



Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali
Corso di Dottorato in *Culture, Letterature, Turismo e Territorio* (XXXIV Ciclo)

Vite di carta e pellicola.
Uno studio sulla produzione autobiografica delle attrici italiane

Tutor:
Prof.ssa Lucia Cardone

Candidata:
Maria Federica Piana

Co-tutor:
Prof. Massimo Onofri

Anno Accademico: 2020/2021

Indice

Introduzione	3
1. Sull'autobiografia	6
1.1 Un 'genere' ambivalente	7
1.2 La finzione autobiografica	11
1.3 Processo autobiografico e formazione	15
2. Donne e scritture del sé	21
3. Le autobiografie delle attrici	30
3.1 Il <i>corpus</i> delle autobiografie delle attrici	36
4. Dentro il canone? Attrici e autobiografia «classica»	45
4.1 Memorie di una diva «scandalosamente perbene». L'autobiografia di Silvana Pampanini	46
4.2 Lo specchio della scrittura e il corpo del cambiamento. L'autobiografia di Catherine Spaak	59
5. Attrici e autobiografia relazionale. Tra autopromozione e «etnologia» degli affetti.	75
5.1 L'autobiografia di Antonella Lualdi: tra autopromozione e affermazione del sé	76
5.2 «Parla, ricordo»: Lina Sastri e la lingua materna	84
6. Quando l'autobiografia si fa collettiva: il <i>memoir</i>	93
6.1 Le lettere tra un'attrice e un «buffo pittore». Il <i>memoir</i> di Paola Pitagora	94
7. Autobiografia «narrativizzata»: attrici e <i>non-fiction</i>	102
7.1. <i>InFame</i> : il romanzo autobiografico di Ambra Angiolini	104
8. Autobiografie «collaborative»	112
8.1 Due generazioni a confronto: il dialogo di Luciana Littizzetto e Franca Valeri	112
Conclusioni	120
Appendice	123

Introduzione

Il mio Progetto di Ricerca si basa sulla classificazione e lo studio di autobiografie scritte da attrici italiane (o di diversa nazionalità ma attive soprattutto nel cinema italiano), pubblicate o tradotte in Italia a partire dagli anni Dieci fino alla contemporaneità.

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

La produzione autobiografica delle attrici italiane fa parte di quel vastissimo *corpus* per il quale Maria Rizzarelli ha coniato il termine 'divagrafie'¹ e che comprende qualsiasi tipologia di testo scritto da un'attrice, incluse opere di finzione come romanzi o racconti, ma anche articoli su quotidiani e riviste, rubriche di piccola posta e raccolte di poesie.

Questo primo affondo ha portato a riflessioni successive, come quelle condotte dallo stesso Progetto di Ricerca D.A.M.A.² e quelle presentate durante l'edizione del 2019 del Forum FAScInA (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi), interamente dedicata a tali scritture³.

Il *corpus*, pur presentandosi estremamente variegato⁴, mostra un'ampia predilezione da parte delle attrici, per le scritture dell'io. Basti pensare che per questo Progetto sono stati reperiti più di sessanta testi autobiografici che presentano una grande eterogeneità sia sul piano formale che su quello contenutistico. Come si vedrà, anche le motivazioni che stanno alle spalle della pubblicazione possono variare: se infatti in alcuni casi è possibile riscontrare una vera e propria urgenza di scrittura (dimostrata ad esempio dal numero di testi di una stessa attrice e dalle loro caratteristiche) per la maggior parte delle attrici, invece, lo scrivere risponde a un preciso intento autopromozionale. Tuttavia, allo stesso tempo, l'autopromozione può caricarsi di ulteriori significati, e ciò sarà evidente in alcuni dei casi di studio presi in esame.

Per misurarsi con un *corpus* così vasto ed eterogeneo come quello, appena inquadrato, delle scritture del sé delle attrici italiane, è necessario adottare un approccio metodologico che sia il più possibile interdisciplinare. Tenterò di muovermi, quindi, tra due poli: da un lato, gli studi di critica letteraria e nello specifico studi sull'autobiografia; dall'altro, gli studi sul divismo.

Come si vedrà, l'autobiografia costituisce un 'genere' letterario particolarmente ambivalente, restio a tentativi troppo rigidi di sistematizzazione o classificazione ed estremamente peculiare per quanto riguarda alcuni suoi tratti costitutivi: tra tutti, il complesso rapporto che nei testi viene a crearsi tra verità e finzione. Per tale ragione cercherò di inquadrare, in un capitolo introduttivo, alcune caratteristiche fondamentali dell'autobiografia e una breve ricostruzione

¹ Maria Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017.

² Cfr. il sito ufficiale del Progetto: <https://www.damadivagrafie.org>.

³ Tali riflessioni sono state raccolte in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019.

⁴ L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle*, in Ibidem (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

del dibattito sviluppatosi, in sede di critica letteraria, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta.

Come tenterò di spiegare nel secondo capitolo, una riflessione sulle scritture autobiografiche delle attrici non può prescindere, a mio parere, dall'essere condotta utilizzando una prospettiva di genere. Ciò è dovuto sia allo stretto legame, ormai ampiamente riconosciuto, tra donne e scritture del sé, sia alla rivalutazione teorica delle autobiografie femminili portata avanti, nel corso degli ultimi decenni, dalla critica femminista.

Nel terzo capitolo approfondirò, invece, l'oggetto di indagine del Progetto, soffermandomi sui rari studi che, finora, hanno posto in luce le scritture autobiografiche delle dive e cercando di inquadrare queste ultime alla luce di alcune riflessioni divenute ormai classiche e fondamentali per chiunque intenda avvicinarsi agli *Star Studies* e ai *Celebrity Studies*.

Nello stesso capitolo, delinearò il *corpus* preso in esame, concentrandomi sulla quantità e sulle caratteristiche dei testi che ho censito durante il lavoro di ricerca.

Come verrà approfondito nel corso dei capitoli, prodotti letterari di questo tipo non si prestano a essere incasellati in rigide griglie teoriche e necessitano, piuttosto, di uno studio mirato che tenda a valorizzare la singolarità di ciascuno. Pertanto, ho deciso di tracciare, attraverso delle tipologie, una mappatura dai confini aperti e flessibili per tentare di descrivere al meglio una simile produzione.

Le categorie che ho individuato sono state proposte a partire da caratteristiche ricorrenti che riguardano sia il piano formale che quello contenutistico. L'intento con il quale ho proposto tale classificazione non è quello di incasellare in modo schematico le autobiografie; vorrei, piuttosto, tentare di metterne in evidenza i tratti che ritornano più frequentemente e di valorizzare le specificità di ogni singolo caso. Alla base rimane comunque la consapevolezza che ogni autobiografia sia un caso a sé e proverò quindi a far risaltare le peculiarità di ognuna; allo stesso tempo, però, cercherò di evidenziare alcune tendenze ricorsive, presenti e ben visibili, di questo specifico 'sottogenere'.

In particolare, ho individuato le seguenti categorie (o tendenze): l'autobiografia 'classica', ovvero un tipo di autobiografia che può essere definita canonica e che, nonostante la varietà di casi, risulta essere la più diffusa tra le scritture del sé delle attrici; quella 'relazionale', basata sulla relazione (sentimentale, familiare, amicale) tra l'autrice e altri soggetti; il memoir, scarsamente frequentato e caratterizzato da una narrazione collettiva; il romanzo autobiografico, in cui la materia biografica viene mediata da elementi finzionali e infine l'autobiografia 'collaborativa'⁵, alla cui stesura hanno contribuito più autrici o autori.

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

Come si noterà nei capitoli seguenti, dall'indagine emergeranno alcune problematiche significative e, soprattutto, alcuni temi ricorsivi, ai quali le attrici tornano spesso e su cui

⁵ Riprendo il termine da S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 178.

talvolta insistono in modo particolare, tanto da creare quasi un'eco continua tra scritture anche diversissime tra loro e meritevoli, perciò, di essere valorizzate.

1. Sull'autobiografia

Sarà necessario, per contestualizzare al meglio l'oggetto di studio proposto, ovvero le autobiografie delle attrici⁶, partire da una breve ricognizione sul vastissimo campo delle scritture del sé.

Considerata la mole degli studi e delle riflessioni che da decenni coinvolgono l'autobiografia, in questo capitolo mi limiterò a dare alcune coordinate utili per adottare uno sguardo d'insieme, allo scopo di inquadrare e definire il più possibile i caratteri salienti di questo tipo di opere e, al contempo, di descrivere sinteticamente alcuni passaggi fondamentali che hanno animato il dibattito critico sulle scritture autobiografiche⁷.

Tralascierò pertanto da questa panoramica una ricostruzione della storia del genere⁸, prediligendo, piuttosto, un approfondimento su alcuni elementi delle scritture del sé che rivestono un ruolo di primaria importanza e che, soprattutto, risultano imprescindibili per poter analizzare i testi autobiografici delle attrici.

⁶ Cfr. M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita*, cit., in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle*, cit.; Ibidem, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divografie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021; L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

⁷ Sarebbe impossibile, in questa sede, riuscire a restituire una bibliografia completa di tutte le riflessioni sull'autobiografia finora condotte, poiché, riprendendo le parole di Bartolo Anglani, «tanto più i contributi di questo tipo crescono di numero, di mole e di importanza, tanto meno riesce agevole a chi affronta tale studio evitare l'incontro critico con la letteratura relativa, in un concatenarsi di bisogni e di doveri per il quale non è del tutto improprio scomodare l'immagine del serpente che si morde la coda» (*I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 18). Il mio intento perciò sarà quello di fornire una bibliografia il più possibile esaustiva per quello che concerne l'oggetto di studio qui indagato. Per approfondimenti ulteriori che tuttavia si discostano dal tema di questa tesi, cercherò di rimandare a fonti più mirate, dotate di un apparato bibliografico maggiormente dettagliato.

