



*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 / 9

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

Cenerentola, Galatea e Pigmalione

*Raccontare il divismo femminile
nel cinema tra fiaba e mito*

a cura di

Chiara Tognolotti

anteprima

visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Civiltà
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa*

© Copyright 2020

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 978-884676040-1

Indice

Introduzione <i>Chiara Tognolotti</i>	7
Tracce del mito di Pigmalione nel cinema muto italiano <i>Elena Mosconi</i>	19
Cenerentola ha imparato a recitare. Parabole hollywoodiane (1923-1928) <i>Mariapaola Pierini</i>	29
Le fiabe cinematografiche di Irene Brin. Il racconto delle attrici dagli anni Trenta al '68 <i>Lucia Cardone</i>	39
Stars en série et « pygmalionisme industriel ». La fabrique des actrices américaines vue par les écrivains français des années 1930 <i>Nadja Cohen</i>	51
Mostrificando Luisa. Mitografia postuma di Ferida, «diva di Salò» <i>Denis Lotti</i>	61
Non-Professional Girls and the Cinderella Narrative in Post-war Italian Film <i>Catherine O'Rawe</i>	77
Michèle Morgan. Un contre-exemple du schéma Cendrillon/Pygmalion <i>Geneviève Sellier</i>	85
Racconti di nascita. Pigmalione e il <i>mythos</i> del melodramma nel cinema italiano <i>Simona Busni</i>	95
Santa diva. Maria Goretti, Ines Orsini e il discorso divistico cattolico <i>Federico Vitella</i>	107

Cardinale e Cristaldi <i>Cristina Jandelli</i>	119
Oltre le regole dell'illusione. Laura Betti musa di Pasolini <i>Stefania Rimini</i>	133
Nata dalle acque. Patty Pravo e l'autogenesi di una diva <i>Anna Masecchia</i>	145
Echi di Medea. Sull'immagine divistica di Alida Valli matura <i>Giovanna Maina e Federica Piana</i>	157
Quand Cendrillon n'a plus vingt ans. Jeanne Moreau magnifiée en monstre sacré par l'œil patrimonial de Josée Dayan <i>Gwénaëlle Le Gras</i>	175
<i>Padre Pigmalione: Father Figures, Daughters and Show Business in Recent Neapolitan Cinema</i> <i>Danielle Hipkins</i>	187
Le attrici e gli autori	197

Introduzione

Chiara Tognolotti

Nel suo studio sull'«effetto Pigmalione» Victor I. Stoichita rintraccia il nucleo dell'arte non fondata sulla *mimesis* ma sul simulacro, ovvero su un artefatto che non possiede un referente reale, nel racconto mitologico dell'antico scultore, forse re di Cipro, che crea una splendida statua dalle fattezze muliebri per innamorarsene e infine, grazie all'intervento di Afrodite, vederla acquistare vita¹. Lo studioso segue le tracce di quel motivo narrativo e teorico per ritrovarlo, al cinema, in *Vertigo* di Alfred Hitchcock (*La donna che visse due volte*, 1958), dove già nel racconto risuona la eco dell'idea pigmalionica, e simulacrale, della creazione della donna². Ma è nel corpo della diva che l'«effetto pigmalione» risuona con più decisione giacché la star possiede, ancora con Stoichita, un «carattere doppio [...]»: reale e irreale, opera d'arte e proiezione, fantasma tecnico e conturbante oggetto del desiderio³.

Narrato da Ovidio nel X libro delle *Metamorfosi* (8 d.C.) e poi ripercorso in innumerevoli versioni – a Jean-Jacques Rousseau (1765) e George Bernard Shaw (1913) si devono le più celebri⁴ – il mito di Pigmalione e Galatea, racconto fondante della riflessione occidentale sulla rappresentazione, possiede un'affinità profonda con il cinema, se si pensa che il film, come Pigmalione, dà

¹ V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2006, p. 241 (ed. or. *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra*, University of Chicago Press, Chicago 2006). Sul mito di Pigmalione e Galatea cfr. anche M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 2008.

² Come è ampiamente noto il film racconta la storia di Scottie/James Stewart, ex poliziotto sofferente di acrofobia, che s'innamora di Madeleine/Kim Novak, moglie dell'amico Gavin/Tom Elmore, ossessionata dal ricordo della bisnonna materna. La donna però si suicida gettandosi da un campanile, senza che Scottie riesca a intervenire a causa della sua patologia. Tormentato dal senso di colpa, Scottie incontra una commessa, Judy, che somiglia a Madeleine in modo eccezionale, tanto che l'uomo la convince a vestirsi e pettinarsi come l'altra. Alla fine, Scottie scopre di essere stato vittima di un inganno: Madeleine e Judy sono effettivamente la stessa donna, e la trama è stata ordita da Gavin per coprire l'assassinio della moglie. Per illustrare l'idea della «relazione pigmalionica» Stoichita si sofferma sulla sequenza dove Scottie, ormai disilluso, interroga Judy/Madeleine su come Gavin la abbia preparata a recitare il suo ruolo: «Non solo gli abiti e la pettinatura... ma l'aspetto il portamento e le parole. Ti ha forse istruita? Ti ha fatto provare?».

