

LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DICINEMA E AUDIOVISIVI

nn. 28-29
2014-2015



Università degli Studi
di Torino

— kaplan —

La Valle dell'Eden

Semestrale di cinema e audiovisivi

nn. 28-29, 2014-2015

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino

Comitato scientifico

Giorgio Tinazzi (coordinatore, Università di Padova), Paolo Bertetto (Università di Roma, La Sapienza), Gian Paolo Caprettini (Università di Torino), Francesco Casetti (Yale University), Siro Ferrone (Università di Firenze), Liborio Termine (Università di Torino)

Comitato di redazione

Giaime Alonge (Università di Torino), Silvio Alovio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilario Meandri (Università di Torino), Emiliano Morreale (Università di Roma La Sapienza), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Veronica Pravadelli (Università di Roma Tre), Franco Prono (Università di Torino), Rosamaria Salvatore (Università di Padova), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino), Federica Villa (Università di Pavia)

DAMS – Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Torino

Via Sant'Ottavio 20 – 10124 Torino

Tel. 011/6702728-6703516; fax 011/6702731

Direttore responsabile

Paolo Bertinetti

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 5179 del 04/08/1998

Abbonamento 2015: Italia € 30,00; Europa € 40,00; USA € 50,00

Fascicolo singolo arretrato € 20,00

Per abbonarsi rivolgersi a: Edizioni kaplan

Via Saluzzo, 42 bis 10125 Torino

Tel-fax 011-7495609

info@edizionikaplan.com

ISSN 1970-6391

ISBN 978-88-99559-02-1

Il ritratto di copertina è di Tommaso Pincio

Indice

Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn

a cura di Giulia Carluccio e Mariapaola Pierini

- 9 *Ancora Marilyn. Il dossier*
di Giulia Carluccio e Mariapaola Pierini

1) Icona, immaginario

- 13 *Marilyn: un capitolo di storia del glamour*
di Emiliano Morreale
- 21 *About a painting: della Marilyn di Willelm de Kooning*
di Tommaso Pincio
- 26 *Immagine e materia. Marilyn cinque volte*
di Rinaldo Censi
- 33 *Marilyn, più volte. Divismo e immagine in La société du spectacle di Guy Debord*
di Monica Dall'Asta, Gabriel Ferreira Zacarias
- 40 *La bionda scema e la satira ebraica: Marilyn nelle caricature di Weegee*
di Nicoletta Leonardi
- 47 *L'immagine e il mito di Marilyn nella popular music*
di Franco Fabbri
- 54 *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*
di Anna Masecchia

2) Acting, Stardom

- 61 *Marilyn nera. La relazione attrice personaggio in La tua bocca brucia*
di Alberto Scandola

- 70 *Marilyn et Niagara: naissance d'un personnage, esquisse d'une star*
di Jacqueline Nacache
- 77 *Recitare la seduzione. Sullo stile di Marilyn Monroe*
di Cristina Jandelli
- 90 *"Nel piccolo spazio tra l'obiettivo e la pellicola". La professionalità incerta di Marilyn e Il principe e la ballerina*
di Sara Pesce
- 97 *La guerra di Marilyn: da starlet a produttrice indipendente*
di Giuliana Muscio
- 104 *(Wide)screening Marilyn. Strategie panoramiche di messa in quadro della star*
di Federico Vitella
- 111 *La diva spostata: l'immagine dell'ultima Marilyn in The Misfits*
di Francesca Scotto Lavina
- 115 *Marilyn e il destino americano di Eleonora Duse*
di Maria Pia Pagani

3) Scritture, riscritture, remake

- 121 *Hollywood Misfits. Marilyn Monroe e Ben Hecht*
di Giaime Alonge
- 137 *Marilyn e Pasolini. La rabbia*
di Enrico Menduni
- 143 *"Una bellissima bambina". Marilyn Monroe, Capote e l'evoluzione della non fiction*
di Giuliana Galvagno
- 147 *"E così la tua bellezza non fu più bellezza". Su tre interpretazioni del mito di Marilyn*
di Marina Pellanda