⁸ Mi limito a ricordare che la tradizione autobiografica a cui si fa riferimento comprende opere come *Le confessioni* di Sant'Agostino, datate a partire dal 397 (Torino, Einaudi, 2000) e, soprattutto, *Le confessioni* di Jean-Jacques Rousseau (Milano, Rizzoli, 1978) del 1782, considerato il padre dell'autobiografia moderna, a cui seguiranno (tra gli altri) François-René de Chateaubriand (*Memorie d'oltretomba*, Torino, Einaudi, 2015 [1849-50]), e Stendhal (*Ricordi di egotismo*, Milano Marsilio, 2001 [1832]). Se il termine 'autobiografia' è documentato a partire appunto dal tardo Settecento, non significa che precedentemente non esistessero scritture del sé: nei secoli anteriori termini come 'memorie', 'la vita di', 'confessioni' indicavano esempi di autobiografie ante litteram. Ovviamente, si tratta di una tradizione prettamente occidentale, in particolare eurocentrica, e a prevalenza maschile, come si vedrà più nel dettaglio nel secondo capitolo (per la periodizzazione rimando all'introduzione di Robert Folkenflik del suo *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993). Per un approfondimento su tale canone si vedano Bartolo Anglani, *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Fassano, Schena, 1995 e *I letti di Procuste*, cit.; Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990; Francesco Bruni (a cura di), «In quella parte del libro de la mia memoria». *Verità e finzioni dell'io autobiografico*, Venezia, Marsilio, 2003; Rodolfo De Mattei, *La musa autobiografica*, Firenze, Le Lettere, 1990; Maurizio Ferrari, *Mimica. Lutto e autobiografia da Agostino a Heidegger*, Milano, Bompiani, 1992; Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni Editore, 1998; Edda Meloni (a cura di), *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990; Arnaldo Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986. Per un affondo sull'autobiografia nella storia della letteratura italiana occorre riferirsi a Angelica Forti-Lewis, *Italia autobiografica*, Roma, Bulzoni, 1986; Ferdinando Pappalardo (a cura di), *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*, Napoli, Liguori Editore, 1994; Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977 e *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002; Aldo Scaglione, *L'autobiografia in Italia e i suoi metodi di analisi critica*, in «Forum Italicum», 2, 1984.

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

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

1.1 Un 'genere' ambivalente

Come anticipato, il primo punto su cui intendo soffermarmi riguarda l'alto tasso di ambivalenza dell'autobiografia, che la rende (soprattutto in sede teorica) un oggetto di studio particolarmente problematico. Si tratta infatti di un 'genere letterario' intrinsecamente elusivo⁹, i cui caratteri risultano difficili da definire e che, come si vedrà, tende a sfuggire a qualsiasi tentativo di sistematizzazione.

La scrittura autobiografica si configura come «un enigma destinato a mettere alla prova, attraverso una serie di ostacoli e paradossi, tutti i lettori che siano decisi a indagare le fattezze, le origini e gli sviluppi dei suoi dispositivi testuali». ¹⁰ Si presenta pertanto come una sfida a chiunque «cerchi di compilare una sua precisa carta d'identità»,¹¹ proprio a causa della «drammatica ineffabilità della propria costituzione». ¹² Per Paul De Man, le «difficoltà di definizione di genere che insidiano lo studio dell'autobiografia» arrivano a riprodurre «una instabilità intrinseca che distrugge il modello non appena viene costruito»¹³.

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

⁹ Diversi studiosi rifiutano addirittura di considerarla come genere autonomo: è il caso di Paul De Man (*Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1979) che mette in dubbio il fatto che possa costituire un genere letterario a sé, soprattutto a causa della vistosa eterogeneità delle opere che ne compongono il corpus, o che ad esso vengono ricondotte (la questione, come si vedrà, riguarda da vicino anche un campo più ristretto come quello delle autobiografie delle attrici).

Altri, invece, tendono a considerare l'autobiografia come una modalità di lettura, più che come un genere vero e proprio, ovvero come un «atto letterario» a cui partecipano in egual misura scrittori e lettori. In tal senso si muovono le riflessioni di Elizabeth Bruss e Janet Gunn. Per Bruss, «un atto letterario, per divenire un genere, deve anche essere classificabile: i suoi ruoli ed i suoi obiettivi devono essere relativamente stabili all'interno di una comunità definita di lettori e autori. [...] Proprio perché l'autobiografia è un fatto 'istituzionale' piuttosto che 'naturale' [...] al di fuori delle convenzioni sociali e letterarie che la creano e la sostengono, l'autobiografia non possiede caratteristiche proprie, e di fatto non esiste» (Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1976, trad. it. in Bartolo Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 1996, pp. 42-43).

Anche Gunn propone un'analoga riflessione: «Ritengo che il 'genere' sia innanzitutto uno strumento della lettura, e non principalmente una formula della scrittura che, in quanto tale, permette al lettore di collocarsi dinanzi al testo e di accedere così al significato possibile del testo stesso», Janet V. Gunn, *The Autobiographical Situation*, in *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 80.

¹⁰ Ivan Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 4.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Paul De Man, *Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1979, trad. it. in Bartolo Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 1996, p. 55.

Qualche anno prima, infatti, che Philippe Lejeune pubblicasse *Il patto autobiografico*¹⁴, testo fondamentale per chiunque intenda avvicinarsi agli studi autobiografici (e su cui ci si soffermerà più avanti), altri due studiosi avevano elaborato alcune importanti tesi che possono essere ritenute a tutti gli effetti delle «vere 'rifondazioni' contemporanee dello studio dell'autobiografia»¹⁵. Nella prima, Georges Gusdorf¹⁶ mette in luce come la costruzione e la ricostruzione del sé siano passaggi costitutivi della scrittura autobiografica¹⁷:

Mentre un quadro rappresenta il presente, l'autobiografia pretende di tracciare il segno di una durata e di uno sviluppo nel tempo, non certo attraverso la giustapposizione di immagini istantanee ma mediante la realizzazione di una specie di film sulla base di una sceneggiatura già scritta. [...] l'autobiografia impone all'autore di prendere le distanze rispetto a se stesso, per potersi ricostituire nella propria unità e nella propria unità attraverso il tempo.¹⁸

Nella seconda, Roy Pascal¹⁹ riflette su quanto lo scrivere di sé sia soprattutto un modo per rivelare una situazione presente, piuttosto che una mera storiografia del proprio passato:

il significato [dell'autobiografia] sta più nella rivelazione della situazione presente che nella ricostruzione del passato. [...] ci si può fidare della memoria perché l'autobiografia non è solo la ricostruzione del passato ma la sua interpretazione: quello che importa è ciò che l'uomo ricorda del passato. C'è sempre un giudizio sul passato che interferisce nella struttura del presente.²⁰

Tuttavia, è appunto nel 1975, con lo studio di Lejeune, che si assiste a una autentica svolta in ambito teorico²¹. Lo studioso propone la seguente definizione per indicare l'autobiografia: «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»²²e, soprattutto, pone come condizione imprescindibile che autore, narratore e personaggio coincidano, ovvero che presentino lo stesso nome e che ciò sia reso esplicito attraverso precise notazioni testuali.²³

In generale, l'approccio adottato da Lejeune risulta fortemente teso verso il formalismo e tuttavia, come verrà dimostrato da studi successivi, una teoria formalista così rigorosa si rivela incapace di imbrigliare questa tipologia di testi. Diverse teorie sviluppatasi in seguito a quella

¹⁴ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 [1975]

¹⁵ B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. VIII.

¹⁶ Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. Il testo è riportato anche, tradotto in inglese, in James Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

¹⁷ Si tratta di una riflessione cruciale su cui si ritornerà più avanti e in diverse occasioni, lungo i capitoli.

¹⁸ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 8.

¹⁹ Roy Pascal, *What is an Autobiography?*, in *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit.

²⁰ *Ivi*, pp. 25-31.

²¹ Del 1971 è invece *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, Paris, 2010 [1971].

²² P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 12.

²³ *Ivi*, p. 13.

dello studioso francese hanno «replicato, con variazioni di approccio, il suo metodo formalista, stabilendo parametri in base ai quali censire i testi e misurarne gli scarti rispetto a un centro canonizzante»²⁴, rappresentato appunto da *Le confessions* di Rousseau. Per Ivan Tassi, «le condizioni dettate da Lejeune producono una sistematicità rigida e imprecisa al tempo stesso, che finisce per trascurare la labilità dei confini e l'affascinante, inarrestabile ambiguità costitutiva di alcuni meccanismi»²⁵.

Di conseguenza, in risposta a questo tentativo di canonizzazione, alcuni scrittori «si sono voluti sottrarre alla definizione riduzionista, protestando contro il livellamento della propria eccezionalità e si sono cimentati nella scrittura di opere impossibili da inventariare secondo le regole proposte»²⁶. Tra questi, è sicuramente Serge Doubrovsky a produrre la «rivendicazione di singolarità» più significativa e densa di conseguenze, pubblicando *Fils*²⁷, nel 1977, e dando origine a quella che lui stesso definisce *autofiction*²⁸. Doubrovsky crea infatti un testo ibrido, una sorta di «autobiografia romanziata dalla forte inclinazione psicanalitica»²⁹ in cui il personaggio principale, omonimo dell'autore, attraverso uno *stream of consciousness* tenta di riannodare i fili (*files*) della propria vita³⁰. Lo scrittore fonda la narrazione sullo sperimentalismo linguistico, dando vita di fatto a un testo metaletterario: l'intenzione è quella di dimostrare l'impossibilità di una confessione totalmente vera e sincera e per questa ragione Doubrovsky da un lato dichiara esplicitamente la veridicità dei fatti raccontati, dall'altro semina lungo tutto il testo degli indizi, indirizzati ai lettori, che mettono in dubbio l'attendibilità della narrazione³¹.

Le critiche non si fanno attendere neanche da parte di Gusdorf che, nello stesso anno in cui viene pubblicato *Il patto*, scrive una requisitoria³² nella quale sostiene che la teoria proposta da Lejeune altro non sia che «un'algebra di generi letterari, [dove l'autore] si impegna a produrre un'ideale dissezione per poi fornirci una superflua, a tratti dannosa "assiomatica" dell'autobiografia»³³. Sarà lo stesso Lejeune, trent'anni dopo, ad attenuare le sue posizioni in una dichiarata ripresa del testo del 1975³⁴.

²⁴ Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 19-20.

²⁵ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 65.

²⁶ M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., pp. 19-20.

²⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris 1977.

²⁸ Per un approfondimento esaustivo su questo 'sottogenere' prettamente postmoderno e metaletterario, si veda Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014. Marchese sostiene che «l'autofiction potrebbe essere definita con formula tutt'altro che esaustiva come: componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale» (p. 40). Rimando anche alla definizione parallela di Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 130 e al testo di Philippe Gasparini, *Autofiction*, Parigi, Seuil, 2008.

²⁹ Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit., p. 810.

³⁰ *Ivi*, pp. 810-845.

³¹ *Ibidem*.

³² Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 75, n. 6, 1975.