³ V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione*, cit., p. 211.

⁴ Per una ricostruzione accurata delle diverse versioni del mito e delle ricadute nel cinema cfr. S. Busni, *La creazione della donna*, in «Fata Morgana», 29, 2016, pp. 111-127.

vita all'inanimato sulla spinta del desiderio⁵; e che, in particolare, sono sovente le dive del grande schermo ad essere «create» da uno sguardo maschile, che si tratti del racconto del film o della narrazione dello *stardom*⁶.

La retorica del divismo, dal canto suo, avvicina volentieri il «racconto di creazione» pigmalionico alla fiaba di Cenerentola. Del resto, il modello narrativo della celebre fiaba è antichissimo e versatile, tanto da trasformarsi ben presto in un «meme culturale» che attraversa letteratura, teatro, musica, arti figurative e cinema in un affollarsi di varianti, riletture e adattamenti. Tuttavia, le fonti principali sono due: la *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* di Charles Perrault (1697), dove si delinea lo schema narrativo divenuto poi universalmente riconosciuto, alla quale si aggiunge poi, all'inizio dell'Ottocento, la *Aschenputtel* dei fratelli Grimm, dai toni decisamente più cupi e perturbanti⁷. Sui testi di Perrault e dei Grimm, mediati dalle traduzioni inglesi ottocentesche che ne hanno garantito la diffusione e l'adattamento a un pubblico infantile, anche per via delle immagini che le corredevano⁸, lavorerà nel 1950 la versione cinematografica ideata da Walt Disney. Riferimento narrativo e iconografico per eccellenza della fiaba nell'immaginario occidentale del secolo scorso⁹, la *Cenerentola* dello studio Disney ha finito per veicolare nella cultura di massa un modello di femminilità rassicurante, domestico e passivo, nonostante molte riletture di taglio femminista, a partire dalla riscrittura affascinante immaginata da Angela Carter fino a Rebecca Solnit¹⁰, abbiano tentato di contrastarlo, facendo di Cenerentola una giovane intraprendente, vivace e volitiva.

⁵ Cfr. B. Grespi, *Stature in movimento. Divismo, attorialità e memoria dell'antico*, in «Fata Morgana», 25, 2015, pp. 143-155.

⁶ A partire dallo studio seminale di Laura Mulvey e nei decenni a venire, le teorie femministe del film – con accenti e toni diversi – ruotano intorno alla questione dello sguardo maschile (*male gaze*) su figure femminili oggetti del desiderio, e sul modo in cui questa dinamica riverbera su spettatori e spettatrici. Nell'impossibilità di rendere conto qui della costellazione di studi legati alla FFT mi limito a segnalare L. Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013, e relativa bibliografia.

⁷ J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York-London 2006. Una efficace ricostruzione delle declinazioni del *pattern* della fiaba si trova in M. Woźniak, *Never ending Cenerentola: una fiaba, un meme, un'icona pop*, in Ead., M. Rossitto (a cura di), *Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*, Lithos, Roma 2016, pp. 11-27. Cfr. poi A. Maggi, *The Creation of Cinderella from Basile to the Brothers Grimm*, in M. Tatar (a cura di), *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 150-165; N. Darwood, A. Weedon (a cura di), *Retelling Cinderella: Cultural and Creative Transformations*, Cambridge Scholar, Newcastle-upon-Tyne 2020.

⁸ Cfr. M. Woźniak, *Never ending Cenerentola*, cit., p. 17; M. Hennard-Dutheil, G. Lathey, M. Woźniak (a cura di), *Cinderella across Cultures*, Wayne State University Press, Detroit 2016.

⁹ Cfr. J. Zipes, *Cinderella's Legacy*, in Id., *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, New York-London 2011, pp. 172-192.

¹⁰ A. Carter, *Aschputtelle, ovvero il fantasma della madre*, in Ead., *Nell'antro dell'alchimista. Tutti i racconti*, vol. II, Rizzoli, Milano 1998 (ed. or. *Aschputtelle or The Mother's Ghost: Three Versions of One Story*, in *The Virago Book of Ghost Stories*, Virago, London 1987); R. Solnit, *Cenerentola libera tutti*, Salani, Milano 2020 (ed. or. *Cinderella Liberator*, Haymarket Books, Chicago 2019).