- 151 *Parodie di Marilyn. La provincializzazione del mito Monroe tra cinema e televisione in Italia*
di Roy Menarini
- 156 *It Had to Be You, Marilyn*
di Anton Giulio Mancino
- 160 *I telespettatori preferiscono le bionde. I modelli di Marilyn nella fiction televisiva, da I love Lucy a Smash*
di Miriam Visalli
- 170 *Marilyn e il fumetto: due casi esemplari*
di Silvio Alovizio, Matteo Pollone

Materiali/Contributi

- 179 *Sensing Evil: A Trailer Formula From an Ethnomusicological Perspective*
di Febo Guizzi, Ilario Meandri
- 199 *Volti degli anni Cinquanta. Il caso Loren e Mastroianni*
di Giulia Muggeo

Volti degli anni Cinquanta. Il caso Loren e Mastroianni

di Giulia Muggeo

Il cinema italiano degli anni Cinquanta è stato spesso al centro del dibattito critico-teorico, ma quasi sempre in funzione del rapporto con il decennio precedente e con quello successivo; il neorealismo in particolare è stato da sempre osservato in quanto lente attraverso cui analizzare tendenze e assestamenti successivi. Prima ancora che manifestare caratteri propri, gli anni Cinquanta appaiono come quel periodo che non è più neorealismo e non è ancora quel tipo di cinema d'autore che si affermerà nel decennio successivo. Lo sguardo retrospettivo è prevalente su quello prospettico: è molto difficile trovare una ricostruzione del periodo che qui ci interessa che prescinda da un'analisi dei rapporti con il neorealismo¹.

Ci sembra che questo approccio "retrospettivo" sia particolarmente evidente nelle principali scuole di pensiero riguardanti l'eredità neorealista nate e sviluppatesi a partire dagli incontri di Pesaro del 1974². Ognuna di queste ipotesi è legata all'idea di un «cinema definibile a partire da ciò che lo precede»³, ovvero difficilmente ricostruibile e comprensibile con la sola analisi del periodo di riferimento. Inoltre, l'incasellamento tra due periodi fondamentali per la cinematografia nostrana, ha portato a una svalutazione aprioristica del cinema popolare degli anni Cinquanta⁴.

L'aspetto di maggiore interesse riguarda a nostro avviso l'indiscussa tendenza di certo cinema degli anni Cinquanta ad avvicinarsi al gusto dello spettatore, a prendere in considerazione quest'ultimo in quanto parte attiva del processo produttivo. Questo approccio ha condotto il dibattito su una ulteriore e annosa questione, riguardante la contrapposizione – sebbene i confini siano tutt'altro che definiti – tra cinema d'autore e cinema popolare, o di genere. Come sintetizza Federica Villa, sarebbe proprio il nuovo sistema di generi a permettere al cinema di raggiungere una varietà maggiore di spettatori⁵:

¹ Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011, p. 11.

² L'argomento è stato poi discusso all'interno del testo di Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975.

³ Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi*, cit., p. 12.

⁴ Non bisogna dimenticare che gli anni Cinquanta sono anche e soprattutto gli anni d'esordio di personalità determinanti, prime tra tutti quella di Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, ma nel presente saggio ci soffermeremo sull'analisi dei cosiddetti film popolari, poiché è questo il campo in cui Marcello Mastroianni e Sophia Loren muovono i primi passi.

⁵ Federica Villa, *Consumo cinematografico e identità italiana*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi

l'unicità e l'irrepetibilità dei capolavori neorealisti viene programmaticamente evitata e la "medietà" del prodotto viene salvaguardata in quanto standardizzabile e reiterabile. Il corpo neorealista viene dunque a essere amministrato secondo una logica di genere nella sua piena accezione *formulare*. [...] Il genere diventa così necessità e al contempo garanzia di intermedialità: la sua vocazione a modellizzare la fantasia collettiva lo rende riconoscibile ed esportabile, permettendo soprattutto fenomeni di alta sintonizzazione da parte del grande pubblico⁶.

In questo processo di sintonizzazione, come vedremo, svolge un ruolo fondamentale la presenza e la riproposizione di volti e tematiche che solo in parte, come già accennato, sono debitori della corrente neorealista. Soprattutto per quanto concerne la presenza divistica, possiamo dunque discostarci dai concetti di eredità e amministrazione, per parlare di una vera e propria nascita; utilizziamo un termine non casuale, poiché parlare di "apparizione" o creazione *ex novo* significherebbe non dare i giusti meriti a un progetto che seppe, tra le altre cose, eludere e disinnescare l'eredità lasciata dalla cinematografia del ventennio.

