2012.

¹⁷ M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, Il Mulino, Bologna 2017.

¹⁸ M. Fanchi, *Sembrano morte, ... ma sono solo svenute. Le attrici del cinema italiano contemporaneo e l'igeneration*, in «Arabeschi», 10, 2017, pp. 535-538.

¹⁹ S. Douglas, M. Michaels, *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*, Simon and Schuster, London 2005; R. Feasey, *From Happy Homemaker to Desperate Housewives. Motherhood and Popular Television*, Anthem Press, London-New York 2012; A. McRobbie, *Feminism, the Family and the New 'Mediated' Maternalism*, in «New Formations», 80, 2013, pp. 119-137.

²⁰ R. Feasey, *From Happy Homemaker to Desperate Housewives*, cit, p. 9.

Conclusioni

Se Maina e Piana vedevano echi di Medea in Alida Valli sia nei ruoli che nella costruzione della sua *star-persona*, in Ramazzotti questo non avviene. Analizzando il profilo pubblico di Ramazzotti, l'immagine *off screen*, l'ombra di Medea sembra infatti recedere. Il profilo Instagram è costantemente aggiornato e tarato sulla promozione di sé, discostandosi dall'attitudine antidivistica e l'allergia (apparente) all'autopromozione che hanno i divi italiani, come già messo in luce da Giulia Carluccio e Andrea Minuz²¹. I contenuti sono strettamente pubblicitari e promozionali, con pochissima traccia di privato. L'immagine che emerge è quella di Ramazzotti attrice, con post sui film in uscita, sui dietro le quinte del set, su interviste sulle principali riviste, foto da red carpet, premi e locandine. Il poco privato riguarda foto sporadiche di Ramazzotti con il marito Virzì e con amici e amiche, tra cui Asia Argento, il cui profilo social invece è l'opposto, cioè l'esposizione del privato predomina sull'ambito pubblico.

La maternità viene raccontata pochissimo, e se raccontata viene fatta con parametri di maternità tradizionale. La stessa attrice in un'intervista pubblicata da «La Repubblica» afferma di essere «mamma per vocazione». «È la cosa che mi viene più naturale, la maternità mi ha cambiato la vita, mi ha migliorato. Come persona e come attrice, ha aiutato la mia creatività». E ancora: «Mi sento di essere una madre sia tradizionale che accogliente ma sono per l'indipendenza»²². Ramazzotti attrice presenta di sé un'immagine sanificata dall'osceno dell'ombra di Medea, presente invece nei suoi ruoli cinematografici, in particolare in Sonia, Anna, Donatella, ruoli in cui viene fatto deflagrare il tabù della maternità²³.

Tra personaggi e celebrità social, tra pubblico e privato, tra performance e tipizzazione, nel corpo attoriale erotico-materno di Micaela Ramazzotti è possibile intravedere la persistenza di zone oscure e mai risolte, nel rapporto conflittuale e spesso contraddittorio, come messo in luce da Adrienne Rich²⁴, tra maternità come esperienza e maternità come istituzione, rielaborando e riscattando la figura della madre tenebrosa del mito, Medea.

²¹ G. Carluccio, A. Minuz, *Nel paese degli antidivi*, in «Bianco e nero», 76, 2015, pp. 10-11.

²² S. Fumarola, *Micaela Ramazzotti si racconta*, in «la Repubblica», 23 novembre 2013.

²³ L. Melandri, *La madre è il primo e l'ultimo tabù*, in «Internazionale», 10 maggio 2015, <https://www.internazionale.it/opinione/lea-melandri/2015/05/10/festa-mamma-primo-ultimo-tabu>, ultima consultazione 13 marzo 2023.

²⁴ A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, WW Norton & Company, New York 2021.

Miriam Leone, da Miss Italia a Diabolik: una tenebrosa transmediale contemporanea

Fabien Landron

Introduzione: Miriam Leone, femme fatale 2.0

Una *femme fatale* contemporanea, una diva luminosa, affascinante e tenebrosa: sono solo alcuni dei tanti termini che compongono l'identità digitale di Miriam Leone, personaggio pubblico molto esposto – sullo schermo, le riviste, i social network – la cui immagine sembra essere stata costruita in pochi anni, in un percorso attentamente studiato che l'ha portata dall'elezione di Miss Italia a pregiate produzioni audiovisive, tra cinema e serie televisive. Nel corso degli anni si è affermata come personaggio popolare, un'altra versione della bellezza all'italiana, i cui look e acconciature sono oggetto di attenzione da parte dei giornalisti e di un *fandom* sempre crescente. Ma Miriam Leone è solo un'immagine, inaccessibile ed evanescente, astratta e divinizzata¹? È sicuramente molto di più: personaggio multiforme, attrice fatta star in divenire, modello di femminilità, è presente su diversi canali, nell'era della transmedialità e della moltiplicazione degli schermi. Miriam Leone è una figura pubblica, mediatica, *transmediatica* o *transmediale*², decisamente contemporanea, la cui carriera, da Miss Italia 2008 alla nuova Eva Kant della trilogia *Diabolik*, pone già la questione della definizione di questo stesso personaggio, tra diva, *celebrity* e tenebrosa.

Ed è proprio sulla ricerca e la definizione dell'identità di Miriam Leone che poggia il presupposto del nostro studio. In questa ricerca degli elementi costitutivi di questo personaggio poliedrico, abbiamo incontrato diverse definizioni, che sono rappresentazioni soggettive dei ruoli di composizione di Leone: regina di bellezza, diva *glamour*, modella, personaggio televisivo,

¹ Per una definizione della *femme fatale* complessa, si veda ad esempio quella data da H. Heyraud in *La femme fatale: essai de caractérisation d'une figure symboliste*, <https://ad-hoc.hypotheses.org/ad-hoc-n4-la-figure/la-femme-fatale-essai-de-caracterisation-dune-figure-symboliste>, ultima consultazione 10 marzo 2024.

² A questo proposito, sono preziose le considerazioni sviluppate dallo studioso americano H. Jenkins in diversi suoi libri e di cui possiamo trovare alcuni elementi di sintesi *online*, ad esempio http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, ultima consultazione 10 marzo 2024.

attrice di film, di fiction e serie televisive e/o protagonista social. Lei è un oggetto del desiderio, senz'altro; un camaleonte, certamente; una figura sfuggente, impalpabile, mobile, in movimento, sicuramente. È un mito³, l'incarnazione della femminilità contemporanea, quasi un nuovo modello, dall'interessante molteplicità. È un'immagine, costruita, in un'epoca in cui i media della rappresentazione si sono moltiplicati, passando da due a più schermi, spingendo così il rapporto con l'immagine a modificarsi quasi continuamente, secondo un processo attivo, un'esperienza sempre più condivisa con le comunità dei ricettori. Questo continuo interrogarsi ci spinge ad osservare, più che il personaggio "Miriam Leone" (quasi un brand), il modo in cui questo personaggio popolare e multidimensionale si è costruito ed è raccontato, attraverso diversi media che contribuiscono a far apparire Miriam Leone come una tenebrosa moderna, sparsa su diverse piattaforme mediatiche, di fatto instabile, tanto familiare quanto distante. La transmedialità permette al personaggio mediatico popolare di essere raccontato e/o di raccontarsi in modo diverso attraverso canali diversi che contribuiscono a "costruire" una rappresentazione multipla, anche multidimensionale, ma unitaria e coordinata, in una nuova prospettiva, che prevede l'esperienza condivisa attraverso l'interazione e l'interattività, come afferma lo studioso Jean-Paul Fourmentraux nel suo libro intitolato *Digital Stories*:

In particolare, questi sviluppi portano ad abbandonare l'idea dell'immagine [...], concepita come compiuta e unica, a favore di proposte che assumono piuttosto la forma di processi o esperienze condivise con il pubblico⁴.