Caratteri analoghi al personaggio della fiaba si possono rintracciare negli echi «cenerentoliani» che risuonano nei racconti del divismo femminile. Pigmalione e il principe azzurro divengono una sola figura per vestire i panni di un uomo di potere – produttore, regista, divo, politico, militare – che «scopre» la «sua» Cenerentola/Galatea elevandola dalle umili origini, educandola alla pratica del set e avviandola verso il successo. Se, come scrive Lucia Cardone, «la tradizionale pedagogia rosa [...] invita le fanciulle a tenere ben saldi i piedi in terra, a cercare la felicità nella loro vita quotidiana»¹¹, rotocalchi e riviste femminili scelgono di raffigurare le star nelle loro esistenze quotidiane, in cucina o in giardino, in una «strategia comunicativa che mira a persuadere che il lavoro, la casa e la famiglia sono i pilastri su cui edificare giorno per giorno la propria vera felicità»¹²: quasi a volere placare l'ansia suscitata da figure di donne che con il loro passaggio allo statuto di dive ridefiniscono profondamente i ruoli di genere consueti, e lavorando su una costruzione retorica, l'antidivismo, di lunga durata nel racconto dello *stardom* italiano¹³.

Proprio al ricorrere del filo rosso delle figure di Cenerentola, di Galatea e Pigmalione nelle narrazioni divistiche del cinema italiano, con qualche incursione feconda nei territori francese e hollywoodiano, è dedicato questo volume, che rende conto degli interventi presentati in occasione del convegno *Cenerentola e Pigmalione. Raffigurare e narrare il divismo femminile nel cinema*, svolto il 12 e 13 dicembre 2019 nel quadro del progetto di eccellenza *Tempi e strutture. Resilienze, accelerazioni e percezioni del cambiamento nello spazio euromediterraneo* del Dipartimento di Civiltà e forme del sapere dell'Università di Pisa.

I riferimenti teorici e metodologici di questo studio disegnano una mappa variegata. Prima di tutto sarà questione, ripensando alle riflessioni antropologiche classiche di Lévi-Strauss come anche alle recenti messe a punto dei *Classical reception studies*, di esplorare la costellazione di significati nella quale si dispiegano il mito di Pigmalione e Galatea e il «meme culturale» di Cenerentola, migranti tra luoghi, tempi e arti diverse¹⁴. Dunque i motivi iconografici e tematici di Cenerentola e di Pigmalione e Galatea ricorreranno in questo volume come figure presenti e condivise nell'immaginario cinematografico, sorta di pattern culturali che diventano «motivo» e trovano quindi collocazione «nell'universo

¹¹ L. Cardone, «Noi donne» e il cinema. *Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa 2009, p. 88. Su temi analoghi cfr. Ead., *Con lo schermo nel cuore. «Grand Hôtels» e il cinema (1946-1956)*, Edizioni ETS, Pisa 2004, in particolare le pp. 36-41.

¹² L. Cardone, «Noi donne» e il cinema, cit., p. 99.

¹³ Cfr. G. Carluccio, A. Minuz, *Nel paese degli antidiivi*, in «Bianco e nero», 581, 2015, pp. 11-12.

¹⁴ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Mito e significato. Cinque conversazioni*, Il Saggiatore, Milano 2016 (ed. or. *Myth and Meaning*, Toronto University Press, Toronto 1978), con l'introduzione di C. Segre, pp. 10-25; Id., *La struttura dei miti*, in *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966 (ed. or. *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1963). Sul versante dei *Classical reception studies* cfr. P. James, *Statues, Synths, and Simulacra: The Ovidian Contours of Screen Pygmalions*, in R. Apostol, A. Bakogianni (a cura di), *Locating Classical Receptions on Screen: Masks, Echoes, Shadows*, Palgrave Macmillan, Cham (Switzerland) 2018, pp. 69-94.

dei segni culturali di applicazione letteraria»¹⁵; si cercherà di osservare le singole apparizioni di uno dei due temi – e, sovente, il loro intrecciarsi – accompagnando alla profondità dell'affondo la contezza del quadro più vasto nel quale si inscrivono.