³³ Traduzione italiana di una parte della requisitoria di Gusdorf in I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 80.

³⁴ Philippe Lejeune, *Signe de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

Il patto autobiografico, tuttavia, possiede dei meriti innegabili, al di là delle rivalutazioni successive; tra cui quello, fondamentale, di aver tratto fuori l'autobiografia da quel «ghetto letterario»³⁵ nel quale fino ad allora era stata relegata.

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

affermazione dell'appartenenza dell'autobiografia all'universo della letteratura. [...] Il fatto che a partire da questo punto le valutazioni 'letterarie' possibili dell'autobiografia possano divergere e confliggere tra di loro, o che la sottolineatura della letterarietà si irrigidisca in analisi iper-formalistiche dei testi o (come accade proprio in Lejeune) nel predominio delle necessità definitorie, non può in alcun caso sminuire la raggiunta conquista teorica secondo cui l'autobiografia è innanzitutto una produzione letteraria.³⁶

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

da un punto di vista empirico e teoretico, l'autobiografia si prest[i] male ad una definizione di genere; ogni sua istanza specifica sembra un'eccezione alla norma; le stesse opere sembrano sempre sfumare in generi confinanti o incompatibili; e – elemento che è forse il più rivelatore di tutti – le discussioni di genere, che posseggono un notevole valore euristico nel caso della tragedia o del romanzo, si rivelano disperatamente sterili quando è l'autobiografia a trovarsi in questione.³⁷

Per queste ragioni, gli studi più recenti hanno espresso perplessità sulla possibilità stessa di fornire una definizione univoca e stabile e hanno suggerito un'indagine caso per caso, capace di mettere in risalto la specificità di ogni singolo testo. In questo modo si evita quel «tentativo di edificare contenitori teorici in cui costringere dei testi irriducibili a un comune denominatore»³⁸.

Se infatti lo stesso concetto di 'genere' è spesso accusato di voler «accomunare particolari irriducibili agli universali»³⁹, l'autobiografia (rispetto ad altri generi) viene colpita ancor di più da tale critica perché «ogni autobiografia è l'espressione di una singolarità; e voler raggruppare le singolarità, identificando ciò che le rende famiglia, sembra un'operazione che contraddice l'impulso sorgivo di questa forma»⁴⁰.

In questo senso, la riflessione condotta da Rick Altman a proposito dei generi cinematografici⁴¹ può rivelarsi particolarmente utile. Lo studioso, infatti, suggerisce di prendere in considerazione la natura discorsiva del genere, ovvero quella che fa apparire i generi come degli «schemi regolatori che falcitano l'integrazione di diverse fazioni in un unico tessuto sociale»⁴².

Il genere, come la lingua, viene 'parlato', riconosciuto e reso discorsivo dagli stessi lettori: è l'uso pragmatico che definisce il genere, più che delle griglie teoriche costruite a priori.

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

³⁵ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 12.

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

³⁷ P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 52.

³⁸ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 84.

³⁹ M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 19.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Rick Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004 [1999].

⁴² *Ivi*, p. 314.

La preoccupazione principale del critico-teorico è ormai non più quella di edificare una «teoria» onnicomprensiva e totalitaria del genere autobiografico, ma quella di moltiplicare i percorsi possibili che circondano e attraversano questa particolare attività letteraria.⁴³

La specificità dell'autobiografia può infatti «essere agevolmente declinata al plurale, senza rappresentare una violenza riduzionista»⁴⁴.

Ed è appunto seguendo questo approccio che mi soffermerò sui singoli testi delle attrici, cercando cioè di «analizzare ogni autobiografia come una monade, rispettando l'impulso sorgivo di questa forma: la rivendicazione di un'esistenza singolare»⁴⁵.

Come si è visto, dunque, grazie alla sua «natura proteiforme»⁴⁶ che gli impedisce di essere incasellato in maglie eccessivamente rigide, quello autobiografico si caratterizza come genere «beffardamente anarchico»⁴⁷. E questa caratteristica appare ancora più netta, se si guarda al controverso rapporto che si crea, all'interno dei testi, tra verità e finzione.

1.2 La finzione autobiografica

Come si è visto, l'autobiografia può essere considerata il «genere non regolato per antonomasia, dato che non dispone di norme stilistiche o linguistiche che ne permettano la tassonomia»⁴⁸.

E il campo si complica ulteriormente se si affronta il tema della presenza di finzione nei testi autobiografici. Gli studiosi concordano pienamente sul fatto che la finzione faccia parte della natura stessa di un'autobiografia: se la «verità può essere il cuore dell'autobiografia», ciò «non vuol dire che l'autobiografia abbia a cuore la verità»⁴⁹.

Ma la finzione, come si vedrà, non rende un testo meno autobiografico poiché, come sostiene Stanley Fish, «gli autobiografi non possono mentire perché ogni cosa che dicono, anche se mendace, è la loro verità, che ne siano consapevoli oppure no»⁵⁰; allo stesso modo, risulta «impossibile, per un autobiografo, non scrivere qualcosa di autobiografico»⁵¹.

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

Riprendendo le riflessioni di Gusdorf:

La ricapitolazione del vissuto, che pretende di avere lo stesso valore del vissuto, ne manifesta un'immagine simbolica, già lontana e certamente incompleta, oltretutto snaturata dal fatto che l'uomo che ricorda il proprio passato non è più [colui] che ha vissuto

⁴³ B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. XV.

⁴⁴ M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 21.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 11.

⁴⁷ *Ivi*, p. 84.

⁴⁸ L. Marchese, *L'io possibile*, cit, p. 1862.

⁴⁹ John M. Coetzee, *Truth in Autobiography*, Cape Town, University of Cape Town, 1984, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 87.

⁵⁰ Stanley Fish, *Just Published: Minutiae Without Meaning*, «New York Times», Sept. 7, 1999 (salvo dove espressamente indicato, le traduzioni dall'inglese sono dell'autrice).

⁵¹ John Sturrock, *The New Model Autobiographer*, «New Literary History 9», no. 1, Autumn 1977.

quello stesso passato. Il passaggio dall'esperienza immediata alla coscienza, nel ricordo, provoca una specie di ripresa di tale esperienza che ne muta il significato⁵².

Pretendere una piena affidabilità dalla memoria appare paradossale, poiché «la sua promessa di trasmettere con fedeltà l'esperienza viene inevitabilmente tradita»⁵³ e l'ambiguità dell'autobiografia, «forma che pretende di essere discorso veridico e opera d'arte insieme»⁵⁴, si può giustificare, dato che si tratta della «stessa ambiguità della memoria»⁵⁵.

Ricordare, infatti, implica una reinterpretazione del passato nel tempo presente. Non si tratta di un processo passivo di mero recupero da una banca dati, è piuttosto il soggetto che, nell'atto di ricordare, crea attivamente un significato del proprio vissuto⁵⁶. La memoria è di per sé una «facoltà revisionista»⁵⁷ poiché per sua natura è «creatrice di finzioni, non intese come falsità o bugie, ma come qualcosa di rimodellato, abbellito, reinventato»⁵⁸.

La seconda ragione è che la finzione fa parte anche del metodo scelto per ricostruire la propria storia, ovvero il racconto. L'autore (o autrice) di un'autobiografia non è infatti una persona che registra meccanicamente le proprie esperienze ma è soprattutto qualcuno «impegnato nell'atto di scrivere una storia»⁵⁹. Appare chiaro, quindi, come in testi di questo tipo non possa esistere un'opposizione netta tra realtà e finzione: «l'autobiografia è finzione e la finzione è autobiografia: tutte e due rappresentano una sistemazione narrativa della realtà»⁶⁰ in quanto «noi non riproduciamo, non dupliciamo, non verifichiamo il vero, ma lo produciamo»⁶¹.

Il narrare agisce peraltro come la memoria: si seleziona, si modifica, si taglia; se per ricordare «è necessario dimenticare, per raccontare è necessario omettere».⁶² Non può esistere né un «racconto che non costituisca in qualche modo un'interpretazione (e dunque un'organizzazione) degli avvenimenti»⁶³, né un'autobiografia che sia in maniera univoca vera, corretta, o anche solo «fedele» alla realtà⁶⁴. In qualsiasi testo autobiografico viene infatti prodotta, in misura più o meno ampia, della *fiction*, poiché «la realtà, quale essa sia (e ammesso

⁵² G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 10.

⁵³ M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 12.

⁵⁴ *Ivi*, p. 13.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2001, p. 16.

Riprendo da Jerome Bruner: «la percezione ed il ricordo sono di per sé costruzioni e ricostruzioni. Ciò che giace in memoria non è un incontro 'originario' con un 'mondo reale', ma è qualcosa di già altamente schematizzato» (Jerome Bruner, *The Autobiographical Process*, in Robert Folkenflik (a cura di), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford 1993, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 157).

⁵⁷ Paul John Eakin, *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*, New York-London, Routledge, 2020, p. 94.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ John M. Coetzee, *Truth in Autobiography*, Cape Town, University of Cape Town, 1984, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 88.

⁶⁰ Robert Elbaz, *Autobiography, Ideology and Genre Theory*, in *The Changing Nature of The Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, London-Sidney, Croom Helm, 1988, trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 112.

⁶¹ *Ivi*, p. 117.

⁶² M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 12.

⁶³ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 77.

⁶⁴ Jerome Bruner, *The Autobiographical Process*, in Robert Folkenflik (a cura di), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford 1993, p. 39.

che ce ne sia una) nel momento in cui viene trascritta, dipinta, fotografata, messa in note [...] assume un altro volto, che è quello della rappresentazione»⁶⁵.