Questa visione modernizza dunque l'immagine della tenebrosa, erede dell'immagine della diva e della *celebrity*: un'immagine costruita – volontariamente o suo malgrado – sui modelli, dall'italianità rassicurante di Sophia Loren all'eroticizzazione di Sabrina Ferilli, dalla bellezza del corpo di Silvana Mangano alla modernità di Monica Vitti⁵: un insieme di elementi su cui si basa la tenebrosità *glamour* di Miriam Leone, passata in pochi anni da Miss Catania a diva italiana "globale", in un processo di divinizzazione per il suo *fandom* come evocato da Edgar Morin nel suo celebre libro⁶. Nell'era dei social network e della presunta vicinanza degli artisti al loro pubblico, il processo sfuma ulteriormente il confine tra immaginario e reale, tra inacces-

³ Cfr. C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007, p. 9.

⁴ J.-P. Fourmentraux, *Digital Stories*, Hermann, Paris 2016, p. 5. La traduzione italiana dei riferimenti in lingua francese è mia.

⁵ Si veda C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit.

⁶ E. Morin, *Le star*, CUE Press, Imola 2021; ed. or. *Les stars* (1957), Galilée, Paris 1984.

sibilità e prossimità. Infatti, come ci ricorda Claudio Bioni in un contributo dedicato alla *celebrity culture*⁷, la *celebrity* diventa un «amico mediale»⁸: il termine si riferisce ai mezzi di comunicazione di massa come i *social media* che servono l'immagine che il personaggio pubblico può costruire consapevolmente o suo malgrado, tra vita pubblica e privata. Una nozione che prende ovviamente in considerazione il rapporto con il singolo individuo, spettatore (del film, della fiction, della serie tv ma anche della vita – reale o finzionale – dell'attore/attrice) e, nello stesso tempo, evidenzia l'aspetto “spettacolare” di un sistema. Una considerazione che rievoca il concetto di “persona-attore” di Christian Metz, con le sue molteplici immagini, giustamente citato da Cristina Jandelli nella sua introduzione alla *Breve storia del divismo cinematografico*⁹.

Questa celebrità globale, che sembra caratterizzare Miriam Leone oggi, si basa su un percorso professionale che ha visto la diva protagonista di diverse vite mediatiche, che a volte si sono susseguite, sovrapposte, incrociate. Perché è proprio il percorso di Miriam Leone come personaggio pubblico italiano e transmediale che il nostro studio intende analizzare, attraverso la folgorante ma promettente carriera di lei, vista in diversi campi mediatici (stampa, pubblicità, televisione, serialità, cinema, social network), per capire come la sua immagine di *femme fatale* nella vita e sullo schermo (due dimensioni dal confine sempre più sottile) possa corrispondere alla definizione di una “tenebrosità” contemporanea.

Per farlo, abbiamo richiamato diverse teorie e quesiti provenienti da campi scientifici diversi ma correlati (*gender*, *female*, *celebrity studies*, *media*, *film and series studies*, ecc.). Per non sembrare troppo ambiziosi e correre il rischio di trarre conclusioni troppo affrettate di fronte ad una carriera ancora *in progress*, dovremo concentrarci specificamente sul suo percorso, per osservare le dimensioni del suo personaggio di tenebrosa pop transmediale e, semplicemente, di “artista” come lei stessa si definisce sul social Instagram¹⁰. Abbiamo scelto di osservare la sua carriera attraverso la presenza e la posizione di Miriam Leone in diversi spazi mediatici e, quindi, diverse definizioni di sé stessa.

⁷ C. Bioni, “Tutto ciò che voglio lo prendo”. Il caso Corona: *celebrity culture*, sistema dei media, immaginario cinematografico, in «Bianco e nero», 581, 2015, p. 92.

⁸ *Ivi*, p. 93.

⁹ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit.

¹⁰ Il profilo è @mirimeo.

La costruzione di una carriera attraverso lo spazio mediatico

Regina indiscussa di bellezza ed eleganza dalla «sensualità senza pari»¹¹, «un sogno»¹², addirittura «una delle attrici maggiormente amate nel panorama italiano»¹³ i cui outfit e i cui capelli (dal rosso al biondo albicocca) vengono sempre osservati con attenzione dalle tante riviste stampate e online: così si potrebbe definire l'identità mediatica di Miriam Leone, alla sola lettura di alcuni titoli riportati dai motori di ricerca sul web. Questa immagine è nata naturalmente quando Miriam Leone è stata eletta Miss Italia nel 2008, a Salsomaggiore Terme, quando la città termale era ancora la storica sede della finale del concorso¹⁴. Miss Italia è, per definizione, il luogo dove regnano la bellezza, la femminilità, il luccichio, e dove alcune giovani elette raggiungono un'idea dello *star system*. Questo viaggio verso il successo e la "luce" è iniziato a Catania, in Sicilia, città natale di Miriam Leone, dove è nata il 14 aprile 1985. Ha raggiunto la finale di Miss Italia attraverso il concorso Miss Prima dell'Anno, che ha vinto quando aveva ventitré anni. Dopo essere stata eliminata nella prima serata, è stata ripescata per poi vincere la tanto ambita corona e il titolo premonitore di Miss Cinema. Da modesta bellezza "di provincia" diventa così una regina di bellezza incoronata dai famosi attori Andy Garcia e Giancarlo Giannini. L'immagine che lei proietta è comunque ambigua, poiché è allo stesso tempo una giovane donna "acqua e sapone" e consacrata in bikini: un volto sublime e giovanile con uno sguardo penetrante e un corpo perfetto, in un processo di erotizzazione voluto dalla natura stessa del programma a cui ha partecipato.

Miriam Leone diventa poi la finzione di sé stessa: da Miss Italia, diviene modella e volto della televisione, passando per la stampa e la pubblicità. Appare sulle copertine delle riviste femminili e di moda italiane, da «Marie Claire» a «Grazia», da «Tu Style» a «L'official», da «Vanity Fair» a «Oggi». Ma non è solo un'immagine fissa da carta patinata: diventa presto anche un personaggio televisivo tra pubblicità (per i marchi L'Oréal, Now TV, Bulgari, ecc.) e programmi di cui è co-conduttrice, sin dal 2009 (*Uno Mattina Estate* e *In famiglia*, *Le Iene*, ecc.), il che accelera il suo ruolo di personaggio pubblico, di *celebrity*, le cui azioni verranno poi scrutate dai paparazzi e dai lettori delle riviste di *gossip*; questo è un segno della sua popolarità e della

¹¹ Dal sito *Tuttovip*, 17 giugno 2020, <https://www.tuttovip.it/televisione/miriam-leone-sensualita-senza-pari-e-la-mano-scivola-giu>, ultima consultazione 10 marzo 2024.