Dal canto loro, gli studi culturali insegnano che cinema e identità nazionale sono legati in un viluppo inestricabile. Forme e modi della rappresentazione s'intessono ai diversi contesti storici e culturali della realtà italiana in una relazione biunivoca che vede il film raccogliere stimoli e sollecitazioni dal circostante per rielaborarli e offrirli di nuovo al pubblico, nei modi di uno scambio continuo, fecondo e multiforme¹⁶. In particolare, studiare la messa a tema delle identità femminili nel cinema italiano conduce anche a illuminare il mutare della percezione dell'identità di genere nel contesto nazionale. Non perché sia possibile ipotizzare un'analogia immediata tra forme e motivi della rappresentazione filmica di *gender* e le relative dinamiche sociali, ma poiché osservare come in controtuce i film e il contesto che li ha prodotti e accolti attraverso il filtro del genere è un modo per lasciar affiorare contraddizioni, aporie, scollamenti e punti oscuri, da cui germinano modalità più fruttuose di comprensione degli uni e dell'altro. In questo senso la categoria di *gender* si fa chiave di lettura preziosa per scorgere le mutevoli relazioni che intrecciano la storia delle forme della rappresentazione cinematografica al declinarsi dei rapporti di potere nel contesto sociale, economico e politico italiano, segnato da cambiamenti profondi e da resistenze altrettanto radicate¹⁷. In una tale prospettiva l'orizzonte di riferimento non può che essere il pensiero di Michel Foucault nel suo mettere a tema l'idea del corpo come «luogo culturale», modellato non dalla biologia ma dall'immaginario, tessitura fitta di saperi, norme, politiche, leggi e pratiche di assoggettamento; accanto alle riflessioni di Judith Butler, nella cui scrittura si coglie l'apparire di corpi percorsi da dinamiche di cultura e di potere che regolano il farsi del genere e il suo darsi come *performance*¹⁸.

E il corpo al cinema si declina sovente nei modi dello *stardom*. Richard Dyer ha mostrato come la maschera divistica si costruisca nell'intrecciarsi dei ruoli di finzione con l'apparire pubblico, ovvero nella somma di narrazioni – non sempre convergenti – che germinano sia dai caratteri dei personaggi interpretati,

¹⁵ D'A.S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Bompiani, Milano 1975, p. 20.

¹⁶ Mi limito a citare gli studi fondanti di Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984; Id., *Ombre passeggiare: cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013.

¹⁷ Cfr. L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano*, in «Quaderni del CSCS», 11, 2015; M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016; e il recente S. Parigi, C. Uva, V. Zagario (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma Tre Press, Roma 2019.

¹⁸ M. Foucault, *Storia della sessualità*, vol. I, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1984 (ed. or. *Histoire de la sexualité*, Gallimard, Paris 1977); J. 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-New York 1990).

sia dai racconti legati all'immagine pubblica della star¹⁹: dal modellarsi della loro *persona* sulle pagine di riviste e rotocalchi prima e poi per via di racconti e immagini diffusi da radio, televisione e reti sociali, alla scrittura di sé e alle «divografie», come le ha definite Maria Rizzarelli²⁰.

Così è nel territorio ampio delle riflessioni sul cinema e il suo porsi dentro le dinamiche cangianti della cultura e della società italiane che questo volume cerca di tracciare un suo percorso, appuntando lo sguardo sul fenomeno del divismo e le sue forme narrative.

L'indagine delle riscritture della vicenda di Galatea e Pigmalione nel cinema muto italiano è affidata a Elena Mosconi, che ne coglie la duplice misura. Da un lato l'archetipo narrativo si ibrida con sorprendenti varianti di *gender*; dall'altro il calco sul quale si fondano le storie narrate risuona nelle vicende che legano gli uomini di potere/Pigmalioni alle dive/Galatee degli schermi antichi.

Racconta Mariapaola Pierini come la Hollywood dell'ultimo decennio del muto ci restituisca il costruirsi del suo mito attraverso la parabola della nascita delle star. Giovani e inesperte Cenerentole abbandonano la provincia sonnacchiosa per conquistare la fama sul grande schermo e, soprattutto, per trovare se stesse. Le protagoniste dei *movies about the movies* appaiono di certo ingenue e sprovvedute, ma senza che il racconto si tinga mai dei toni cupi del dramma: la loro storia combina il racconto di formazione con la commedia, in un impasto che le conduce alla gloria e a una nuova identità femminile.

Anche i racconti del divismo nostrano accolgono volentieri i modi di Cenerentola. Le star nazionali sono sovente descritte come «attrici per caso e non per ambizione, [...] ragazze semplici, veraci, volenterose, che hanno incontrato il principe azzurro dello schermo standosene chete, coltivando la modestia e la pazienza», scrive qui Lucia Cardone esaminando alcuni testi di Irene Brin. A uno sguardo superficiale, il racconto divistico ordito dalla scrittrice sembra voler suggerire una sorta di conciliazione tra i modelli di vita più emancipata – e consumista – suggeriti dai film di finzione e i costumi più tradizionali propagandati dalla Chiesa come dal regime fascista²¹. Ma i modi nei quali Brin racconta le

¹⁹ Cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2009 (ed. or. *Stars*, BFI, London 1979; Id., *Heavenly Bodies*, St. Martin's Press, New York 1986; C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.