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

Noi pretendiamo che la vita produca l'autobiografia come un atto produce le sue conseguenze: ma non potremmo suggerire, con eguale fondatezza, che il progetto autobiografico può esso stesso produrre e determinare la vita, e che qualsiasi cosa lo scrittore fa è governato di fatto dalle esigenze tecniche dell'auto-rappresentazione e dunque determinato, in tutti i suoi aspetti, dalle risorse del suo mezzo espressivo?⁶⁶

È anche a causa di questo suo statuto ibrido, in bilico tra verità e finzione, che spesso al genere autobiografico non viene attribuita validità scientifica, come se necessitasse tuttora, nonostante la mole di studi che ha suscitato, di una sorta di «autorizzamento» di cui il lavoro su altri generi più collaudati tende a fare tranquillamente a meno».⁶⁷

Muovendo da queste premesse, va da sé che la pretesa del raggiungimento di una supposta 'verità assoluta' debba essere ridimensionata: «tutta la questione della "verità" dell'autobiografia pare proliferare sulla ingenuità "esistenziale" di teorici i quali possono vantare una pratica delle tecniche e delle forme della menzogna che non oltrepassa lo stadio dei luoghi comuni».⁶⁸

Nonostante il tema della «sincerità letteraria» fosse considerato «anacronistico»⁶⁹ già negli anni Novanta, occorre ribadire tuttora l'importanza di non cadere in facili tranelli teorici: piuttosto che considerare un'autobiografia come una storia vera o falsa (ponendo al centro della lettura la verifica dei dati empirici), bisognerebbe leggerla come un processo di scambio comunicativo e di comprensione intersoggettiva⁷⁰. In quest'ottica, appare chiaro come essa si trovi al di fuori di un modello logico o giuridico che contrappone il vero al falso⁷¹.

Lo stesso Gusdorf, nel sopracitato studio del 1956, afferma come sia necessario «rinunciare al pregiudizio dell'obiettività»⁷²; per lo studioso:

Bisogna dunque cercare il significato dell'autobiografia al di là del vero e del falso, così come ingenuamente vengono concepiti dal buon senso corrente. Non c'è dubbio che essa sia la testimonianza di una vita, e che lo storico abbia tutto il diritto di verificare l'esattezza di ogni documento: ma non si può negare che essa sia anche un'opera d'arte [o prodotto culturale, aggiungerei]. La funzione specificamente letteraria ed artistica è più importante, allora, di quella storica ed obiettiva, a dispetto delle pretese della critica positivista di ieri e di oggi.⁷³

⁶⁵ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pp. 53-54.

⁶⁶ P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 53.

⁶⁷ B. Anglani, *I letti di Procuste*, cit., p. 17.

⁶⁸ B. Anglani, *I letti di Procuste*, cit., p. 93.

⁶⁹ Rimando a A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 132.

⁷⁰ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 13.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 13.

⁷³ *Ivi*, p. 14.

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

L'autobiografia è la costruzione di una vita attraverso la costruzione di un 'testo'. Guardare una vita come se fosse indipendente dal testo autobiografico che la costruisce è una ricerca di realtà futile quanto lo è, da parte di un fisico, la ricerca di una Natura indipendente dalle teorie che lo hanno portato a misurare un fenomeno piuttosto che un altro.⁷⁴

Si può quindi legittimamente affermare che «la verità 'fattuale' è del tutto irrilevante per l'autobiografia, in quanto il significato di un'autobiografia – e in genere il significato di qualsiasi testo letterario – non dipende dal suo grado di veridicità»⁷⁵.

La verità autobiografica infatti si situa su un piano diverso e, soprattutto, si fonda sullo scambio intersoggettivo che viene a crearsi tra chi narra e chi legge⁷⁶. Nello specifico, entra in gioco il cosiddetto «patto», secondo l'intuizione teorizzata da Philippe Lejeune: tra autore e lettore viene stipulato un patto di lettura secondo il quale il lettore è portato a credere che l'identità di chi produce l'enunciato sia la stessa della *persona reale* a cui l'enunciato viene attribuito. Questo a causa di alcuni rimandi testuali e soprattutto paratestuali quali, ad esempio, il titolo, una possibile introduzione e soprattutto il nome riportato sulla copertina. Così,

l'autore si definisce allo stesso tempo come persona reale socialmente responsabile, e come produttore di un discorso. Per il lettore, che non conosce la persona reale pur credendo alla sua esistenza, l'autore si definisce come la persona capace di produrre il discorso e lo immagina considerando ciò che produce.⁷⁷

Lejeune, se da un lato lima alcuni tratti eccessivamente rigidi della sua teoria, dall'altro (come si evince dalla postfazione dell'edizione del 1996) è «categorico nel ritenere che i tratti distintivi dell'autobiografia s'individuino nel *paratexte* e nella coincidenza almeno onomastica di autore-narratore-personaggio»⁷⁸.

⁷⁴ J. Bruner, *The Autobiographical Process*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 162.

⁷⁵ R. Elbaz, *Autobiography, Ideology and Genre Theory*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 115. Cito da Fabrizio Scrivano (*Osessione di esseci. Gli autoinganni nell'autofinzione*, in «Ágalma», 29, aprile 2015, p. 30): «Autobiografia o autofinzione, l'importante non è mai stato forse credere nella verità di ciò che è stato raccontato ma nel fatto che il racconto si sia svolto nell'autenticità della poiesi che l'ha prodotto».

⁷⁶ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., pp. 12-13.

⁷⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit. p. 23.

⁷⁸ L. Marchese, *L'io possibile*, cit. p. 1488.

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

Il patto è fondamentale, poiché attraverso esso l'autore riesce a esercitare un «preteso statuto di verità»⁷⁹, dichiarando (esplicitamente o implicitamente, nel paratesto) che quello che racconta è realmente avvenuto. E il lettore, allora, «si regola di conseguenza, accostandosi al testo con un atteggiamento diverso da quello di un lettore di romanzi, abituato a credere che quanto legge sia teoricamente possibile, ma inesistente di fatto nel mondo reale»⁸⁰.

Per il lettore è impossibile verificare la veridicità di ciò che legge, poiché ovviamente l'autore racconta ciò che solo lui, o lei, può dire⁸¹. Tuttavia, come si è visto, sta qui il paradosso di un testo autobiografico:

L'esattezza non ha un'importanza capitale. Nell'autobiografia è indispensabile che il patto referenziale sia *concluso*, e che sia *rispettato*: ma non è necessario che il risultato sia nell'ordine dell'esatta somiglianza. Il patto referenziale può essere, secondo i criteri del lettore, non ben rispettato, senza che venga meno il valore referenziale del testo – mentre ciò non accade per i testi storici e giornalistici.⁸²

Il patto, in sintesi, si riduce «a una questione di fiducia reciproca»⁸³, poiché il lettore, pur comprendendo che la memoria dell'autore non è accessibile o verificabile in senso letterale, non è disposto ad accettare un inganno intenzionale.

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

1.3 Processo autobiografico e formazione

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

Come anticipato, il primo a cogliere i processi di costruzione e ricostruzione dell'identità che avvengono durante l'atto della scrittura autobiografica è Georges Gusdorf. Per lo studioso, quando un autore (o un'autrice) si accinge a scrivere della propria vita, deve necessariamente prendere le distanze da se stesso: «la ricapitolazione delle tappe dell'esistenza mi obbliga a collocare il me stesso di ora nella prospettiva dell'io che sono stato»⁸⁴.

⁷⁹ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 785. Marchese riprende il concetto di «purported truth value» da E. W. Bruss, *Autobiographical Acts*, cit.

⁸⁰ *Ivi*, p. 704.

⁸¹ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit. p. 39.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 30.

⁸⁴ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., pp. 9-10.

L'autobiografia infatti è sì un testo letterario ma anche «un'opera di edificazione»⁸⁵ nella quale chi scrive si racconta non tanto attraverso i suoi comportamenti esteriori, quanto, piuttosto, attraverso la sua intimità, presentandoci non chi fu ma chi crede, o vuole credere, di essere stato⁸⁶.

In questo senso la scrittura autobiografica è certamente «un mezzo per ottenere l'autoconoscenza, mediante la ricostruzione e la decifrazione della globalità di una vita»⁸⁷.

Quello di «dare un senso alla propria esistenza»⁸⁸ (o alla propria immagine) è d'altra parte «uno degli obiettivi principali della scrittura autobiografica, forse il suo più potente impulso sorgivo»⁸⁹. Allo stesso tempo, è ovviamente impossibile «accedere alla propria totalità esistenziale»⁹⁰; ne consegue, quindi, che un'autobiografia non potrà mai «essere un'immagine compiuta né una fissazione invariabile della vita individuale»⁹¹ ma un'opera sempre *in fieri*.

Tale processo di ricostruzione avviene attraverso le modalità della narrazione poiché, come anticipato, il racconto, come la memoria, seleziona, omette, trasfigura gli avvenimenti: «il narrare implica un dare ordine e un fissare nuclei, passaggi, se non traguardi, poiché questo complesso lavoro sta nella narrazione stessa»⁹². E, quando si traccia un resoconto narrativo della propria esperienza, inevitabilmente si ricorre alle strategie della *fiction*: la costruzione di un plot, il punto di vista, il trattamento del tempo, la caratterizzazione e così via⁹³.

Passando quindi per la narrazione, «la mente non si diletta soltanto con i ricordi o li respinge, ma li riordina stabilendo priorità e marginalità»⁹⁴; infatti, la scrittura autobiografica trasforma gli autori in «meticolosi merlettai e ricucitori dei frammenti, delle tessere disordinate e obliate o, più spesso, rimosse»⁹⁵ delle esperienze vissute.

È quindi chiaro come tale rilettura della propria esistenza abbia un carattere formativo, poiché attraverso le fasi di decostruzione e interpretazione (costitutive di ogni atto autobiografico) il soggetto attua una presa di coscienza del sé e afferma la propria identità⁹⁶.

Tale ricostruzione dell'identità passa attraverso il cosiddetto *sense-making*, teorizzato da Jerome Bruner: da un lato i fatti raccontati vengono selezionati seguendo una precisa intenzione, dall'altro riescono ad acquistare un senso solo dopo essere stati inseriti in una narrazione. Per lo studioso, «il programma di recupero deve essere guidato da criteri di pertinenza, da una specie di 'teoria' sui modi in cui i fatti isolati di una vita riescono a trovare la propria coerenza»⁹⁷.

⁸⁵ *Ivi*, p. 15.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, p. 16.

⁸⁸ M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., p. 16.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 16.

⁹² Franco Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 81.

⁹³ P. J. Eakin, *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*, New York-London, Routledge, 2020, p. 77.

⁹⁴ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit., p. 23.

⁹⁵ *Ivi*, p. 12.

⁹⁶ Per citare le parole di Gusdorf, «l'autobiografia è una seconda lettura dell'esperienza più vera della prima, in quanto ne costituisce la presa di coscienza» (G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., pp. 9-10).

⁹⁷ J. Bruner, *The Autobiographical Process*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 161.