¹² Dal sito *Formato News*, 25 febbraio 2022, <https://www.formatonews.it/2022/02/25/un-sogno-miriam-leone-in-costume-e-da-togliere-il-fiato/>, ultima consultazione 10 marzo 2024.

¹³ Dal sito *Che musica*, 26 giugno 2022, <https://www.chemusica.it/miriam-leone-foto-fa-im-pazzire-fan/>, ultima consultazione 10 marzo 2024.

¹⁴ A partire dal 2011, la finale del concorso si è tenuta a Jesolo, Roma, Milano o Venezia.

sua immagine di *femme fatale* da copertina. Il lettore attento scoprirà così su «Mio» del 20 ottobre 2021 che lei «[ha] imparato che l'amore guarisce»; apprezzerà nel settimanale «Tutto» nel 2021 le foto del suo matrimonio a sorpresa con Paolo Carullo, imprenditore e musicista italiano, che aveva già presentato su «Chi», l'anno precedente.

Per quanto riguarda la sua presenza sugli schermi, in pochissimo tempo passa dai programmi alle fiction per la televisione (e in particolare per la Rai): è un percorso quasi classico in Italia per gli attori e le attrici poi passati al cinema, un modo per dimostrare il proprio talento e un balzo verso produzioni forse più prestigiose e, nel migliore dei casi, di respiro internazionale, fino al Santo Graal del cinema e del lungometraggio di finzione (che permette poi di tornare alle serie con una vera e propria credibilità).

Nel secondo decennio del XXI secolo, gli spettatori la ritrovano nel cast di programmi pensati per il piccolo schermo, tra cui *Distretto di polizia 11*, dove fa le prime apparizioni professionali come attrice. È presente nella serie internazionale *I medici* in un modesto ruolo, ma è soprattutto nel 2015 che letteralmente esplode come protagonista della fortunata serie Rai in 12 episodi *La dama velata*, ma anche di *Non uccidere*, per due stagioni, ovvero 36 episodi: è la protagonista di questa serie poliziesca dall'estetica particolare, degna delle migliori serie di nicchia e in cui interpreta una talentuosa investigatrice, Valeria Ferro.

Dalle serie al cinema... e vice versa

Ma la vera svolta sembra essere la serie di produzione Sky in tre stagioni, 1992, 1993 e 1994: un modello di *quality TV* e un esempio italiano di quello che Luca Barra e Massimo Scaglioni hanno definito nel 2020 la «European television fiction renaissance»¹⁵ per definire la rinascita di una produzione televisiva italiana pensata sia per un pubblico nazionale che per una circolazione transnazionale, in base a criteri che oggi caratterizzano la serialità globale, quindi italianissima ma con un accento internazionale. Nella serie televisiva, lei è Veronica Castello e sembra tagliata per il ruolo. Sexy, decisa, ambiziosa, bellissima, è una diva degli anni '90 che passerà nella diegesi dall'essere una soubrette in televisione a un membro del Parlamento. Questo personaggio di finzione richiama ovviamente personaggi pubblici che gli italiani non mancheranno di identificare (il richiamo a Mara Carfagna o ad Alessandra Mussolini è naturale). Lì è proprio la sua fisicità ad essere

¹⁵ L. Barra, M. Scaglioni, *A European Television Fiction Renaissance: Premium Production Models and Transnational Circulation*, Routledge, London 2020.

sfruttata: appare come una vera e propria *femme fatale*, una tenebrosa pronta a tutto pur di fare carriera. Più tardi, gli spettatori italiani la rivedranno (nel 2017) nella fiction targata Rai, classica nei temi e nella forma, *In arte Nino*, dedicata all'attore italiano popolare Nino Manfredi e in cui interpreta Erminia Ferrari.

Alla fine dell'anno 2022, e grazie alla credibilità acquisita negli anni attraverso la partecipazione a produzioni audiovisive per lo schermo, sia piccolo che grande, recita per Disney+, con la regia del *bankable* Paolo Genovese (un regista di cinema, visto che il confine tra cinema e serie tv è ormai caduto), nell'adattamento del romanzo storico di Stefania Auci, *I leoni di Sicilia*, un *bestseller* pubblicato nel 2019. Si tratta di una coproduzione italo-americana e richiama l'esperienza transmediale (e dal grande successo) di *L'amica geniale*, soprattutto per quanto riguarda l'espansione del mercato negli Stati Uniti, sempre nell'idea della *quality TV*. Quest'ultimo caso di un *brand* forte, proprio come le tre stagioni di 1992, rappresenta un ottimo esempio della fusione, come forme espressive, tra cinema e serie di qualità, ma anche della carriera di Miriam Leone, attrice e diva poliedrica a cavallo tra il cinema e la televisione.

In questa carriera in costruzione, Miriam Leone ha il vento in poppa nel 2023: in una miniserie di otto episodi attualmente in fase di lavorazione per la piattaforma OTT Paramount+ (che si è recentemente lanciata sul mercato europeo e soprattutto italiano), interpreta la famosa giornalista italiana Oriana Fallaci in *Miss Fallaci*¹⁶. Questa scelta dimostra la volontà dell'attrice di seguire un percorso audace ma classico: interpretando il ruolo di un personaggio reale, considerato forte, popolare e pugnace, rafforza, in un certo senso, la sua credibilità di attrice "seria" e impegnata, il cui scopo va oltre la finzione per colorare ancora di più la sua immagine di donna moderna e combattiva nello spazio mediatico globale.

Questo desiderio di credibilità si manifesta soprattutto nella costruzione ragionata della sua carriera cinematografica. Dal 2010 in poi partecipa infatti a progetti cinematografici, prima con piccoli ruoli, in commedie popolari, ma frequenta poi anche il cinema d'autore (con Marco Bellocchio per *Fai bei sogni*, ad esempio) o la commedia impegnata e di qualità come *In guerra per amore* di Pif (nei panni di una *pin-up*). Sempre più convincente come attrice, si afferma in ogni ruolo, soprattutto dal 2016 in poi, in diversi generi e con diversi outfit e stili: capelli castani rossicci nella commedia efficace e originale *Metti la nonna in freezer* (regia di G. Fontana e G. Stasi) del

¹⁶ La giornalista era già stata oggetto di un biopic di Marco Turco nel 2015, con Vittoria Puccini nel ruolo di protagonista: fiction televisiva in due puntate per la RAI, *L'Oriana* era stata proposta in una versione cinematografica di 1 ora e 48 minuti nei festival all'estero, e in particolare in Francia, con il semplice titolo *Oriana Fallaci*.