²⁰ M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 10, 2017.

²¹ Come hanno mostrato gli studi di Victoria De Grazia, il regime mascherava con abilità la sua volontà di controllo diversificando i messaggi nei confronti delle donne e proponendo modelli variegati per ceti e classi sociali che non trascurassero, bensì accompagnassero, sebbene sotto rigida sorveglianza, la modernità. Cfr. V. De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 2001 (ed. or. *How Fascism Ruled Women*, University of California Press, Berkeley 1992); A. M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011; R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2004 (ed. or. *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 2001); M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra*

dive nazionali, che sembrano muoversi felici tra set e pantofole, sono sostenuti da una postura distaccata e pungente che la allontana dalla morale occhiuta del regime come dalla misoginia di molti intellettuali; la scrittrice osserva dive e spettatrici con i toni di un'ironia tagliente e raffinatissima, di matrice letteraria e segnata proustiana, che la vede incontrare quasi per caso alcune delle correnti che percorrono l'universo intellettuale italiano degli anni Quaranta, dove l'antiamericanismo – per cui le star nazionali sarebbero «naturali» e «semplici» di contro all'artificiosità esasperata delle dive di Hollywood – s'intreccia all'antidivismo.

Come Cardone, anche Nadja Cohen segue le tracce delle scritture intorno allo schermo e interroga quegli scrittori francesi che negli anni Trenta osservano la fabbrica hollywoodiana delle star, additando il dissolversi del legame univoco e gratuito tra l'artista e la sua creatura – tipico del cinema francese – in una sorta di «pigmalionismo industriale» che si traduce oltreoceano nella produzione a getto continuo di dive tutte uguali, regolata dal denaro e simile a una catena di montaggio o, addirittura, a un macello. È curioso che nello stesso torno d'anni Irene Brin individui un fenomeno simile proprio nel cinema francese, con dive come Danielle Darrieux che vedono la loro bellezza replicarsi standardizzata nelle posture delle ammiratrici, rese tutte uguali dal desiderio di somigliare a lei. In entrambi i casi affiora il tentativo di rendere evidente una eccezione culturale che lega la propria cinematografia, e la propria identità nazionale, all'universo dell'arte, relegando la dimensione industriale e bassamente mercantile in territori convenientemente lontani.

Il motivo di Cenerentola torna nell'immediato dopoguerra per adattarsi con agilità ai corpi e ai volti delle attrici del neorealismo. La *star persona* qui prende forma per via di una narrazione che tende ad avvicinare personaggio e interprete, a sfumare i confini tra vita e cinema. Accade per un'attrice professionista come Anna Magnani, il cui racconto divistico prende spunto dai ruoli di Elide (*Campo de' fiori*, M. Bonnard, 1943) e Pina (*Roma città aperta*, R. Rossellini, 1945) e mescola, nel mito di Nannarella, popolana e impulsiva, i caratteri vissuti sul grande schermo ai resoconti delle vicende biografiche rendendoli quasi indistinguibili²². E accade, a maggior ragione, per le attrici non professioniste, sovente al loro primo – e non di rado unico – apparire sullo schermo. In questa chiave Catherine O'Rawe ripercorre la vicenda di Carmela Sazio, protagonista del primo episodio del *Paisà* rosselliniano (1946) ritrovando nel racconto della «scoperta» della giovane interprete le tracce della costruzione retorica del regista/Pigmaliione, che porta la ragazza a impersonare sé stessa sullo schermo, in una recitazione definita istintiva e quasi animalesca che replicherebbe, in maniera quasi incosciente, lo «stato di natura» nel quale si troverebbe la fanciulla. Poi,

modernità e tradizione, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2014; Maria Casalini, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Donne e cinema*, cit., pp. 7-24.

²² Cfr. C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit., pp. 107-124; S. Gundle, *Fame amid the Ruins. Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn, New York-Oxford 2019.

la narrazione del progressivo «civilizzarsi» di lei al contatto con il mondo dello spettacolo fino all'abbandono di quella carriera, mai decollata, per darsi alla prostituzione, rivelano l'ombra di un'ansia nei confronti di quelle donne che vedevano nel cinema una strada praticabile per affrancarsi dai ruoli tradizionali. Di qui il diffondersi di una sorta di panico morale per le illusioni pericolose del cinema: l'ingenua Cenerentola rischia di perdersi, abbagliata da una fama raggiunta troppo presto e certo senza troppo merito²³.