Fallito il progetto di critica all'individualismo borghese e di valorizzazione del solidarismo, cominciarono a farsi vivi espressioni e interessi contrastanti se non addirittura antitetici, che contribuirono alla coniazione del termine "controrealismo" in aggiunta alla ben più nota espressione di "neorealismo rosa"⁷. All'alba del neorealismo, alcuni registi – Renato Castellani in testa – cominciarono dunque a istituire implicitamente nuove direttive che si allontanavano dalle preoccupazioni più elevate che avevano animato lo spirito dei registi neorealisti, per affacciarsi piuttosto agli affanni squisitamente sentimentali, nonché alle ansie della vita quotidiana. Si tratta, per questi registi, di «un'uscita rispettosa, in punta di piedi»⁸, un allontanamento piuttosto che una rottura con le istanze del neorealismo. *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952) è visto all'unanimità come il titolo più rappresentativo del cosiddetto periodo aureo del cinema popolare italiano. Il film «contribuì in modo decisivo, per il suo prestigio stilistico e per le stesse polemiche che sollevò, a spostare l'attenzione del cinema italiano dai contrasti drammatici della vita sociale sul più innocuo terreno della lotta di generazioni»⁹. Proprio con questo contrasto generazionale, questione che nei medesimi anni stava coinvolgendo anche la cinematografia hollywoodiana – *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, Nicholas Ray, 1955) ne è

(a cura di), *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco&Nero-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002, pp. 189-203.

⁶ Ivi, pp. 190-191.

⁷ Ivi, p. 102.

⁸ Federica Villa, *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Torino, 2008, p. 178.

⁹ Ivi, p. 103.

un eccellente esempio –, che è possibile tentare di approcciare il fenomeno divistico degli anni Cinquanta. A ben guardare, infatti, le personalità attoriali che animano il cinema italiano in questi anni, sono per la maggior parte appartenenti a quello che possiamo definire un neonato panorama “divistico”, che prende forma nel secondo dopoguerra, per giungere poi al suo apice con *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1956). Molte sono le attrici che a partire dagli anni Cinquanta saranno impegnate pressoché ininterrottamente nelle riprese di innumerevoli film: Cosetta Greco, Lucia Bosé, Giovanna Ralli, Antonella Lualdi, Marisa Merlini, Giulia Rubini, Liliana Bonfatti, ma soprattutto Gina Lollobrigida e Sophia Loren¹⁰. Ad affiancarle vi sono però importanti nomi femminili provenienti dal teatro – tra le altre Titina de Filippo, Tina Pica, Ave Ninchi –, nomi che volgono lo sguardo al passato e rendono palpabile e giustificato ogni riferimento alla condizione italiana post-bellica. Parallelamente, il medesimo contrasto generazionale contraddistingue anche il panorama attoriale maschile, nel quale si distinguono personalità divistiche agli esordi cinematografici (Renato Salvatori, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, lo stesso Marcello Mastroianni ecc.), e grandi attori ampiamente affermati tra i quali spicca sicuramente la figura di Totò¹¹.

Oltre alle similitudini e ai continui echi sul piano stilistico e narrativo, dunque, l'omogeneità della produzione cinematografica del cinema popolare anni Cinquanta, era altresì accresciuta dal costante ricorso a volti e “tipi”, che facilitavano ulteriormente la pratica di promozione del prodotto¹² e “fidelizzazione” dello spettatore. In sintesi «se da un lato [con il neorealismo] sono “le cose a raccontare”, assecondando il loro ritmo e secondo la loro stessa natura, producendo così un effetto di cronaca degli eventi, dall'altro [con il cinema popolare] “le cose sono raccontate”»¹³.

E tali racconti potevano essere affidati a quelli che Giorgio Tinazzi definisce «ritratti che stabilizzavano senza avere l'aria di sancire»¹⁴. Ovvero volti riconoscibili per il pubblico, ma pur sempre “nuovi”¹⁵. Sullo sfondo, a mo' di monito, rimane

¹⁰ Sofia Scicolone esordisce proprio nel 1950, pur senza il nome d'arte che la contraddistingue tuttora, con il film *Cuori sul mare* di Giorgio Bianchi.