2018; mora con i capelli lunghi nel thriller *Il testimone invisibile* di Stefano Mordini (sempre nel 2018); capelli castani e ciocche bionde nella rom-com *L'amore a domicilio* (E. Corapi) dove ha un ruolo da protagonista nel 2019; abbandona il suo look da diva per una prova d'attrice nel ruolo dell'eccentrica e mitomane Clara in *Marilyn ha gli occhi neri* (S. Godano), disponibile su Netflix e quindi facilmente accessibile a un pubblico internazionale¹⁷. Nel 2022, è una rossa affascinante in *Corro da te*, una commedia di Riccardo Milani, uno dei re del box office italiano. Per questo *remake* del film francese di successo *Tout le monde debout* (F. Dubosc, 2018) e popolare commedia di qualità, ha ricevuto il Nastro d'Argento come migliore attrice. E questo è stato anche l'indicatore di una vera e propria ascesa, avvenuta attraverso l'affermazione nel cinema. Sempre nel 2022, per *War - La guerra desiderata* di Gianni Zanasi, è "la ragazza della porta accanto", il cui fisico non viene messo particolarmente in risalto sullo schermo. Ma è soprattutto nella saga in tre parti *Diabolik*¹⁸, di Marco e Antonio Manetti ovvero Manetti bros., che incarna la *tenebrosa* ideale. Bionda e iperfemminile, è una Eva Kant divinizzata, sexy, forte e carismatica, «meravigliosa come sempre», come le viene detto fin dall'inizio della prima parte dei tre film. Con le ciglia finte e la carnagione perfetta, è americanizzata, hitchcockizzata, in questo ruolo-omaggio che è un riferimento alla cultura americana degli anni Sessanta. I suoi numerosi abiti contribuiscono alla sua sessualizzazione, ottenuta attraverso il suo *look*, che rimanda alle attrici mitiche del cinema mondiale, come Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Audrey Hepburn, Ursula Andress. Sempre *chic* e *glamour*, è la donna desiderata da tutti, compreso il Ministro della Giustizia nella diegesi. Rimane irraggiungibile: non è forse anche questo il senso dell'essere *tenebrosa*?

La carriera di Miriam Leone è cresciuta con gli anni, soprattutto negli ultimi tempi. Talvolta attrice principale in produzioni audiovisive che puntano sempre più sul suo nome, raramente esiste da sola sullo schermo. Infatti, se si guarda al cast dei film e delle serie in cui è apparsa di recente, ci si interroga sul suo valore commerciale. In altre parole, Miriam Leone è *bankable*? Lei può bastare per il successo di un film? Niente è più incerto. Infatti, va notato che appare sempre in locandina accanto a un partner maschile: Pierfrancesco Favino, Valerio Mastandrea, Luca Marinelli e Giacomo Gian-

¹⁷ La sua bellezza non vi è particolarmente sfruttata, ma è interessante notare il riferimento a Marilyn Monroe, *tenebrosa* per eccellenza.

¹⁸ Si tratta della nuova versione cinematografica del famoso fumetto creato in Italia nel 1962, dopo la commedia franco-italiana del 1967 *Diabolik* con Marisa Mell nei panni di Eva Kant. La versione dei Manetti bros., con Valerio Mastandrea (Ginko), Luca Marinelli e poi Giacomo Gianniotti (Diabolik) prevede tre parti: *Diabolik* (2021), *Diabolik - Ginko all'attacco* (2022) e un terzo e ultimo capitolo uscito a novembre 2023, *Diabolik, chi sei?*.

niotti, Fabio De Luigi, Stefano Accorsi, Riccardo Scamarcio, Edoardo Leo, eccetera. Aspettiamo che sia vera protagonista, da sola, almeno al cinema, come lo è stata in televisione. Ma non sembra (ancora) così evidente.

Tuttavia, la sua carriera è già promettente e Miriam Leone resta un anello essenziale nel marketing e nella comunicazione dei film in cui recita. Un'altra osservazione è che, nonostante la molteplicità dei suoi ruoli e delle diverse donne che interpreta, per il momento continua ad essere una diva tutta italiana. Le serie le permettono di "esportarsi", ma non ha ancora una carriera internazionale (una cosa comunque frequente per gli attori e le attrici italiane dai volti poco noti all'estero, rispetto ai divi e alle dive del passato).

Tra vita pubblica e vita privata, una Leone social

Oltre agli schermi cinematografici e televisivi, Miriam Leone appare anche sugli schermi dei social network. Ciò contribuisce indubbiamente alla fama dell'«artista», come lei si autodefinisce su Instagram, vetrina ideale per la messa in scena di sé stessa e per la costruzione di una tenebrosa tanto affascinante quanto umanizzata: mescola "vita *glamour*" e "ruolo *off*" (senza esagerare, però), attirando così i favori dei suoi quasi due milioni di *follower*. Come per molte altre celebrità, la sua popolarità va oltre il divismo per la sua presenza nella sfera privata accessibile attraverso i social. Cosa posta il suo personaggio, il suo alter ego sociale e virtuale «Mirimeo»? Foto di sé, naturalmente (è quello che il suo pubblico si aspetta): i suoi ruoli del momento o futuri, i luoghi che visita (la sua Sicilia natale con l'*hashtag* dialettale #accussi), le forme della sua bellezza, dalle più sofisticate alle più naturali (senza filtri), i suoi *product placement* (Guerlain, Fendi, Bulgari, Omega, Fendi), le sue passioni (lo sport), a volte anche l'impegno in favore di cause come la lotta contro le molestie in luoghi pubblici, in un post sponsorizzato dal marchio L'Oréal il 4 maggio 2023. Offre un'immagine doppia e ambigua: naturale (ma con una naturalezza messa in scena) e sofisticata (con foto *poser*, pubblicità, filtri, trucco), vicina e lontana. Anche qui, come su altri schermi, è alternativamente *the girl next door* e la star, permettendo così «[l']identificazione o l'empatia del pubblico con la star [che] può avvenire se la diva fonde elementi eccezionali con tratti ordinari, quotidiani»¹⁹. Questa idea di ri-presentazione di sé stessi attraverso lo schermo, attraverso un'immagine costruita, provoca l'empatia dei ricettori. Ma si tratta effettivamente di una maschera, di un personaggio immaginario,

¹⁹ V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 47.

quasi una *mise en abyme*. Non è Miriam Leone che ci viene mostrata, ma il personaggio di Miriam Leone. Questa sorta di *personal branding*, con la mercificazione della star, provoca il desiderio di imitarla attraverso l'identificazione e lo sguardo della spettatrice-consumatrice. E lo schermo diventa vetrina, perché comprare un prodotto legato al divo è come comprare una parte dello stesso divo. Questo è ancora più vero dal maggio 2023, con il lancio del marchio di cosmetici naturali Làvika, di cui si dichiara «Founder» (in inglese) su Instagram: si tratta di un cosiddetto «nuovo metodo personalizzato di #skincare e #selfcare»²⁰ che lei promuove in foto e video, tra cui il primo, pubblicato il 17 maggio 2023, in cui dice di volersi «ricollegare alle [sue] radici», come giocare sulla spiaggia, passeggiare sull'Etna con la sua famiglia, «in un ricordo o in un luogo felice», preferendo evidenziare una filosofia di vita piuttosto che il prodotto da vendere, la cui prima fotografia è stata pubblicata solo il 29 maggio 2023. Ancora una volta, Miriam Leone incarna uno spirito, quello del ritorno alla natura e alla genuinità «Made in Sicily», in diretta relazione con la personalità messa in scena dalla tenebrosa.