In altre parole, il *sense-making* dà vita a quel «filo rosso» di un determinato vissuto, che si ottiene solo con la narrazione, con quel «processo di ri-comprensione che il soggetto assume rispetto a se stesso attraverso il travaglio dell'interpretazione»⁹⁸. Allo stesso tempo, «è la preesistenza del significato a determinare la scelta dei fatti che si vogliono conservare e dei dettagli che si possono esaltare o sopprimere»⁹⁹, poiché la scrittura autobiografica riesce a dare agli eventi raccontati «non la dimensione dell'accadere, ma quella del coordinarsi, dell'aggregarsi, dell'organizzarsi, dell'acquisir forma, del connettersi secondo un itinerario dotato di un approdo, qualunque esso sia»¹⁰⁰.

Per concludere questo discorso introduttivo sull'autobiografia, vorrei infine sottolineare la rilevanza di quest'ultimo aspetto rispetto all'oggetto di studio qui affrontato. Mi pare infatti che tale processo di decostruzione e ricostruzione identitaria, che come si è visto caratterizza i testi autobiografici, sia fondamentale per poter comprendere appieno e per poter analizzare le scritture del sé delle attrici¹⁰¹: il *sense-making* (come si vedrà) non solo permette alle autrici di affermare la propria identità e di rivendicare o ridisegnare la loro posizione all'interno dei discorsi mediali, ma si rivela anche come una prova dello «sforzo di un creatore per dare senso alla propria leggenda»¹⁰². E, come cercherò di dimostrare nell'approfondimento dei casi di studio, trovo che sia una chiave di lettura particolarmente adatta per mettere a fuoco queste peculiari scritture.

Riferimenti bibliografici

Agostino. *Le confessioni*. 2000 [397]. Einaudi, Torino.

Altman, Rick. 2004 [1999]. *Film/Genere*. Vita e Pensiero, Milano.

Anglani, Bartolo. 1995. *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*. Schena, Fassano.

1996a. *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*. Laterza, Roma-Bari.

1996b. *Teorie moderne dell'autobiografia*. Edizioni B. A. Graphis, Bari.

Battistini, Andrea. 1990. *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Il Mulino, Bologna.

Bruner, Jerome. 1993. *The Autobiographical Process*. In *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, a cura di Robert Folkenflik. Stanford University Press, Stanford.

⁹⁸ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 86.

⁹⁹ G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 14.

¹⁰⁰ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit., pp. 24-25.

¹⁰¹ Nel capitolo che segue ci si soffermerà anche sul legame, strettissimo, tra questi processi di formazione identitaria e le scritture femminili.

¹⁰² G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 17.

- Bruni, Francesco (a cura di). 2003. «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'io autobiografico*. Marsilio, Venezia.
- Bruss, Elizabeth W. 1976. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia* a cura di Bartolo Anglani. Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.
- Cambi, Franco. 2002. *L'autobiografia come metodo formativo*. Laterza, Roma-Bari.
- Cardone, Lucia, Masecchia, Anna, e Rizzarelli, Maria (a cura di). 2019. *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*. In «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
- Coetzee, John M. 1984. *Truth in Autobiography*. University of Cape Town, Cape Town. Trad. it. *Teorie moderne dell'autobiografia* a cura di Bartolo Anglani. Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.
- de Chateaubriand, François-René. 2015 [1849-50]. *Memorie d'oltretomba*. Einaudi, Torino.
- De Man, Paul. 1979. *Autobiography as De-Facement*. In *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, New York.
- De Mattei, Rodolfo. 1990. *La musa autobiografica*. Le Lettere, Firenze.
- Demetrio, Duccio. 1996. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- D'Intino, Franco. 1998. *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*. Bulzoni Editore, Roma.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, Bologna.
- Doubrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Galilée, Paris.
- Eakin, Paul John. 2020. *Writing Life Writing. Narrative, History, Autobiography*. Routledge, New York-London.
- Elbaz, Robert. 1988. *Autobiography, Ideology and Genre Theory*. In *The Changing Nature of The Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*. Croom Helm, London-Sidney. Trad. it. *Teorie moderne dell'autobiografia* a cura di Bartolo Anglani. Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.
- Ferrari, Maurizio. 1992. *Mimica. Lutto e autobiografia da Agostino a Heidegger*. Bompiani, Milano.
- Fish, Stanley. 1999. *Just Published: Minutiae Without Meaning*. «New York Times». Sept. 7.

- Folkenflik, Robert. 1993. *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford.
- Forti-Lewis, Angelica. 1986. *Italia autobiografica*. Bulzoni, Roma.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction*, Seuil, Parigi.
- Guglielminetti, Marziano. 1977. *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Einaudi, Torino.
2002. *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Gunn, Janet V. 1982. *The Autobiographical Situation*. In *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia* a cura di Bartolo Anglani. Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.
- Gusdorf, Georges. 1956. *Conditions et limites de l'autobiographie*. In *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*. Duncker & Humblot, Berlin. Trad. it. in Bartolo Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.
- Lejeune, Philippe. 2010 [1971]. *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris.
1986 [1975]. *Il patto autobiografico*. Il Mulino, Bologna.
2005. *Signe de vie. Le pacte autobiographique 2*. Seuil, Paris.
- Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Transeuropa, Massa (edizione digitale).
- Mariani, Maria Anna. 2011. *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*. Carocci, Roma.
- Melon, Edda (a cura di). 1990. *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*. Tirrenia Stampatori, Torino.
- Olney, James (a cura di). 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, Princeton.
- Pascal, Roy. 1960. *What is an Autobiography?*. In *Design and Truth in Autobiography*. Routledge & Kegan Paul, London. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia* a cura di Bartolo Anglani. Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.
- Pappalardo (a cura di), Ferdinando. 1994. *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*. Liguori Editore, Napoli.

Pizzorusso, Arnaldo. 1986. *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*. Il Mulino, Bologna.

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

2021. *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*. In «Cahiers d'études italiennes», 32.

Rousseau, Jean-Jacques. *Le confessioni*. 1978 [1782]. Rizzoli, Milano.

Scaglione, Aldo. 1984. *L'autobiografia in Italia e i suoi metodi di analisi critica*. In «Forum Italicum», 2.

Scrivano, Fabrizio. 2015. *Ossessione di esseci. Gli autoinganni nell'autofinzione*. In «Ágalma», 29, aprile.

Smith, Sidonie e Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Intepreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Stendhal. 2001 [1832]. *Ricordi di egotismo*. Marsilio, Milano.

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

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

2. Donne e scritture del sé

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

Lungo la storia della letteratura, com'è noto, la scrittura delle donne è stata sistematicamente marginalizzata: escluse dal canone, o accolte con riserva grazie a una singola e 'fortunata' opera, le scrittrici sono state per secoli screditate o messe a tacere. Le modalità, spesso subdole, impiegate a favore della loro esclusione sono ampiamente descritte nell'ormai classico saggio di Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*², pubblicato solo recentemente in Italia. I metodi di isolamento sono numerosi: dalla «negazione dell'*agency*» (non può averlo scritto una donna, deve esserci stato l'intervento di un uomo) alla sua «contaminazione» (l'ha scritto una donna ma è sconveniente, non avrebbe dovuto); dall'utilizzo di «due pesi e due misure» (l'ha scritto una donna ma la materia è poco rilevante o interessante) alla «falsa categorizzazione» (l'ha scritto una donna ma non ha alcun valore artistico)³.

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

Private di una tradizione, accusate di essere inappropriate, ridicole, anomale [...] criticate se sono femminili e criticate se non lo sono, accusate di usare il materiale sbagliato se

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

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

³ *Ibidem*.

scrivono di temi che sono riconoscibilmente femminili, di essere imitative se scrivono di temi che non lo sono, destinate in ogni caso all'inferiorità o all'anomalia, le donne continuano a scrivere⁴.

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

Scrivi! La scrittura è per te, tu sei per te, il tuo corpo è tuo, prendilo! Io lo so perché non hai scritto (e perché io non ho scritto prima dei ventisette anni). Perché la scrittura è il troppo alto e il troppo grande per te, riservato ai grandi, vale a dire ai 'grandi uomini', ed è, contemporaneamente, 'una sciocchezza'. D'altro canto tu hai scritto un po' ma di nascosto. [...] Scrivi, che nessuno ti trattenga, che nulla ti fermi: né uomo; né stupida macchina capitalista, in cui le case editrici sono gli astuti e ossequianti ripetitori degli imperativi di un'economia che funziona contro di noi e sulle nostre teste; né tu stessa.⁶

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

Come possono scrivere, private di modelli, circondate da rappresentazioni costruite da altri⁹, scoraggiate o escluse secondo i metodi già citati, «come fanno? Come ci riescono?»¹⁰. La risposta, forse, sta nel «pensiero narrativo, inteso come registro differente e parallelo rispetto a quello della teorizzazione e dell'astrazione»¹¹ che «può essere considerato come modalità connessa al codice femminile, non tanto perché esclusivamente pertinente ad esso, quanto perché il codice ufficiale, pur riconoscendolo, ha poi privilegiato la sistematizzazione e la

⁴ *Ivi*, p. 167.

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

⁶ *Ivi*, p. 223.

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

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

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

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

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

teorizzazione tipica di un pensiero logico-dimostrativo»¹². Se infatti il pensiero filosofico necessita di numerosi sforzi per riuscire a smarcarsi dal linguaggio fallocentrico da cui per secoli è stato alimentato¹³, per la letteratura la strada si profila come meno ardua, poiché «il discorso poetico o narrante ha strumenti più duttili e raffinati per evocare attraverso la lingua straniera i sensi possibili della lingua mancante»¹⁴.

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

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

Nei secoli successivi l'autobiografia femminile ha faticato ad affermarsi come genere autonomo, almeno fino alla rivalutazione critica attuata, per prima, da Virginia Woolf²³. Il cambiamento, o vero salto di qualità, avviene per l'appunto soltanto fra l'Ottocento e il Novecento (almeno in Occidente) attraverso «il superamento di quella lunga tradizione androcentrica presente nella

¹² *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, BUR Rizzoli, 2013 [1929].

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

scrittura autobiografica»²⁴. Da lì in poi il racconto delle donne ha superato «il sussurro intimo dei diari o delle lettere o le proiezioni androcentriche consapevolmente o inconsapevolmente interiorizzate, per diventare una nuova storia»²⁵.