¹¹ In merito alla figura di Totò si legga l'analisi di Vittorio Spinazzola in *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974, pp. 84-101.

¹² Utilizziamo un termine non casuale poiché, come è stato accennato, il contesto cui ci riferiamo presta attenzione innanzitutto alle dinamiche produttive. A questo proposito è bene ricordare le parole di Giacomo Manzoli, secondo il quale: «tutti i film sono commerciali, in quanto prodotti tramite l'investimento di capitali che si spera di recuperare attraverso l'incasso del prezzo di un biglietto», Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 64.

¹³ Federica Villa, *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, cit., p. 179.

¹⁴ Giorgio Tinazzi, *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, in Adelio Ferrero (a cura di), *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni Cinquanta e Sessanta*, Marsilio, Venezia, 1978, p.14.

¹⁵ Il neorealismo aveva infatti in larga parte depotenziato il ruolo dell'attore, determinando una sorta di cesura tra lo *stardom* degli anni Trenta e quello successivo degli anni Cinquanta.

però costante il riferimento a un passato dal quale prendere le mosse. Anche in questo senso funzionò la capacità intermediale del cinema, che seppe dialogare con il mondo del teatro di rivista prendendo a prestito volti e personalità che a loro volta si dimostrarono abili nel confluire da un mezzo di comunicazione all'altro, dal fotoromanzo al cinema, dalla radio alla nascente televisione¹⁶. Anche quest'ultima, infatti, non tardò a generare un saldo e rinomato gruppo di attori, cantanti o semplici conduttori televisivi destinati a divenire emblema dell'immaginario culturale italiano.

Gli anni Cinquanta ci permettono dunque di analizzare il momento centrale, ovvero l'esordio di un tale folto e dinamico catalogo di volti. Risale infatti a questo periodo la prima collaborazione di Marcello Mastroianni¹⁷ e Sophia Loren¹⁸, due attori che nei decenni a seguire vedranno il loro statuto divistico evolversi e ampliarsi a livello internazionale.

Nascita di una citazione

Peccato che sia una canaglia (1955, di Alessandro Blasetti) è un film decisivo poiché, oltre

Per una analisi del divismo negli anni Trenta si rimanda a Paola Valentini, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori*, cit. pp. 108-131, mentre per quanto riguarda gli anni Cinquanta e Sessanta si veda, nel medesimo testo, il saggio di Maria Pia Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in *Spettatori*, cit. pp. 204-225.

¹⁶ È importante sottolineare che negli anni Cinquanta il cinema si trovò affiancato da un «nuovo e più comodo strumento di divertimento». Un mezzo che ebbe un ruolo determinante nel processo di allontanamento e discriminazione tra i membri della nuova e passata generazione. Si legga in merito Francesco Casetti e Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), in *Spettatori*, cit., pp. 135-171.

¹⁷ Sulla figura di Marcello Mastroianni, oltre al testo di Matilde Hochkofler, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, Gremese Editore, Roma, 2006, ricordiamo i contributi a carattere biografico di Costanzo Costantini, *Marcello Mastroianni. Vita amori e successi di un divo involontario*, Editori Riuniti, Roma, 1996 e Enzo Biagi, *La bella vita. Marcello Mastroianni racconta*, Rizzoli, Milano, 1996. Ad oggi, l'unico contributo scientifico sull'attore di Fontana Liri è di Jaqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2005. Vanno ricordati inoltre i diversi documentari realizzati sulla figura dell'attore: *Marcello Mastroianni, un Casanova dei nostri tempi* (1965, di Antonello Branca) e i successivi *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, (1997, di Anna Maria Tatò), *Ritratto di uno sconosciuto: Marcellus Dominicus Vincentius* (2006, di Roberto Meddi, Gioia Magrini) e *Marcello, una vita dolce* (2006, di Mario Canale, Annarosa Morri). L'attore è stato recentemente oggetto del Convegno Internazionale di Studi *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale. Italian Style, International Icon*: l'evento, organizzato dal CRAD dell'Università di Torino, si è svolto nelle giornate tra il 5 e l'8 novembre 2014 ed è stato curato da Giulia Carluccio e Mariapaola Pierini.