Un'altra prova dell'*engagement* sono le pagine dei fan, ovvero l'esistenza di comunità di fan. Ad esempio, su Instagram: la fanpage @miriamleonee e i suoi 147mila follower ma anche @miriamleonesource con 25,9mila abbonati, con tutte le foto e le news della diva; si possono facilmente trovare molte altre pagine, meno seguite, che riprendono le foto e i video postati su internet. Tutti mostrano il fascino di un *fandom* forte e attivo, e la sua funzione di modello da seguire (di bellezza in particolare).

Sulle pagine di internet, Miriam Leone mantiene la sua immagine *glamour*, appena erotizzata, quasi eterea. Ma un altro elemento va preso in considerazione: la rappresentazione della corporeità nella messinscena di se stessa (da lei o dal suo *team*), nel *body building* virtuale e digitalizzato che si estende fino al volto dalla star. Possiamo chiederci se si tratti di un *female gaze* riflessivo che permette di operare una transizione dell'immagine da quella esageratamente fabbricata, persino caricaturale, della Miss Italia degli esordi alla tendenza del *nude* («Stay natural come stile di vita», didascalia al post del 13 aprile 2023; il «mostrarsi (anche!) senza trucchi e senza pieghe e senza artifici [...] mi aiuta a ritrovare me stessa» nel ritratto del 25 febbraio 2023; «no filter no make up, only moka e panettone», il giorno di Santo Stefano del 2022; ecc.) e alla «normalità» (fino a quel «sabato [...] con l'herpes» del post pubblicato su Instagram il primo aprile 2023). È certamente la messa in scena che Miriam Leone coltiva sui suoi social network, come per liberarsi dalla volgarità o dall'artificiosità, dagli attributi dell'iperfemminilizzazione, come per cancellare ciò su cui ha costruito il

²⁰ Su Instagram, @lavika.official.

suo mito (e preparare la campagna promozionale del suo marchio Làvika, citato prima). Da qui possiamo riprendere la domanda posta da Frédérique Toudoire-Surlapierre e Sébastien Hubier, che si chiedono se «il corpo nella cultura pop serva [...] piuttosto a esprimere l'intimo o a nascondere»²¹. Con i social network, il corpo pubblico e artificializzato non è altro che un doppio digitale, una sfaccettatura di un corpo multiplo, come lo è l'immagine di Miriam Leone nello spazio transmediale, da un corpo fisico a un corpo fantasticato.

Conclusione: Miriam Leone, diva o antidiva?

Al momento di una sintesi necessariamente parziale e incompiuta della sua carriera transmediale (perché stabilita in un momento preciso della carriera di un'attrice e personaggio pubblico in costante evoluzione), possiamo chiederci a che punto stia la sua immagine. Ci affideremo a un altro schermo e a un altro filtro della cultura popolare: il 17 ottobre 2021, Miriam Leone stava rispondendo alle domande di Mara Venier nella celebre trasmissione di Rai Uno *Domenica In*²², per parlare del suo successo «professionale» e non solo della sua popolarità. Mara Venier commenta la risposta di lei dicendo: «Tu non sei una che vuole apparire». Questa riflessione segna la distanza della misteriosa tenebrosa dall'onnipresente messa in scena del suo fisico attraverso gli schermi, ma anche la contraddizione tra sfera privata e pubblica, tra corpo privato e corpo pubblico, tra diva e antidiva, divismo e antidivismo. Possiamo comunque affermare che Miriam Leone è decisamente un simbolo della femminilità 2.0 e una tenebrosa moderna: una versione 2022 della *New Woman*, un secolo dopo la sua apparizione nel cinema americano degli anni Venti. È addirittura una *New New Woman*²³, che riprende l'idea di una modernità incarnata dalle donne nel cinema e nell'industria cinematografica. Qui aggiunge il suo tocco *glamour di femme fatale* contemporanea, lontana dalle *starlet* della cultura pop italiana e dai loro eccessi, come immagine alternativa al passo con i tempi, della tenebrosa transmediale. Non ci resta che seguire l'evoluzione della sua carriera sui diversi schermi, come succede per altri divi e dive del cinema italiano, per capire se Leone confermerà la sua immagine di tenebrosa degli anni 2020.

²¹ F. Toudoire-Surlapierre, S. Hubier, *Les Fantômes de l'hypercorps*, in Id. (a cura di), *Corps pop*, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, Reims 2018, p. 13.

²² «Miriam Leone si racconta tra carriera e vita privata», https://www.youtube.com/watch?v=-SBxBnwCLFTE&ab_channel=Rai, ultima consultazione 10 marzo 2024.

²³ Secondo l'espressione di V. Pravadelli, *Le donne del cinema*, cit., p. 71.

Eva Kant dalla striscia al cinema

La tenebrosa si svela attraverso i suoi abiti

Sara Martin, Dorothea Burato¹

Le origini di Eva Kant

Nata dalla penna delle sorelle milanesi Angela e Luciana Giussani, Eva Kant vede la luce nel 1963, quando appare per la prima volta nel terzo numero della prima serie del fumetto dedicato al ladro-gentiluomo *Diabolik*. Uscita nel novembre 1962, la striscia delle Giussani è considerata il primo fumetto nero italiano, un genere che esplode a metà degli anni Sessanta ma che ha le sue radici nei romanzi d'appendice pubblicati in varie puntate sui quotidiani francesi. In particolare, se fino a quel momento il fumetto (pensato principalmente per un pubblico di bambini) mal sopportava storie violente e prive di una morale positiva – l'uso della forza, quando presente, era sempre “a fin di bene” – le Giussani sovvertirono la logica imperante, dando vita a un protagonista che coincideva con il “cattivo” della storia. *Diabolik* è infatti un ladro privo di scrupoli, che non esita a usare la violenza pur di raggiungere il suo scopo. La matrice di *Diabolik* si può rintracciare in altri protagonisti spietati ma affascinanti, come Fantômas (di Marcel Allain e Pierre Souvestre) di cui *Diabolik* rappresenta una rivisitazione del mito, Arsène Lupin (ideato nel 1905 da Maurice Leblanc) e Rocambole (frutto della penna di Pierre Alexis Ponson du Terrail), ma il personaggio ideato da Angela Giussani prepara la strada al cambiamento, allo svecchiamento di un sistema ingessato come quello proposto dal *comic* italiano. Il successo della serie, a distanza di pochi anni, non solo ispirerà la nascita di altri famosi protagonisti del fumetto nostrano, come Satanik, Kriminal, Killing, ma contribuirà alla riscoperta dei propri modelli, a partire proprio da Fantômas che, nella seconda metà degli anni Sessanta, entra nella sua seconda giovinezza, con ristampe e traduzioni in diversi paesi. Nello stesso periodo «la serie diventa anche il veicolo di un'idea di stile milanese, un prodotto dell'industria culturale che si nutre di moda, *design*