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

se l'autobiografia è stata a lungo un genere letterario minore, è proprio grazie [...] alle ricerche femministe che assurge a nuovo valore letterario. Da un' esclusione reiterata nel tempo, le donne che scrivono di sé entrano in un ruolo finalmente riconosciuto, costituendo una nuova tradizione letteraria.²⁶

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

Prima di tale riscoperta da parte della critica femminista, le autobiografie delle donne venivano considerate di scarso interesse, da un lato poiché più legate (per ovvie ragioni) al quotidiano e all'esperienza personale, dall'altro in quanto «troppo frammentarie e discontinue per corrispondere a quell'immagine "unitaria" e inviolabile che viene trasmessa solitamente dalle memorie maschili»³⁰. D'altra parte l'autobiografia, nata come genere prettamente androcentrico, richiedeva la narrazione pubblica di una vita pubblica³¹. Ciò era ovviamente non praticabile, poiché una donna che scriveva di sé doveva fare i conti con l'invisibilità della propria scrittura, data appunto dalla mancanza di una tradizione e dalla marginalità dovuta a una cultura plasmata interamente al maschile: alle donne che si avvicinavano all'impresa autobiografica è mancato quel senso di individualità radicale che ha permesso a molti autori di magnificare le loro vite, considerate come rappresentative³². Lo stesso utilizzo del termine 'autobiografico' assumeva connotazioni positive se applicato a scrittori come Agostino, Montaigne, Rousseau, Goethe, Henry Adams e Henry Miller e, al contrario, negative quando ci si riferiva a opere di scrittrici³³.

²⁴ Carmela Covato, *La dimensione storiografica dell'autobiografia femminile*, in Simonetta Ulivieri (a cura di), *Le donne si raccontano*, cit., p. 19.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Simonetta Ulivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, in *Ibidem* (a cura di), *Le donne si raccontano*, cit., p. 26.

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

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

²⁹ Domna Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, in *Ibidem* (a cura di), *The Female Autograph*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1984.

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

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

³² B. Brodzki, C. Schenck (a cura di), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, cit., p. I.

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

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

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

Come si è visto nel capitolo precedente, il narrarsi autobiografico può essere definito come un atto di decostruzione/ricostruzione della propria identità, in cui il soggetto, attraverso il racconto retrospettivo, seleziona, modifica, omette, reinterpreta gli avvenimenti di un’intera esistenza. E in questo senso le autobiografie femminili si rivelano paradigmatiche a partire dalla vicinanza, già approfondita in ambito scientifico, tra i meccanismi della scrittura di sé e la pratica femminista dell’autocoscienza. Pratica che, appunto, può essere descritta come «un lavoro di decostruzione/ricostruzione della propria identità che si realizza nella catartica fatica e penosa impresa della retrospesione»³⁹.

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

senz’altro della categoria più innovativa prodotta dal pensiero femminista: mentre il metodo scientifico tradizionale cerca di superare i limiti del soggetto della conoscenza postulando un intelletto che si pone fuori e al di sopra delle proprie esperienze particolari, il metodo femminista pone il personale, il quotidiano, come oggetto privilegiato di indagine.⁴¹

Tale rivalutazione, quindi, assegna all’esperienza una validità scientifica e, di conseguenza, pone le storie di vita al centro della ricerca, trasformandole in «modelli di microstoria»⁴² che oscillano «tra il pubblico e il privato, ma che proprio per questo ci parlano dei soggetti e della loro condizione locale di esistenza e di presenza storica»⁴³. In questo modo vengono messi in discussione gli stessi «concetti di obiettività e distacco presupposti dai paradigmi

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

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

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

³⁸ Sidonie Smith, Julia Watson, *Introduction: Situating Subjectivity in Women’s Autobiographical Practices*, in *Ibidem* (a cura di), *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998, pp. 5-6.

³⁹ Simonetta Ulivieri, *Donne, autocoscienza e scritture di sé*, in S. Ulivieri, I. Biemmi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, cit., p. 37.

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

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

⁴² F. Cambi, *L’autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2002, cit., p. 29.

⁴³ *Ibidem*.

tradizionali»⁴⁴ infatti «nella logica della ricerca femminista il distacco dell'osservatore oltre ad essere considerato impraticabile, viene visto come un limite al processo di conoscenza»⁴⁵. Ciò, a mio avviso, si adatta all'impostazione di ricerca di cui si è parlato nel primo capitolo, ovvero quella in cui ogni autobiografia viene studiata come caso a sé piuttosto che come esempio concreto di un genere canonizzato.

Nell'ambito delle autobiografie femminili, inoltre, il *sense-making* narrativo che caratterizza questo tipo di scritture si carica di ulteriori significati. Se infatti per le donne, «le assenti» dalla Storia e dalla cultura ufficiale⁴⁶, l'autobiografia appare come un'opportuna via di accesso alla parola scritta, la possibilità di dirsi e di prendersi cura di un io rimasto sempre inespresso⁴⁷ (perché raccontato dalla parola altrui) allora è in questo senso che entra in gioco il bisogno di riappropriarsi di sé. Lo scrivere di sé altro non è che un tentativo di riacquistare la voce, di trovare un proprio modo per auto-rappresentarsi⁴⁸, che si distacchi da un simbolico edificato da altri.

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

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

È stato il desiderio di liberazione che mi ha spinto a scrivere. Ma allo stesso tempo è stata la gioia del ricongiungimento che mi ha permesso di vedere che l'atto di scrivere la propria autobiografia è un modo per ritrovare quell'aspetto di sé e dell'esperienza che può non essere più una parte effettiva della propria vita, ma che rimane comunque una memoria viva che modella e informa il presente.⁵³

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

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

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Barbara Mapelli, *Memoria e scrittura come cura di sé*, in S. Ulivieri, Ulivieri, I. Biemmi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, cit.

⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

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

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

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

⁵¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

Anglani, Bartolo. 1995. *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*. Schena, Fassano.

Bell, Susan Groag, e Yalom, Marilyn (a cura di). 1990. *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*. State University of New York Press, Albany.

Benstock, Shari (a cura di). 1988. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Brodzki, Bella e Schenck, Celeste (a cura di). 1988. *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Cornell University Press, Ithaca.

Cavarero, Adriana. 1987. *Per una teoria della differenza sessuale*. In *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. La Tartaruga, Milano.

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

Cixous, Hélène. 1997 [1975a]. *Il riso della Medusa*. In *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli. CLUEB, Bologna.

2002 [1975b]. *Sorties*. In *Le filosofie femministe* a cura di Adriana Cavarero e Franco Restaino. Mondadori, Milano.

Covato, Carmela. 2019. *La dimensione storiografica dell'autobiografia femminile*. In *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*. In *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, a cura di Simonetta Ulivieri. Edizioni ETS, Pisa.

Folkenflik, Robert. 1993. *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*, Stanford University Press, Stanford.

Gilmore, Leigh. 1994. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Cornell University Press, Ithaca.

Heilbrun, Carolyn. 1990 [1988]. *Scrivere la vita di una donna*. La Tartaruga, Milano.

hooks, bell. 1998. *writing autobiography*. In *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, a cura di Sidonie Smith e Julia Watson. The University of Wisconsin Press, Madison.

Jelinek, Estelle C. 1980. *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Indiana University Press, Bloomington.

1986. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Twayne, New York.

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

Mapelli, Barbara. 2008. *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*. Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano.

2011. *Memoria e scrittura come cura di sé*. In *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri, Irene Biemmi. Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano.

Mattesini, Luana. 1993. *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, «DWF», 2-3.

Moers, Ellen. 1979 [1976]. *Grandi scrittrici grandi letterate*. Edizioni di comunità, Roma.

Neuman, Shirley. 1991. *Autobiography and Questions of Gender*. Frank Cass, London.

Nussbaum, Felicity A. 1989. *The Autobiographical Subject*. John Hopkins University, Baltimore.

Pulvirenti, Francesca. 2008. *Autobiografia e narrazione di genere*. In *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri, Irene Biemmi. Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano.

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

Smith, Sidonie. 1988. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Indiana University Press, Bloomington.

Smith, Sidonie, e Watson, Julia. 1992. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

1998. *Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices*. In *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. The University of Wisconsin Press, Madison.

Stanton, Domna. 1984. *Autogynography: Is the Subject Different?*. In *The Female Autograph*. The University of Chicago Press, Chicago-London.

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

Tognolotti, Chiara (a cura di). 2020. *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*. Edizioni ETS, Pisa.

Ulivieri, Simonetta. 2011. *Donne, autocoscienza e scritture di sé*. In *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, a cura di Simonetta Ulivieri, Irene Biemmi. Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano.

2016. *Metodo narrativo e ricerca di genere*. In *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, a cura di Antonella Cagnolati, Carmela Covato. Benilde Ediciones.

2019. *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*. In *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa.

Woolf, Virginia. 2013 [1929]. *Una stanza tutta per sé*. BUR Rizzoli, Milano.

3. Le autobiografie delle attrici

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

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

Da un punto di vista editoriale, questi testi rientrano infatti in quella particolare tipologia di scrittura del sé che mira all'autopromozione. Sono quelle che Simonetti definisce «scritture di categoria»⁴, facendo riferimento ai testi scritti da personaggi televisivi, ovvero dei «brand narrativi costruiti intorno a una specifica caratteristica sociale dell'autore»⁵. Il fenomeno, che si inserisce sulla scia di una lunga tradizione di autobiografie di attori e di attrici di teatro risalente almeno al Settecento⁶, in Italia si consolida sul piano commerciale e culturale negli

¹ Mi riferisco ai recenti e già citati studi di M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre, 2017 e *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divografie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021; L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019; e ai primi affondi su queste scritture in Ruth Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies*, in «Poetics Today», vol. 7, No. 4, 1986 e Viv Gardner, *By herself: the actress and autobiography, 1755-1939*, in Maggie B. Gale, John Stokes (a cura di), *The Cambridge Companion to The Actress*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

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

³ Anche in questo caso segnalo una bibliografia essenziale. Per uno sguardo agli studi fondativi sul divismo rimando a Edgar Morin, *I divi. Genesi, metamorfosi, crepuscolo e resurrezione delle star*, Milano, Garzanti, 1977 [1957]; Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962; Francesco Alberoni, *L'élite senza potere*, Milano, Bompiani, 1973 [1963]; Richard Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2003 [1979], testo fondamentale che ha dato avvio a molte riflessioni successive.

Tra queste, faccio riferimento a Christine Gledhill (a cura di), *Stardom. Industry of Desire*, London-New York, Routledge, 1991; Mary Ann Doane, *Donne fatali*, Parma, Pratiche, 1995; Stephen Gundle, *Fame, Fashion and Style: The Italian Star-System*, in David Forgacs, Robert Lumley (a cura di), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996; Paul McDonald, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*, London-New York, Wallflower, 2000; Chris Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001; R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film stars and Society*, London, Routledge, 2004; Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, Los Angeles, Sage, 2004; Janine Basinger, *The Star Machine*, New York, Alfred A. Knopf, 2007.