¹⁸ Sulla figura di Sophia Loren in rapporto a quella di Marcello Mastroianni ricordiamo in particolare il capitolo *The Innetto versus the Unruly Woman* in Jaqueline Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., pp. 105-139. Si rimanda anche ai testi a carattere divulgativo, tra i quali la recente autobiografia di Sophia Loren, *Ieri, Oggi, Domani*, Rizzoli, Milano, 2014.

a lanciare il duo Loren-Mastroianni, può essere considerato come progetto iniziale di una formula destinata a ripetersi negli anni a venire. Mastroianni interpreta Paolo Silvestrelli, ennesimo tassista «bonario, ingenuo, che non è comico, ma che a volte ha reazioni che fanno sorridere»¹⁹. Il personaggio sembra essere modellato sui tratti – pur grossolani – di Marcello Santoni, personaggio secondario del film *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952, di Luciano Emmer). La novità rappresentata dal film di Blasetti, è da ricercare però nell'introduzione di una figura a suo modo “rivoluzionaria”²⁰, ovvero quella di Sophia Loren. *Le ragazze di Piazza di Spagna*, così come gran parte dei film di Luciano Emmer, indaga lo sfaccettato universo femminile con sapiente e delicato equilibrio, mettendo in scena donne sole, emancipate ma non troppo, in fondo ancora intimamente bisognose di una presenza maschile. La figura di Sophia Loren, nel film di Blasetti così come in larga parte delle interpretazioni future, è plasmata su concezioni simili a quelle appena descritte, ma la presenza corporea dell'attrice genera paradossalmente riflessioni opposte²¹. L'ossimoro creato da Sophia Loren è evidente se ci si sofferma sulle pose adottate, sugli sguardi altezzosi e ambigui e sugli effetti che queste due peculiarità generano sugli equilibri interni all'inquadratura.

I film di Emmer e Blasetti escono a distanza di soli tre anni, eppure i due volti di Marcello Mastroianni sembrano appartenere a epoche differenti, e nella generazione di questo scarto, la Loren ha a nostro avviso un ruolo determinante. È lei, infatti, a creare e dirigere lo sguardo maschile, ad attrarre e respingere per bellezza e complessità, ricalcando alla sua maniera i canoni femminili tipici della *screwball comedy*²². Ed è dunque lei a trasformare la presenza e la prestantza maschile di Paolo/Mastroianni, fiancheggiandolo nel corso di quelli che sembrano i primi turbamenti sessuali dell'uomo²³.

Peccato che sia una canaglia è basato sulla continua rincorsa e fuga dei due attori principali, e questo movimento viene spesso a riflettersi anche all'interno dei singoli fotogrammi. Molte sono infatti le inquadrature che vedono Mastroianni intento ad osservare Sophia Loren.

¹⁹ È la definizione suggerita dall'attore stesso, il quale a sua volta ricorda la somiglianza tra Paolo Silvestrelli e il personaggio interpretato ne *I soliti ignoti*. Si veda Matilde Hochkofler, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, cit., p. 41.

²⁰ Il termine se vogliamo non è casuale poiché in ogni inquadratura in cui è presente Sophia Loren, sembra generarsi all'interno del quadro un vero e proprio vortice di presenze, tutte ugualmente attratte dal corpo dell'attrice.

²¹ «Un'immagine di benessere, di salute prosperosa, di rigoglio fisico ignaro dei patemi intellettuali, delle preoccupazioni della vita sociale; [le maggiorate fisiche] incarnarono l'ideale di una bellezza classicamente dolce e distesa, anzi familiare e casalinga, estranea ai turbamenti drammatici della carne», Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 124.

²² L'intero film calca lo stile della *screwball* hollywoodiana, per il ritmo frenetico, la mancanza di schemi ordinati, l'esuberanza del personaggio femminile e la sottomissione di quello maschile.

²³ Egli porta al dito una fede, come nota subito l'astuta Lina/Loren, ma questa apparteneva alla defunta madre.