¹ Il saggio è stato concepito ed elaborato dalle autrici in maniera congiunta. Nello specifico, i paragrafi 1 e 3 sono stati scritti da Sara Martin, mentre i paragrafi 2 e 4 sono stati scritti da Dorothea Burato.

e grafica pubblicitaria»². Il Diabolik delle Giussani è un genio del crimine, del travestimento, dotato di bellezza, intelligenza e prestantza fisica fuori dal comune; è spietato – «Diabolik non perdona» è il suo motto – e la sua crudeltà, almeno inizialmente, non si placa nemmeno di fronte a una donna. Le cose, però, cambiano proprio grazie a una donna. Con *L'arresto di Diabolik* (numero 3 della prima serie, 1963) entra in scena Eva Kant. Nella storia a strisce è proprio lei a salvare il protagonista dalla ghigliottina: è stata la sua vittima, ma da quel momento diventerà la sua inseparabile compagna nel crimine e nella vita. Anche Eva è un personaggio ripreso dai romanzi francesi dedicati a Fantômas ed è ispirata a lady Beltham, amante e salvatrice del ladro gentiluomo.

La figura di Eva però, man mano che la serie di fumetti viene pubblicata, subisce una veloce trasformazione prendendo le distanze dall'originale modello francese, sia nel carattere che nell'aspetto: diventa una ladra sofisticata e crudele, disposta anche a uccidere le proprie vittime, se la situazione lo richiede. Tanto per cominciare, la donna cancella la fama di donnaiole che aveva accompagnato Diabolik fino a quel momento, e, in secondo luogo, passa dall'avere un ruolo comprimario a quello di co-protagonista (*Lotta disperata*, n. 15, prima serie, 1964). Nel tessuto socioculturale dell'Italia dei primi anni Sessanta, dove l'attività femminile era ancora perlopiù confinata alle mura domestiche, Eva Kant lancia un messaggio di cambiamento ostentando un'indole non meno spietata del compagno e un carattere dominante e sessualmente disinibito. Malvagia e capace di fingersi altra da sé, algida e sofisticata, Eva è la perfetta incarnazione del personaggio tipo della *dark lady* che, sfruttando intelligenza e capacità di seduzione, riesce a manipolare tutti gli uomini che le si avvicinano. Di lei sappiamo pochissimo³, sono il corpo, il volto e gli occhi a parlare e a farci immaginare, spesso cadendo in errore, il suo carattere. Eva non ci permette mai di avere un'idea chiara delle sue emozioni e dei suoi intenti. Nell'idea delle due autrici l'immagine di Eva Kant doveva ricordare quella delle dive del cinema Grace Kelly e Kim Novak, le figure femminili più *glamour* messe in scena da Alfred Hitchcock. Se dalla prima star Eva recupera l'eleganza senza tempo e la ricchezza esibita attraverso vistosi gioielli, dalla seconda ruba la celebre acconciatura bionda stretta in uno chignon a spirale. Il riferimento a Kim Novak è evidente anche nella copertina del fumetto dedicato alle sue

² L. Bandirali, *Cominciarono a chiamarli trinità. Diabolik dei Manetti Bros.*, in «Fata Morgana Web», 2021 (<https://www.fatamorganaweb.it/diabolik-manetti-bros/>, ultima consultazione 17 giugno 2024).

³ Le origini di Eva Kant saranno svelate inizialmente nel fumetto *Ricordo del passato* (n. 17, ottava serie, 1969) e, successivamente, saranno adattate e integrate da Tito Faraci e Sandrone Dazieri in *Eva Kant. Quando Diabolik non c'era* (2003).

origini, *Ricordo del passato*, che ricalca direttamente negli elementi grafici e nell'uso del colore il manifesto del capolavoro hitchcockiano *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, 1958).

L'Eva pop di Mario Bava: Danger: Diabolik (1968)

Dunque anche se Eva Kant nasce sulla carta è al cinema hollywoodiano che deve – almeno in parte – il suo aspetto. E, reciprocamente, anche il cinema subisce quasi immediatamente il fascino magnetico di questa donna tenebrosa. A soli cinque anni di distanza dalla pubblicazione del fumetto, la *dark lady* fa la sua prima apparizione nel film *Danger: Diabolik* di Mario Bava (1968). La pellicola viene realizzata in un clima di alte aspettative ed è ricco di colpi di scena: inizialmente De Laurentis, che aveva acquistato i diritti del fumetto delle Giussani, affida la regia a Tonino Cervi che a distanza di poco viene sostituito dal giovane Bava, chiamato perché era già considerato uno dei migliori realizzatori di effetti speciali del tempo⁴. Con il cambio di direzione anche il cast viene rivoluzionato: il produttore chiama l'attore John Phillip Law – impegnato contemporaneamente sul set di *Barbarella* (R. Vadim, 1968) – a impersonare lo spietato ladro della città di Clerville; inoltre, a riprese già avviate, la prima Eva Kant, la francese Catherine Deneuve, viene misteriosamente sostituita dalla meno nota Marisa Mell⁵, attrice austriaca dal corpo statuario che era da poco arrivata in Italia, chiamata da Mario Monicelli per una parte nel film *Casanova '70* (1965).

Realizzato su commissione, il film di Bava è poco amato in Italia, ma adorato dalla critica americana e da quella francese, soprattutto dai «Cahiers du Cinéma» che dedicano largo spazio alle scenografie del film, un vero e proprio manifesto visivo della pop art, opera di Flavio Mogherini e dello stesso regista. *Danger: Diabolik* viene di fatto considerato una delle espressioni più alte dell'influenza della pop art sul cinema, in cui convivono optical art, psichedelia e futurismo e dove la componente estetica prevale decisamente sulla narrazione⁶. Nel film il personaggio di Eva è sicuramente meno centrale rispetto al fumetto, ma l'aspetto più interessante è il cambia-

⁴ Per un approfondimento sulle vicende produttive di *Danger: Diabolik* si veda: L. Hunt, *Danger: Diabolik*, Columbia University Press, New York 2018.

⁵ Sembra che il regista Tonino Cervi, poi sostituito da Bava, avesse pensato a Virna Lisi per interpretare il personaggio di Eva. Come afferma Leon Hunt, «The film began shooting with Deneuve, arguably almost as perfect a choice for Lady Kant as Virna Lisi would have been. But on May 3rd, 1967, Milan newspaper *La notte*'s headline proclaimed that 'Diabolik has claimed another victim' – 'Deneuve disappeared mysteriously from the cast after Martinelli and the others', the paper reported, announcing Marisa Mell as her replacement» (L. Hunt, *Danger: Diabolik*, cit.).