In ambito italiano ricordo Giulio Cesare Castello, *Il divismo. Mitologia del cinema*, Roma, ERI, 1959; Guido Aristarco, *Il mito dell'attore: come l'industria della star produce il sex symbol*, Bari, Dedalo, 1983; Roberto Campari, *Miti e stelle del cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1985; Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994; Goffredo Fofi, *Più stelle che in cielo*, Roma, Edizioni e/o, 1995; Enzo Kermol, Mariselda Tessarolo, *Divismo Vecchio e nuovo. La trasformazione dei modelli di divismo*, Padova, Cleup, 1998; Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003; Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.

Per ulteriori approfondimenti Cfr. Thomas Austin, Martin Barker (a cura di), *Contemporary Hollywood Stardom*, London, Arnold, 2003; Sean Redmond, Su Holmes (a cura di), *Stardom and Celebrity. A Reader*, Los Angeles, Sage, 2007.

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

⁵ *Ivi*, p. 323.

⁶ Cfr. V. Gardner, *By herself*, cit.

anni Settanta grazie soprattutto alle piccole case editrici, tanto che le «scritture di categoria» svolgono oggi un ruolo decisivo nel funzionamento e nel fatturato dell'industria editoriale⁷. Si tratta spesso di lavori su commissione in cui la fama del personaggio viene sfruttata a livello commerciale, offrendo notevoli vantaggi (economici e promozionali) sia agli editori sia alle autrici e agli autori coinvolti⁸. La personalità celebre, infatti, «rappresenta un investimento sicuro: la casa editrice ci guadagna in copie vendute e visibilità, il personaggio in capitale simbolico e in autorevolezza»⁹. La maggior parte di tali scritture, infatti, rientra pienamente nella tendenza degli *instant book*, ovvero dei testi costruiti «su un caso o su un personaggio, inseriti a loro volta in una rete di vicende di attualità, e quindi spesso strutturati come racconto biografico o autobiografico, storia vera o romanzata»¹⁰. E, negli ultimi anni, sono proprio gli *instant book*, insieme ovviamente ai romanzi, a rappresentare «i generi più attraenti per il mercato del libro»¹¹.

D'altra parte, i discorsi che ruotano intorno alle celebrità investono, oggi, qualsiasi campo della comunicazione¹² e la stessa pubblicazione di autobiografie di personaggi noti è un sintomo che indica l'integrazione della produzione letteraria nell'industria dello spettacolo¹³.

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

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

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

⁸ Federica Mazzocchi, Mariapaola Pierini, *Domani passati, mancati, omissi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie*, cit., p. 59.

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

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

Per tornare agli studi sul divismo, lo stesso Richard Dyer, nel suo ormai classico *Star*¹⁷, non fa cenno alle autobiografie dei divi nonostante sia evidente come testi di questo tipo siano correlati all'affermazione di una determinata immagine¹⁸. L'immagine divistica viene definita dallo studioso come una «polisemia strutturata»¹⁹, connotata da una «totalità complessa»²⁰ di significati e che si sviluppa lungo una «dimensione cronologica»²¹. Sempre per Dyer, «l'immagine di una star del cinema non è solo il suo ruolo in un film, ma la promozione di quel film e della stessa star attraverso poster, apparizioni pubbliche, materiale pubblicitario e così via, così come interviste, biografie e copertura nella stampa delle sue attività e della sua vita privata»²². Il testo autobiografico di una diva rientra quindi a tutti gli effetti tra quei testi che concorrono alla definizione di una determinata immagine.

Nello specifico, le autobiografie possono rientrare in due delle «categorie» di testi mediali che lo studioso indica come fondamentali nella creazione dell'immagine divistica. Si trovano infatti a metà strada fra la categoria della «promozione», che comprende tutti quei testi che nascono nell'ambito della fabbricazione di una determinata immagine (come fotografie di moda, apparizioni pubbliche, materiali che promuovono la star in un particolare film); e quella della «pubblicità», di cui fanno parte testi che non mostrano un'esplicita e intenzionale costruzione di immagine (come le interviste o le rubriche di cronaca rosa)²³.

L'autobiografia di un'attrice potrebbe quindi a tutti gli effetti far parte di quelli che Christine Gledhill definisce «subsidiary star texts»²⁴, ovvero quei testi fondamentali per l'elaborazione di una *star's persona*²⁵, come quelli nati nell'ambito della pubblicità, dei giornali, dei talk show televisivi, della critica cinematografica e così via. Nella stessa direzione, Ruth Amossy sostiene che «l'autobiografia di una star del cinema fa parte di un'abbondante produzione incentrata sulla presentazione di sé»²⁶.

¹⁷ R. Dyer, *Star*, cit.

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

¹⁸ M. Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive*, cit., p. 1.

¹⁹ R. Dyer, *Star*, cit., p. 89.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, in S. Redmond and S. Holmes (a cura di), *Stardom and Celebrity*, cit., p. 85.

²³ R. Dyer, *Star*, cit., pp. 85-86.

²⁴ Christine Gledhill, *Signs of melodrama*, in (*Ibidem*), *Stardom*, cit., p. 220.

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

²⁶ R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars*, cit., p. 673.

Riprendo da Paul McDonald: «gli articoli delle riviste tracciano il profilo delle star nella loro vita dentro e fuori dallo schermo, costruendo per i loro lettori un'idea dell'identità pubblica e privata della star. Le interviste

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

Lo stesso Lejeune afferma come sia necessario prendere in considerazione alcuni fattori legati al contesto di produzione e di pubblicazione di un testo autobiografico, ovvero: la «notorietà anteriore dell'autore, e il campo in cui si pone»³⁰ poiché da questi «dipendono l'attesa e la maniera di leggerlo»³¹; il «modo di produzione del testo pubblicato»³²; e infine le «“convenzioni collettive” stabilite fra autori e lettori per mezzo degli editori, il cui gioco di “collane” ordina contemporaneamente la produzione e la lettura dei testi»³³.

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

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

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

appaiono sulla stampa, alla radio e alla televisione. Le biografie pubblicate possono apparire nelle liste dei best-seller di saggistica e causare qualche controversia se espongono aspetti finora segreti della vita di una star» (*The Star System*, cit., pp. 1-2).

²⁷ *Ivi*, p. 87.

²⁸ R. Dyer, *Star*, cit., p. 89.

²⁹ La notorietà infatti è sempre da tenere in conto, sia che si tratti di una vera e propria diva sia che ci si confronti con un'attrice meno conosciuta: a volte lo stesso grado di celebrità dell'autrice può influire sull'analisi del testo e gettare luce sui meccanismi interni alla narrazione, come si vedrà soprattutto in uno dei casi presi in esame, ovvero quello di Antonella Lualdi.

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

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

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

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

comunque la loro firma ed è orientato dalla loro soggettività. A questo proposito, e alla luce delle considerazioni portate avanti nel capitolo precedente, una prospettiva di genere può certamente riconoscere a tali scritture il valore che meritano, anche solo in quanto racconti che potrebbero rivelarsi dissonanti rispetto alla storia ufficiale, ormai canonizzata.

Come anticipato, in questi testi anche il patto autobiografico si carica di ulteriori significati: da un lato la notorietà dell'autrice in qualche maniera autentica ancora di più la corrispondenza identitaria tra il nome sulla copertina e la persona reale a cui quel nome rimanda; dall'altro, cambia anche l'approccio con cui i lettori e le lettrici si avvicinano al testo, poiché nella maggior parte dei casi è appunto la celebrità anteriore (nata in un ambito diverso da quello letterario) a costituire la spinta per intraprendere la lettura.

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

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

Come afferma Dyer, le biografie dei divi

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

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

Si è quindi visto come ogni scrittura del sé di attrice possieda una dimensione autopromozionale, tanto che, «come altri discorsi culturali incentrati sulla presentazione del sé, l'autobiografia delle star fa parte di una specifica attività sociale e non può essere adeguatamente compresa fuori dal suo contesto»⁴³. Tuttavia, se si guarda alla eterogeneità di tali testi, pur tenendo in considerazione questo aspetto, ci si accorge di come alcuni tendano a discostarsi da quelle strategie di presentazione del sé tipiche dello *star system*.

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

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 30.

³⁹ Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 88.

⁴⁰ *Ivi*, p. 89.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

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

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

Persino il supporto di altri autori, o l'utilizzo di *ghostwriter* per la stesura dell'autobiografia non intaccano queste condizioni: si potrebbe affermare, con Ruth Amossy, che la star che assume uno scrittore professionista per raccontare la propria storia, rispondendo così alla richiesta del mercato, non sia diversa da quella che si improvvisa autrice e che prova a esprimere, con la scrittura, i suoi sentimenti più profondi.⁴⁴

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

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

Come già constatato, «il fatto che la star non sia solo un'immagine sullo schermo ma una persona in carne ed ossa» può contribuire a ripensare la nozione stessa di individuo⁴⁸.

Si tratta appunto di una personalità scissa, poiché oltre a incarnare un insieme complesso di significati, in essa persiste comunque un «concetto di persona, un nucleo irriducibile dell'essere»⁴⁹. Secondo Dyer tale nucleo appare coerente, poiché è costituito da «alcune qualità peculiari, uniche, che rimangono costanti»⁵⁰. Infatti, per quanto le circostanze e il comportamento di un individuo possano cambiare, rimane la stessa persona; anche se 'interiormente' è cambiato, ciò è avvenuto attraverso un'evoluzione che non ha alterato la realtà fondamentale di quel nucleo irriducibile che lo rende un individuo unico⁵¹.

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

⁴⁴ R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars*, cit., p. 681.

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

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

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, cit., p. 87.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

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

Costantemente in bilico tra promozione del sé e affermazione identitaria, infatti, le autobiografie delle attrici necessitano di «una critica seconda che, invece di verificare la correttezza materiale del racconto o di lumeggiare il valore artistico, cerca di estrarne il senso intimo e personale, considerandola come il simbolo o come la parabola, in qualche modo, di una coscienza alla ricerca della sua identità»⁵². Ed è appunto tentando di adottare questa prospettiva che, nei capitoli seguenti, analizzerò alcuni casi di studio particolarmente significativi.