Il motivo dell'integrità legato alla carriera delle donne nel mondo dello spettacolo, dunque all'esibizione dei corpi, torna anche – lo suggerisce Danielle Hipkins – nel cinema italiano contemporaneo. L'analisi della studiosa si appunta in particolare su alcune pellicole recenti di ambientazione napoletana, nelle quali la teatralità e la tensione verso l'eccesso che tradizionalmente sono associate al paesaggio partenopeo accolgono le storie di alcune adolescenti, giovani Galatee formate – o forse plagiate – da figure paterne ingombranti, sinistri Pigmaliioni che le avviano verso lo *show business* mettendo a rischio la loro «purezza». Ancora una volta sul corpo delle giovani donne si depositano le istanze del controllo patriarcale del desiderio femminile, che i film in questione risolvono in modi diversi e non senza ambiguità.

Il panico morale che nasce dalle «Cenerentole perdute», dimentiche della loro innocenza, può assumere anche sfumature *noir*. La ricerca di Denis Lotti esplora, con piglio investigativo puntuale e coinvolgente, i resoconti delle vicende drammatiche e per certi aspetti ancora oscure che videro Osvaldo Valenti e Luisa Ferida condannati per collaborazionismo; e vi scorge il manifestarsi di un Pigmaliione vanesio e crudele, creatore di una Galatea/Cenerentola «sciocca e inconsapevole» che «viveva incantata nel riflesso dell'amante», come ebbe a scrivere Elsa de' Giorgi nel romanzo *I coetanei*²⁴. Ma quell'ingenua fanciulla diviene presto, nei racconti di giornali e memorialisti, una *femme fatale* torturatrice di partigiani e capace di raffinate sevizie, in un intreccio inquietante di vicende storiche e ricordo dei personaggi che l'attrice aveva incarnato sullo schermo. Riemerge qui il repertorio di temi e figure legate alle «tenebrose», donne irregolari e ribelli, in questi anni accusate di collaborazionismo e raffigurate al cinema nelle forme narrative e iconografiche di quello che Cristina Jandelli ha definito il «costrutto della minaccia femminile»²⁵. Secondo la studiosa tale figura emerge intorno alle due guerre mondiali e vede le sue protagoniste segnate da «un'inquietudine sorda e rancorosa, una sorta di fuga allucinata in un altrove immaginario nel quale si esprime un cocente conflitto con la realtà [...]»; doppie, ambigue, al tempo stesso vittime e carnefici²⁶.

Immaginando lo spettro cromatico del divismo del secondo dopoguerra, se

²³ Cfr. L. Cardone, «Noi donne» e il cinema, cit., pp. 95 sgg.

²⁴ E. de' Giorgi, *I coetanei* (1955), Feltrinelli, Milano 2019, p. 127.

²⁵ C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema*, cit., pp. 57-75.

²⁶ *Ivi*, p. 66.

Ferida è una nera tenebrosa, Ines Orsini, che dà corpo a Maria Goretti in *Il cielo sulla palude* di Augusto Genina (1949), è una Cenerentola biancovestita. L'intraccio del racconto della vita dell'attrice con l'agiografia della santa descritto da Federico Vitella avvicina i tratti fiabeschi a quelli dell'iconografia e dei *topoi* narrativi della devozione cattolica, volgendo la felicità coniugale di Cenerentola ai modi del matrimonio divino, in una sorta di controcanto al miraggio illusorio del cinema che le gerarchie ecclesiastiche avevano condannato già dal 1936 nell'enciclica *Vigilanti cura*. Nel dopoguerra la battaglia contro la decadenza morale suggerita dalla modernità allettante dei costumi mostrati dal cinema ha bisogno di armi più raffinate, e la canonizzazione, per così dire, di una diva-Cenerentola-santa appare senz'altro funzionale a quello scopo.

Un controcanto al modello che vede Galatea succube devota del suo Pigmalione emerge nel ritratto di Michèle Morgan tratteggiato da Geneviève Sellier. Al rientro da Hollywood, subito dopo la guerra, Morgan viene scelta per incarnare – secondo l'idea di Richard Dyer per la quale le star sono chiamate a risolvere, come per magia, le contraddizioni e le tensioni che rappresentano – le donne che s'incaricano di curare gli uomini distrutti dalla guerra. I personaggi che l'attrice porta sullo schermo riecheggiano nella sua *star persona*: donne coraggiose e autonome ma generose e buone, lontane dalla *garce diabolique* che pure compare in quegli anni. Al richiamo più tradizionale alla bellezza dell'eterno femminile, di cui Morgan è portatrice, si affianca la *allure* indipendente della donna moderna; e nella narrazione divistica è questo secondo aspetto a prevalere, con la stampa che la presenta come «*créature à elle même*», diva che deve il successo soltanto a se stessa e al suo talento e non a un Pigmalione di qualche sorta.