⁶ Si veda A. Pezzotta, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro cinema, Roma 1995.

mento che la figura subisce a partire dal suo famosissimo *hair look*. Come abbiamo visto, per il loro personaggio le Giussani si erano ispirate alle dive inarrivabili di Hitchcock; nel film di Bava, invece, la *dark lady* si scioglie lo stretto chignon e si taglia la frangia, inseguendo lo stile di Brigitte Bardot, espressione di un'estetica cinematografica profondamente evoluta rispetto al modello hollywoodiano. Dell'icona Bardot, l'Eva di Bava recupera anche la spregiudicatezza: Mell è più sfrontata e giovane del personaggio del fumetto; anche il trucco degli occhi cambia: l'effetto *cat eyes* conferito dall'abbondante matita nera, opera del truccatore Otello Fava, segue l'audacia della moda del tempo.

Ma è nei costumi che avviene la trasformazione più interessante di Eva. Gli abiti di scena ricevono un'attenzione particolare nella stampa italiana ancor prima che il film venga distribuito nelle sale. Se la costumista accreditata nei titoli è Luciana Marinucci, manca invece il riferimento a Giulio Coltellacci, autore del famoso bikini spara-proiettili indossato da Ursula Andress nel film di Elio Petri *La decima vittima* (1965) – altra pellicola simbolo del matrimonio tra pop art e fantascienza – e artefice dei sexy e originalissimi costumi di Jane Fonda per *Barbarella*⁷ (R. Vadim, 1968). Non accreditato nel film, ma attivo sia nel reparto scenografia che in quello dei costumi, è anche Piero Gherardi, premio Oscar per gli abiti di *La dolce vita* (1960) e *Otto e ½* (1963) di Federico Fellini. Gli *outfit* creati per Marisa Mell – definiti dalla stampa «14 tra i più pazzi e più colorati mai visti»⁸ – non lasciano dubbi sull'apporto creativo dato da Gherardi al film. Nel lungo elenco di maestranze coinvolte nella lavorazione, a testimonianza del forte investimento sull'aspetto visivo del film, compaiono anche Gabriele Mayer, storico assistente di Gherardi, e il pluripremiato autore di effetti speciali Carlo Rambaldi, che realizza la maschera di Diabolik e il suo costume in lattice.

Il risultato di questa trasformazione è quello di un personaggio femminile che ruba la scena al protagonista John Phillip Law grazie anche alla campagna pubblicitaria che vede quasi solo Marisa Mell occupare le pagine delle riviste. Una serie di *outfit* viene ideata per lei a scopo esclusivamente pubblicitario, come un bikini realizzato con banconote e ispirato alla famosa scena del letto in cui la coppia giace coperta di soldi. La conturbante Eva-Mell è un personaggio dalla dirompente carica erotica, è il vero *danger* del film, capace di turbare la pace mentale degli uomini. Specchio delle più audaci e moderne tendenze della moda, gli abiti sono finalizzati all'e-

⁷ Su Giulio Coltellacci si veda V. Crespi Morbio, *Coltellacci. Teatro Cinema Pittura*, Step Editrice, Parma 2017.

⁸ Anon., *Marisa Mell ovvero Eva secondo Diabolik*, in «Nazione sera», 18 maggio 1967, ora in R. Altariva, *Diabolik: Cronistoria di un Film*, Diabolik Club, Sassuolo 2008, p. 55.

saltazione del corpo procace dell'attrice, che si spoglia della tuta nera da ladra restando addirittura completamente nuda nella sequenza della doccia. Mell entra in scena con un miniabito color pesca profondamente scollato sulla schiena, aperto ai lati e con un ampio taglio frontale che arriva fino a sotto l'ombelico. Il look è completato da calzamaglia velata nera e da stivali al ginocchio alla *Swinging London*. Autonoma e determinata, moderna e fatale, Eva si trasforma attraverso i suoi abiti fingendosi ora prostituta, in un microabito rosso a trapezio e caschetto biondo platino, ora infermiera, vestita con un sexy camice bianco, ora autostoppista in shorts, top cortissimo e stivali in pelle. L'omaggio all'optical art, che pervade tutto il film, è ben evidente nella giacca in cady interamente decorata con boccole da vela in metallo argentato e dorato, completata, nuovamente, da calzamaglia e stivali. La giacca, disegnata da Piero Gherardi per un film mai realizzato⁹ e successivamente utilizzata nella pellicola di Bava, è uno dei pezzi del guardaroba di Eva definiti allora come "moda del futuro" e ricorda da vicino le geometrie dei miniabiti "lunari" delle stagioni 1968-1969 del "metallurgico della moda" Paco Rabanne e degli abiti di ispirazione "spaziale" dei francesi Pierre Cardin e André Courrèges. A conferire un tocco luccicante, oltre agli inserti metallici (poi ripresi nel bikini indossato più avanti nel film) che rimanda alla sete di ricchezza del personaggio, sono i grandi orecchini di perla abbinati a un vistosissimo anello, realizzati per il film da quello che è stato definito il "mago del gioiello falso" Nino Lembo¹⁰. I colori optical degli abiti sfoggiati dalla donna, così come i gioielli, prendono le distanze dalla figura in bianco e nero delle strisce e sono il riflesso invece di una femminilità emancipata, che ha bisogno di farsi vedere, di divertirsi anche attraverso l'eccesso del colore e della luccicanza dei suoi gioielli.

Nella pellicola di Bava, il corpo e gli abiti di Eva sono l'arma di una moderna ed erotizzata *femme fatale*. Negli anni Sessanta la sperimentazione estetica pervade tutti i campi, dalla moda al design, dall'arte all'architettura; i colori optical indossati dalla donna prendono le distanze dalla figura disegnata per le strisce e diventano il riflesso di una femminilità libera, che vuole farsi vedere e farsi conoscere, che ama il lusso e vuole divertirsi.

⁹ Si veda F. Giacomotti, *La tv alla moda. Stile e star nella storia della Rai*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.

¹⁰ Nel film di Bava Nino Lembo è accreditato per i gioielli della protagonista femminile. Sulla figura di Lembo si veda il cinegiornale, prodotto dalla Radar Cinematografica, *Italia - Nino Lembo: un artigiano al servizio del cinema e del teatro* (1975) ora disponibile sul portale dell'Archivio Luce Cinecittà: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000045641/2/italia-nino-lembo-artigiano-al-servizio-del-cinema-e-del-teatro.html&jsonVal=>, ultima consultazione 13 marzo 2024.