Di fronte a quella schiera di ragazze ben tornite, invadenti, allegre, sicure di sé, era inevitabile che le presenze maschili sbiadissero. La preda si faceva beffe del cacciatore; quale cacciatore, d'altronde? Un povero cucciolone imbambolato e maldestro, pieno magari di belle intenzioni e fieri propositi ma in sostanza più che mai bisognoso di affidarsi a una balia. [...] A volte batterono il tasto della ingenuità, della timidezza, a volte quello della spavalderia; in vari casi dimostrarono del garbo e ottennero dei successi di simpatia, quando non di stima, senza però mai riuscire a imporsi con piena autorità²⁴.

I primi film cui Mastroianni partecipa non hanno tra le prerogative quella di risaltare il corpo dell'attore – a eccezione de *Il bigamo* (1955, di Luciano Emmer) che rappresenta a nostro avviso il primo, debole tentativo in direzione opposta. Il film di Blasetti lavora sulla medesima linea, ma aggiungerà alle caratteristiche di semplice comparsa o spalla, quella ben più rilevante e a suo modo attiva di voyeur. Possiamo pertanto analizzare e comparare *Peccato che sia una canaglia* e il successivo *La fortuna di essere donna* (1956, di Alessandro Blasetti), poiché i due film, accomunati dalla medesima personalità registica, rappresentano un importante dittico che getterà le basi per la costruzione della coppia Loren-Mastroianni. Entrambi i testi filmici sembrano essere costruiti in funzione dell'esibizione del corpo femminile, e non è un caso che l'unica vera presenza in questo senso sia quella di Sophia Loren. Il suo personaggio si muove agilmente in un mondo popolato esclusivamente da figure maschili, in cui gravitano saltuariamente ideali femminili antitetici a quelli (im)posti dalla Loren stessa²⁵. In questo ideale universo maschile, Marcello Mastroianni è soltanto uno dei tanti sguardi indiscreti, ma è sicuramente il più interessante se si considera che la sua posizione voyeuristica, passivo-attiva, nonché il suo ruolo marginale all'interno della coppia, non sono dovuti all'inesperienza o alla necessaria umiltà degli esordienti. A nostro avviso, infatti, l'equilibrio – o squilibrio – della coppia agli esordi, rimarrà pressoché invariato fino all'ultima apparizione nel film di Robert Altman, *Prêt-à-porter* (*Id.*, 1993).

²⁴ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., pp. 131-132.

²⁵ In *La fortuna di essere donna*, il personaggio interpretato dalla Loren, Antonietta Fallari, è in contatto unicamente con il modello proposto dall'anziana madre (Titina De Filippo) e dalle *mannequins* dalla silhouette perfetta e dal portamento elegante. Queste ultime non rappresentano una reale aspirazione per Antonietta, ma l'intento del film sembra essere quello di far emergere come quest'ultima possa divenire facilmente, non senza sacrifici, una donna di classe; popolana sì, ma non per imposizione. Sarebbe interessante soffermarsi sulla portata meta-linguistica di Antonietta/Loren, ovvero sul lavoro svolto al fine di smarcare l'attrice rispetto al facile e abusato personaggio della ragazza verace, formosa e genuina. Il caso di Sophia Loren sembra in qualche modo riprendere l'operazione fatta su/da Marilyn Monroe: si rimanda al saggio di Giulia Carluccio, *Lo «star system»*. «Quando la moglie è in vacanza», in *Giaime Alonge*, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 133-136.

[protagonista è] Sophia Loren, affiancata da una spalla d'eccezione come Marcello Mastroianni, il quale non per mero caso rimane in perpetuo subordine e, rispetto al ruolo dominante della partner, sviluppa una sorta di controcanto gattonesco e ironico in cui egli fisicizza e a tratti animalizza i personaggi impersonati²⁶.