Le tracce multiformi del mito di Galatea si distendono nel saggio di Simona Busni, che prende le mosse da una splendida pagina di Simone de Beauvoir dove emerge il carattere inquietante che segna quel racconto mitologico, ovvero il porsi del personaggio femminile sulla soglia incerta tra umano e inorganico, ferinità e universo inanimato. «Idolo equivoco», la donna oscilla tra il piacere seduttivo della naturalità – ed è allora fiore, frutto, animale selvaggio – e la fissità di una maschera che ne temperi gli eccessi e la congeli nella rassicurante immutabilità della pietra, modellata «secondo il desiderio dell'uomo»²⁷. Busni procede poi in un percorso denso di affondi teorici che intreccia quel racconto ai modi del melodramma giacché, scrive la studiosa, in esso «ogni donna è sempre Galatea»; destinate a rimanere inconoscibili e sovente senza voce, le protagoniste dei film *larmoyant* camminano con passi flessuosi e leggeri sugli schermi italiani degli anni Cinquanta e Sessanta punteggiandoli di presenze misteriose e colme di fascino.

E proprio nel decennio Cinquanta emerge un processo di rifinitura dell'immagine divistica che declina modi e costumi di una modernità nuova muovendosi, ancora una volta, tra gli archetipi narrativi che innervano questo studio. Le

²⁷ S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 2016, p. 177 (ed. or. *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris 1949).

dive italiane sbocciano dalle origini contadine, terragne e umili, per raggiungere la luminosità dei parterre internazionali accogliendo posture più ricercate – i corpi longilinei, gli abiti sofisticati – e dando una nuova veste al motivo narrativo di Cenerentola. I matrimoni con importanti produttori – Carlo Ponti per Sophia Loren, Dino De Laurentiis per Silvana Mangano – richiamano poi Pigmalione, con la presenza talvolta ingombrante di una figura maschile che determina e modella fattezze, movenze e status sociale delle attrici²⁸.

Ma i colori luminosi della fiaba possono offuscarsi, e il Pigmalione divenire un principe nero. Accade nella vicenda divistica di Claudia Cardinale ricostruita da Cristina Jandelli, quella che riecheggia più da vicino il *Pygmalion* di George Bernard Shaw, sebbene con una chiusa meno rassicurante. Come il professor Higgins insegnava alla sua Eliza Doolittle la pronuncia più raffinata o la postura giusta per sedersi, Cristaldi e l'addetto stampa Fabio Rinaudo impongono a Cardinale lezioni di dizione e di inglese, ne disegnano l'aspetto fisico, le scelgono e valutano, con una certa attenzione al risparmio, l'abbigliamento, ne programmano le attività sportive e i passatempi. Le tracce concrete dei documenti d'archivio interpretati brillantemente da Jandelli lasciano trasparire il procedimento di creazione di una star-Galatea da parte di un doppio Pigmalione, il produttore – e compagno – Franco Cristaldi e il *press agent* Fabio Rinaudo, in un apparato di controllo implacabile e ben congegnato che salda in un nodo stretto la relazione amorosa a quella d'affari. Finché Cenerentola-Galatea non si ribella, come rivela l'autobiografia più tarda scritta dalla diva, che non vuole più essere la «signorina del produttore» e finalmente scioglie i fili che la legavano, marionetta, al suo Pigmalione.

Ancora nel territorio delle «autodivografie» si muovono i saggi di Anna Mascchia, che scandaglia la *star persona* di Patty Pravo, e di Stefania Rimini, dedicato alla relazione tra Laura Betti e Pier Paolo Pasolini. Le identità divistiche di Betti e Pravo si stagliano sul paesaggio modellato dalla nuova cultura del consumo dell'Italia anni Sessanta, che si fa segno di una ribellione contro la famiglia patriarcale; e non a caso è in questo *milieu* culturale e sociale che il racconto della «relazione pigmalionica» può cambiare. La ribellione, tardiva per Cardinale, emerge qui subito e con decisione per entrambe, anche nella direzione di una sessualità che si fa dichiaratamente più fluida e ambigua sottraendosi alla eteronormatività. Così Rimini intreccia con sapienza brani della «autodivografia» di Betti con i resoconti di rotocalchi e scrittori per illuminare la relazione profonda e quasi simbiotica con Pier Paolo Pasolini, nella quale i confini dei ruoli di Galatea e Pigmalione si smarginano, intessendo il farsi di un'attrice e della sua identità divistica al consolidarsi della figura autoriale del regista e scrittore. Dal canto suo, Mascchia percorre la «autogenesi» della vicenda biografica e divistica di Patty Pravo, che rivendica con fermezza la sua capacità di affermarsi