L'evoluzione di Lady Kant nel cinema dei fratelli Manetti

A più di cinquant'anni di distanza, nel 2021, la *femme fatale* Eva Kant lucica ancora di più davanti alla macchina da presa dei Manetti Bros. Il nuovo *Diabolik* ha un approccio completamente diverso da quello di Mario Bava; Marco e Antonio Manetti hanno infatti cercato di conciliare sullo schermo la dinamicità del cinema con la staticità delle vignette del fumetto. Il film non è un *cinematic*, ma si è posto l'obiettivo di ricostruire filologicamente il clima e le atmosfere delle strisce delle sorelle Giussani. Nel personaggio di Eva questa trasformazione è evidente tanto nell'aspetto, quanto nel carattere. La co-protagonista, interpretata dall'attrice Miriam Leone, sfrutta le sue doti di ammalatrice non più attraverso l'esibizione di un corpo svestito ed erotizzato, ma attraverso lo sfoggio di capi d'alta moda e di gioielli firmati dal brand di lusso Bulgari. Lo chignon, altissimo e perfetto, così come la scelta cromatica dei look nei toni del bianco e del nero, ritornano sulle tracce della Eva delle strisce. Anche il riferimento hitchcockiano – rintracciabile in diverse sequenze del film – è interpretabile come un omaggio al personaggio originale. Quando la donna entra in scena, apparendo in lontananza vestita con un cappotto bianco e un abito lungo bianco e nero che illumina lo spazio scuro intorno a sé, rende evidente omaggio a Grace Kelly in *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) che, indossando il noto *Paris dress* disegnato da Edith Head, accende la stanza in cui sonnecchia l'incidentato James Stewart.

La costumista del film, Ginevra De Carolis, e la sua assistente, Martina Franci, si sono servite di alcuni delle più importanti maison dell'alta moda, come Chanel, Fendi e Armani, per caratterizzare il look della tenebrosa dei Manetti Bros che, mossa da un desiderio irrefrenabile di luccicare, esibisce un tripudio di accessori, dagli orecchini alle collane, dagli orologi ai bracciali, tutto Bulgari. La *liaison* tra Bulgari e il mondo del cinema è cosa nota. Da Liz Taylor a Audrey Hepburn passando per le nostrane Gina Lollobrigida e Sophia Loren, dentro e fuori dal set le dive amano da sempre il marchio. La *stylist* ha scelto per la famosissima ladra una parure della collezione Serpenti Tubogas in oro rosa e diamanti, bracciali e anelli della collezione Serpenti Viper in oro bianco e diamanti e oro rosa e madreperla e un orologio in oro giallo con orecchini e anelli in oro rosa, rubellite e diamanti della collezione Serpenti Seduttori. I sensuali serpenti sono i protagonisti di un look giocato sulla bicromia del bianco e nero: un top asimmetrico di voile di seta e un paio di pantaloni a palazzo di raso di seta. L'oro giallo lavorato come la *skin* del rettile ha inoltre illuminato l'outfit color perla con cappello.

Mai volgare, Lady Kant sfoggia un look dal sapore vintage, con un tocco glamour, perfetto per caratterizzare l'ambigua personalità della donna

e altrettanto efficace nella promozione sia del film che dei marchi di alta moda coinvolti. Non è certo casuale il modo in cui è girata la scena all'Hotel Excelsior (perfettamente ricalcata, come altre scene del film, da alcune celebri vignette del fumetto): con un miniabito a fantasie geometriche nel bianco e nero, una calzamaglia nera, un elegante cappotto color panna, Eva entra nella hall dell'albergo incedendo con la falcata di una indossatrice ad una sfilata di moda. La donna si fa guardare e si fa desiderare. Al contempo fa desiderare allo spettatore gli oggetti che indossa; non solo i gioielli ma anche i guanti sempre abbinati agli abiti, le eleganti scarpe, i raffinati cappelli dal sapore vintage, gli occhiali da sole glamour e le borse che completano il suo look.

Se nel genere noir la *femme fatale* è il personaggio femminile che seduce il partner maschile portandolo alla rovina, nel sequel realizzato dai fratelli Manetti nel 2022, *Diabolik – Ginko all'attacco!* (adattamento del sedicesimo albo del fumetto), la figura di Eva emerge ancora di più come incarnazione di quella tipologia femminile: intelligente, ingannevole, arguta, seduttiva e senza timore. Se il focus del film, come evidente già dal titolo, è incentrato sullo storico avversario di Diabolik, il tenace ispettore Ginko, la vera protagonista sembra essere proprio lei, Lady Kant, che ruba la scena alla sua tradizionale controparte maschile. È Eva, infatti, dopo essersi ferita ed essere stata abbandonata (almeno apparentemente) al suo destino, a portare avanti tutte le operazioni mettendo in discussione ancora una volta tradizionale rappresentazione della femminilità degli anni Sessanta. Firmati anche in questa occasione da Ginevra De Carolis, i suoi abiti e accessori la rendono la quintessenza della *vamp*, misteriosa, spietata e sensuale. Composto da raffinati e colorati cappotti vintage, occhiali da sole, cappello borsalino nero e guanti scuri, più ancora che nel primo episodio, il guardaroba di Eva è uno strumento che non solo le permette di mascherare la sua vera identità e di trasformarsi in altre donne, ma che la avvicina (ancora di più) alla tradizionale immagine cinematografica della *femme fatale*.

Più ambigua che tenebrosa: le parodie di Eva

Eva Kant non è una donna angelica da raggiungere, né una vittima. È una tenebrosa capace di far cadere chiunque nella sua rete. La natura di questo personaggio ha una struttura caricaturale, così come vuole la sua genesi (il fumetto) e le sue trasposizioni cinematografiche, nelle mani del regista pop Mario Bava e in quelle più raffinate e debitorie del linguaggio del videoclip dei Manetti Bros. L'esagerazione che la caratterizza, seppur nei differenti modi che abbiamo osservato, ha dato origine nel tempo a diverse

versioni parodiche, come per esempio la Eva di *Arriva Dorellik*, film del 1967 diretto da Steno e interpretato da Jonny Dorelli. Qui *Baby Eva*, interpretata dalla bellissima e procace attrice britannica Margaret Lee (pseudonimo di Margaret Guendolyn Box) indossa una sorta di cuscino di capelli al posto del rigoroso chignon e si cimenta in uno spettacolo canoro all'interno di un night club con addosso uno scollato e attillato abito nero di paillettes. Nel fumetto, la controparte femminile di Diabolik torna nella striscia *Cattivik* – ideato dal disegnatore Bonvi nel 1965 e successivamente realizzato dal fumettista Silver – che tratta Diabolik come un fantoccio. Più recentemente (2013), il personaggio di Lady Kant subisce una trasformazione in chiave ironica in *Trappola d'amore. Il grande Ratolik*¹¹. Qui il fumettista Leo Ortolani cambia il nome alla protagonista femminile: Eva diventa Ada (diminutivo di Adamo). Il padre di Ratman trasforma la *dark lady* ideata dalle Giussani in una transessuale con caratteristiche molto simili a quelle di una delle eroine del suo fumetto, Cinzia. Se la caratteristica principale di una *femme fatale* è l'ambiguità, allora Eva Kant, o Ada – nella versione creata da Leo Ortolani – ne rappresentano l'espressione più alta: un'ambiguità congenita capace di generare storie potenzialmente infinite e libere da ogni schema o pregiudizio.

¹¹ L. Ortolani, *Trappola d'amore. Il grande Ratolik*, Panini Comics, Milano 2013.



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

11. Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, 2024, pp. 264.
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 luglio 2024