La citazione è tratta da una analisi di *Ieri, oggi, domani* (1963, di Vittorio De Sica), ma ci sembra che queste parole descrivano perfettamente larga parte delle interpretazioni portate sullo schermo dalla coppia. Nei due film di Blasetti, Mastroianni si distacca dalle altre figure maschili essenzialmente per la sua *fisicità*, per l'atto – a lui solo concesso – di avvicinamento e possesso del corpo femminile. Tanti sono i personaggi che si avvicinano, che toccano fisicamente il personaggio-Loren, ma quest'ultima si concede solamente all'unico uomo che si rivela incapace di dominare la sua irrequietezza – incapacità che accomuna gran parte dei personaggi interpretati da Mastroianni. L'avvicinamento effettivo dei due ha però luogo soltanto nel momento in cui si giunge a un compromesso, ovvero nel momento in cui si porta a compimento la trasformazione/castrazione dell'agire maschile. I due finali dei film di Blasetti sono in questo senso emblematici, poiché mettono in scena da un lato, con *Peccato che sia una canaglia*, il cambiamento del tassista *molle* e sdolcinato in uomo duro e dominante, che schiaffeggia in pubblico la propria donna prima di baciarla, dall'altro, con *La fortuna di essere donna*, assistiamo invece al processo inverso, con la presa di coscienza e l'esternazione del sentimento da parte dell'uomo inizialmente insensibile e profittatore. In entrambi i casi l'unione è data dunque dal cambiamento, dalla rivoluzione/innovazione dell'agire maschile nei confronti della donna.

L'incipit de *La fortuna di essere donna* appare oggi come una rivelazione. Sembra infatti impossibile osservare la schiera di fotografi pronti ad immortalare l'arrivo della diva del momento – gli stessi che da lì a poco prenderanno il nome di "paparazzi" –, senza che questa immagine riporti alla mente una celebre sequenza de *La dolce vita* (1960, di Federico Fellini). Com'è facilmente comprensibile, il paragone tra i due testi filmici risulterebbe senz'altro controproducente; ci limiteremo pertanto a cogliere unicamente questa particolare vicinanza, la quale vede come protagonista proprio l'attore di Fontana Liri.

È infatti Marcello Mastroianni il denominatore comune che lega i due film, ma ancor più sottilmente è il *Mastroianni-spettatore*, colui che assiste agli eventi e in modi differenti li immortala. Ci sembra utile soffermarci proprio su questa condizione spettatoriale dell'attore, poiché si rivela a nostro avviso come uno degli aspetti fondanti del duo Loren-Mastroianni.

È stato già accennato come il film di Blasetti del '56 rientri pienamente tra le operazioni di pura esibizione del corpo di Sophia Loren, e come il ruolo di Marcello

²⁶ Gualtierio De Santi, *Vittorio De Sica*, Il Castoro, Milano, 2003, p. 137.

Mastroianni sia perennemente sospeso tra azione e passività, tra voyeurismo e reale consapevolezza della propria presenza all'interno del quadro. *La fortuna di essere donna* e il precedente *Peccato che sia una canaglia*, sono in realtà film su – e di – una coppia allargata; a gravitare attorno al duo, infatti, vi sono rispettivamente due grandi personalità come Charles Boyer e Vittorio De Sica. Quest'ultimo in particolare, collaborerà con Loren e Mastroianni fino agli anni Settanta, prima in veste di terzo componente (incomodo), poi in veste di regista.

In questo moltiplicarsi continuo di sguardi – tutti esclusivamente rivolti verso Sophia Loren –, vi è poi l'occhio di Mastroianni, spesso nascosto da apparecchi fotografici, a preannunciare l'arrivo dei celebri occhiali dalla montatura scura²⁷ (*La dolce vita*, 8 ½ [1963, di Federico Fellini]), – ma anche, con funzione differente (*La terrazza*, 1980, di Ettore Scola) o delle successive lenti deformanti indossate in special modo negli ultimi film (*Stanno tutti bene*, 1990, di Giuseppe Tornatore). In *La fortuna di essere donna*, il contatto tra Loren e Mastroianni avviene proprio a causa di una fotografia scattata da quest'ultimo senza preavviso, mentre la donna è intenta a sistemarsi i collant incurante di tutto. Fin da subito, dunque, il rapporto che viene a crearsi tra i due, pone l'attore in una posizione voyeuristica, mentre la Loren risulta a tutti gli effetti l'oggetto osservato, bramato, e immortalato.