²⁸ Mi permetto di rimandare a C. Tognolotti, *Sirena, Cenerentola e Pigmalione. L'immagine divistica di Sophia Loren, 1951-1968*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», IV, 8, 2020, pp. 15-39.

nel mondo senza l'appoggio né l'autorizzazione di figure maschili di potere. «In questo modo – scrive Masecchia – il tratto fondamentalmente misogino della “relazione pigmalionica” si rovescia: la donna non viene plasmata dal gesto creatore dell'artista maschio ma si autogenera, prende vita da sola, in un'immagine di sé di cui vuole essere autrice, narratrice, protagonista e diva».

Nell'avvicinarsi alla contemporaneità le figure mitologiche e favolistiche si sfrangiano e si ibridano. I saggi di Giovanna Maina e Federica Piana da un lato e di Gwénaëlle Le Gras dall'altro indagano il rimodularsi della personalità divistica sotto la spinta di forze inedite poiché non rappresentate fino a quel momento. Così il processo di *ageing* delle attrici mette in gioco lo svanire della bellezza giovanile: quando le loro chiome si fanno candide, Cenerentola e Galatea si trasformano. Alida Valli diviene Medea: Maina e Piana ne seguono la carriera all'indomani del ritorno da Hollywood e fino agli anni Settanta rintracciando nei ruoli interpretati dalla diva e nel suo apparire pubblico il ricorrere di una configurazione del femminile che trova nell'eroina di Euripide i suoi tratti fondanti: strega, esule e madre assassina. La *star persona* di Jeanne Moreau indagata da Le Gras segue una traiettoria diversa. La relazione pigmalionica diviene biunivoca, giacché l'incontro con la regista Josée Dayan, artefice della carriera televisiva degli ultimi anni dell'attrice, si fonda sullo scambio e si costruisce su un piano di parità; e Moreau diviene non Medea ma «mostro sacro», risolvendo così la contraddizione tra l'idea di una bellezza eterna tipica della star e il procedere dell'invecchiamento. L'attrice si sottrae all'equivalenza tra età avanzata e perdita di potere per impadronirsi appieno dello «scandalo dell'anacronismo»²⁹ facendo perno sulla sua agency di diva di potere all'interno dello *star system* europeo come sulla eccentricità dei ruoli interpretati rispetto alle norme di comportamento dettate dall'età.

Allora il ricorrere dei pattern culturali di Cenerentola e di Galatea, con il loro corredo di principi azzurri e Pigmalioni, si presta a letture multiformi. Mariapaola Pierini suggerisce che a sospingere i passi delle giovani Cenerentole degli anni Venti di Hollywood sia la spinta del desiderio di superare i ruoli assegnati alle donne, quei copioni già scritti di cui ha parlato Carolyn Heilbrun³⁰; una ribellione verso la famiglia quando si fa destino ineluttabile, una ricerca di identità inedite che, per paradosso, si disegnano quando, con la recitazione, si diviene altre da sé. E, a ben guardare, i costrutti figurativi e simbolici analizzati qui rimandano a una fioritura di racconti polimorfi che non rinchiudono le figure femminili nelle linee di un disegno prevedibile ma le rilanciano e moltiplicano. Le Cenerentole-Galatee si fanno sante o perdute; si ribellano ai Pigmalioni-principi azzurri o li rimodellano a loro volta; rivendicano una autogenesi nelle scelte o nei ruoli che interpretano; reclamano un'identità molteplice nell'ironia

²⁹ M. Russo, *Aging and the Scandal of Anachronism*, in K. Woodward (a cura di), *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1999, pp. 20-33.

³⁰ Cfr. C. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990 (ed. or. *Writing a Woman's Life*, Norton, New York 1988).

affilata della scrittura o nei passi leggeri delle protagoniste dei melodrammi. Sono figure in divenire che giocano a rimpiattino con i loro Pigmalioni-principi azzurri, attirandoli e respingendoli, allontanandosi e ricomparendo inattese come in un film a trucchi. Così in *The Vanishing Lady* di Robert L. Paul (1896) lo scultore-Pigmalione non fa in tempo a gioire (e a innamorarsi) quando la sua splendida creazione prende vita che la donna-statua gli si sottrae, birichina, scendendo svelta dal piedistallo per non farsi acchiappare; si divide in due parti e sfugge alla «ricomposizione» tentata dal suo creatore, rifugiandosi di nuovo, infine, nell'immobilità della pietra e abbandonando l'uomo alla disperazione. È il passo di Galatea-Cenerentola a condurre la danza.



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



Publicazioni recenti

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 aprile 2021