Nel 1955, anno di uscita di *Peccato che sia una canaglia*, Filippo Sacchi descrive in questi termini l'attrice:

sarà magari domani un'attrice sul serio, se blufferà meno e studierà di più, e allora ci caveremo tutti tanto di cappello, ma oggi è modesta e principiante il cui repertorio mimico non supera le possibilità di una girl di rivista. Tutto consiste nello spingere alternativamente ora l'uno ora l'altro gluteo all'infuori sollevando ora l'uno ora l'altro braccio per stirarsi il fianco o ravviarsi i capelli, e sbattendo gli occhi in cadenza. Nessun gioco espressivo, nessuna maliziosa finezza, nessuna spontaneità [...] Però proclamano: «È la più bella ragazza del mondo». Quanta esagerazione. Il naso è troppo adunco e le dà di profilo un che di gallinaceo, il collo non è più fresco, e quando si hanno fianchi così voluminosi bisogna avere un ventre incavato²⁸.

Il giudizio espresso da Sacchi è ovviamente da riferirsi alla produzione precedente il 1955, ma ci sembra che, al di là dei semplici giudizi di valore, alcune caratteristiche qui espresse siano portate avanti dall'attrice – più o meno consapevolmente – anche negli anni successivi.

²⁷ Si rimanda al Convegno *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale* e in particolare all'intervento di Andrea Minuz e Silvia Vacirca: «*The Italian Way of Wearing Glasses*». *Gli occhiali nell'immagine divistica di Mastroianni*.

²⁸ Filippo Sacchi citato in Gianfranco Gori, *Alessandro Blasetti*, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, Firenze, 1984, pp. 92-93.

L'immagine che più di ogni altra sembra accompagnare l'attrice a mo' di leit motiv, è però legata innanzitutto all'esibizione delle gambe. La Loren, come si è visto, è ricordata principalmente per le forme generose, per il petto prosperoso e i fianchi larghi, caratteristiche queste che non vengono certamente nascoste all'occhio dello spettatore. Ciononostante, l'immagine cinematografica per eccellenza, è quella che ritrae l'attrice nell'atto di indossare e sistemare calze di varia tipologia, spesso osservata o meglio spiata da terzi. Si pensi per esempio alla presentazione del personaggio de *La donna del fiume* (Mario Soldati, 1954), volutamente ricalcato intorno alla Silvana Mangano di *Riso Amaro* (Giuseppe De Santis, 1949). Nel film di Soldati l'insistenza sui piedi e sulle gambe della Loren è pressoché maniacale, tanto da rendere la sequenza del mambo – ulteriore eco dal film di De Santis – una mera esibizione del corpo femminile e delle sue movenze sensuali. Le gambe della Loren vengono prontamente nascoste dal marito geloso ne *La bella mugnaia* (Mario Camerini, 1955), sono esibite sulla spiaggia per distrarre il giovane tassista in *Peccato che sia una canaglia*, appaiono per prime in *Ieri, oggi, domani* nell'episodio di Adelina così come in quello di Mara. Nel corso degli anni, dunque, possiamo notare come sia andata via via delineandosi una tendenza che ha portato alla creazione di una vera e propria metonimia: le gambe, anche quando inquadrate da sole, "sono" Sophia Loren.

Operazione a nostro avviso più interessante è però quella che successivamente verrà messa in atto da Ettore Scola in *Una giornata particolare* (1977), film nel quale viene a poco a poco sottratta l'essenza stessa dell'attrice/donna, i suoi colori, le sue forme femminili, in definitiva la sua aura divistica. Non ci sembra dunque un caso che proprio sui piedi e sulle gambe della Loren si soffermi l'occhio di Scola, il quale sceglierà consapevolmente di fare indossare alla diva dei collant smagliati, delle pantofole bucate e soprattutto un vestito dalle tinte autunnali che ricopre quasi interamente la sua figura. Un vestito che lascia scoperta soltanto una piccola porzione di quelle stesse gambe che, come si è visto, furono protagoniste di una lunga e prolifica stagione cinematografica.

Con gli anni Sessanta, in special modo con il film a episodi diretto da Vittorio De Sica *Ieri, oggi, domani*, la coppia verrà proiettata in un complesso e stratificato decennio, e i due corpi attoriali saranno al centro di un nuovo clima, di nuove mode e nuovi costumi.