3.1 Il corpus delle autobiografie delle attrici

Prima di affrontare i casi di studio mi pare utile fornire delle coordinate generali sul *corpus* preso in esame. Nello specifico, per questo studio ho censito numerose autobiografie di attrici italiane⁵³, per un totale di ottanta testi: tra questi, ne sono stati reperiti e schedati sessantatre⁵⁴.

⁵² G. Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 14.

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

⁵⁴ Cfr. le schede dei testi poste in appendice, di cui riporto qui l'elenco:

Ambra Angiolini	<i>InFame</i>	2020	Rizzoli
Asia Argento	<i>I love you Kirk</i>	1999	Frassinelli
	<i>Anatomia di un cuore selvaggio</i>	2021	Piemme
Adriana Asti	<i>Ricordare e dimenticare</i>	2016	Portaparole
	<i>Un futuro infinito</i>	2017	Mondadori
Monica Bellucci	<i>Incontri clandestini</i>	2017	Rizzoli
Francesca Bertini	<i>Il resto non conta</i>	1969	Giardini
Olga Bisera	<i>Ho sedotto il potere</i>	2009	Gremese
Claudia Cardinale	<i>Io Claudia, Tu Claudia</i>	1995	Frassinelli
	<i>Le stelle della mia vita</i>	2006	Piemme
Martina Colombari	<i>La vita è una</i>	2011	Rizzoli
Valentina Cortese	Quanti sono i domani passati	2012	Mondadori
Lella Costa	<i>La sindrome di Gertrude</i>	2009	Rizzoli
Elsa De' Giorgi	<i>I coetanei</i>	2019 [1955]	Feltrinelli
	<i>Ho visto partire il tuo treno</i>	2017 [1992]	Feltrinelli
Barbara De Rossi	<i>Bibbi esci dall'acqua</i>	2015	Rizzoli
Francesca De Sapio	<i>Per ogni persona incontrata</i>	2017	D'ORO
Giuliana De Sio	<i>Io, Giuliana De Sio</i>	2017	Guida Editori
Lory Del Santo	<i>Piacere è una sfida</i>	2006	Sperling & Kupfer
	<i>La felicità come optional</i>	2021	Giraldi
Maria Denis	<i>Il gioco della verità</i>	1995	Baldini+Castoldi

Ovviamente si tratta di un censimento che, seppure ampio, rimane *in fieri*, a causa delle peculiarità del ‘ramo’ editoriale di cui fanno parte. Se da un lato, infatti, questo tipo di prodotto letterario, caratterizzato da un presunto ‘accesso’ alla vita privata di personaggi noti, ha (come si vedrà nei capitoli seguenti) una sempre maggiore diffusione; dall’altro, chi intende intraprenderne lo studio e la classificazione si scontra necessariamente con la breve ‘vita’ di testi di questo tipo. Si tratta, infatti (il più delle volte e con le dovute eccezioni) di prodotti

Dalila Di Lazzaro	<i>Il mio cielo. La mia lotta contro il dolore</i>	2008	Piemme
	<i>L'angelo della mia vita</i>	2008	Piemme
Doris Duranti	<i>Il romanzo della mia vita</i>	1987	Mondadori
Sabrina Ferilli	<i>Io e Roma</i>	2018	Contrasto
Eleonora Giorgi	<i>Nei panni di un'altra</i>	2016	Mondadori
Monica Guerritore	<i>La forza del cuore</i>	2010	Mondadori
Luciana Littizzetto	<i>Io mi fido di te</i>	2021	Mondadori
Luciana Littizzetto, Franca Valeri	<i>L'educazione delle fanciulle</i>	2011	Einaudi
Sophia Loren	<i>Ieri, oggi, domani</i>	2014	Rizzoli
Antonella Lualdi Interlenghi	<i>"Io Antonella, amata da Franco"</i>	2018	Manfredi Edizioni
Dacia Maraini, Piera Degli Esposti	<i>Storia di Piera</i>	1980	Rizzoli
	<i>Piera e gli assassini</i>	2003	Rizzoli
Valeria Marini	<i>Lezioni intime</i>	2008	Cairo
Elsa Martinelli	<i>Sono come sono</i>	1995	Rusconi
Sandra Milo	<i>Caro Federico</i>	1982	Rizzoli
	<i>Amanti</i>	1993	Tullio Pironti
Isa Miranda	<i>La piccina di Milano</i>	1965	Gastaldi
Claudia Mori	<i>Due guerrieri innamorati</i>	2014	Rizzoli
Francesca Neri	<i>Come carne viva</i>	2021	Rizzoli
Ilaria Occhini	<i>La bellezza quotidiana</i>	2016	Rizzoli
Silvana Pampanini	<i>Scandalosamente perbene</i>	2004 [1996]	Gremese
Alba Parietti	<i>Da qui non se ne va nessuno</i>	2019	Baldini+Castoldi
Rita Pavone	<i>Tutti pazzi per Rita</i>	2015	Rizzoli
Paola Pitagora	<i>Fiato d'artista</i>	2001	Sellerio
Veronica Pivetti	<i>Ho smesso di piangere</i>	2012	Mondadori
Moana Pozzi	<i>La filosofia di Moana</i>	1991	Moana's Club
Franca Rame, Dario Fo	<i>Una vita all'improvvisa</i>	2009	Guanda
Franca Rame	<i>Non è tempo di nostalgia</i>	2013	Della Porta
Isabella Rossellini	<i>Qualcosa di me</i>	1997	Mondadori
Lina Sastri	<i>Mi chiamo Lina Sastri</i>	2017	Guida Editore
	<i>La casa di Ninetta</i>	2018	Guida Editore
Lilia Silvi	<i>Una diva racconta se stessa e il suo cinema</i>	2005	Aida
Catherine Spaak	<i>Da me</i>	1993	Bompiani
Ilona Staller	<i>Per amore e per forza</i>	2007	Mondadori
Franca Valeri	<i>Bugiarda no, reticente</i>	2010	Einaudi
	<i>La vacanza dei superstiti</i>	2016	Einaudi
	<i>La stanza dei gatti</i>	2017	Einaudi
	<i>Il secolo della noia</i>	2019	Einaudi
Mara Venier	<i>Amori della zia</i>	2019	Pickwick
	<i>Mamma, ti ricordi di me?</i>	2021	Rai libri
Monica Vitti	<i>Sette sottane</i>	1993	Sperling & Kupfer
	<i>Il letto è una rosa</i>	1995	Mondadori

letterari che, seppure siano oggetto di diverse ristampe nel periodo che segue nell'immediato la prima pubblicazione, vengono poi tolti relativamente presto dal commercio⁵⁵.

Tali scritture, che come si vedrà hanno una natura piuttosto composita e variegata, coprono un periodo temporale abbastanza ampio se si considera che le più antiche (tra quelle reperite) risalgono alla fine degli anni Dieci, con le prime memorie che Francesca Bertini ha pubblicato in rivista, a cui seguono quelle degli anni Quaranta e Sessanta⁵⁶. Come già anticipato, il fenomeno si consolida a partire dagli anni Settanta, tuttavia, è dai Novanta in poi, e con sempre maggiore intensità dagli anni Dieci del Duemila fino a oggi, che si concentra la maggioranza di questi testi.

Da quel momento, infatti, si assiste a una «vera proliferazione di autobiografie e “scritture dell'io”»⁵⁷ che ha riguardato anche «le autobiografie di persone che arrivano alla pubblicazione forti di una fama ottenuta al di fuori della letteratura»⁵⁸.

Nel tentativo di inquadrare al meglio l'eterogeneità di tale *corpus*, ho quindi individuato delle tipologie, intese più come tendenze che come categorie stabili e dai confini ben definiti, che mostrano in linea generale le forme autobiografiche più frequentate dalle attrici italiane.

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

A proposito di tale *corpus*, non si può evitare di fare un accenno a colei che per prima ha ispirato la riflessione sulle attrici che scrivono, ovvero Goliarda Sapienza, che tuttavia ho deciso di non includere nella classificazione appena descritta. Vera e propria scrittrice ma condannata in vita a subire pesantissimi rifiuti editoriali per poi essere riscoperta solo dopo la sua morte, Sapienza

⁵⁵ Anche da un punto di vista editoriale il corpus appare estremamente eterogeneo: testi di questo tipo vengono pubblicati, in larga parte, da grandi case editrici (tra tutte Mondadori e Rizzoli) ma non sono affatto rari i casi di pubblicazione da parte di editori minori o indipendenti che spesso promuovono le autobiografie di attrici come i prodotti di maggior richiamo del loro catalogo (come nel caso del libro di Antonella Lualdi, pubblicato da Manfredi Edizioni).

I motivi che portano alla pubblicazione possono variare e andrebbero approfonditi, se possibile (poiché non sempre gli editori si mostrano disponibili a indagini di questo tipo), caso per caso: conoscenze in comune tra l'attrice (o l'agente) e qualcuno che lavora nella casa editrice, passaparola tra diverse attrici (anche stavolta mi riferisco al caso di Lualdi), l'interesse da parte di un editore in seguito a episodi particolarmente rilevanti, e così via. Le diverse sedi editoriali obbligano anche a interrogarsi su alcune questioni: per chi vengono scritti questi testi? Qual è l'audience di riferimento? Testi di questo tipo hanno successo? In alcuni casi, si può intuire la 'fortuna' di un'autobiografia a partire dal numero di ristampe, se presente, ma anche in questo caso ritengo che sarebbero necessarie indagini più approfondite e confronti diretti con gli editori.

⁵⁶ Francesca Bertini, *Sensazioni e ricordi*, «In Penombra», 1, 1918; *Arte e vita di Francesca Bertini*, «Film», 28-42, 1938; *Io, Francesca Bertini*, «Radiocorriere TV», 9-11, 1962. Per un affondo sulle scritture autobiografiche della diva Cfr. Stella Dagna, *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie*, cit.

Anche Isa Miranda ha pubblicato dei testi memoriali su rivista negli anni Quaranta: Cfr. Isa Miranda, *I miei registi*, «Star», II, 14-21, 1945; *Isa Miranda si racconta*, «Film d'oggi», 12-25, 1946. Per un approfondimento rimando a Elena Mosconi, «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». *Vita letteraria di un'attrice*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie*, cit.

⁵⁷ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 148.

⁵⁸ Ibidem.

ha attirato, negli ultimi anni, sia l'interesse dell'editoria (le sue opere sono state infatti pubblicate o ripubblicate da Einaudi e La nave di Teseo) sia degli studi accademici⁵⁹. La maggior parte delle opere di Sapienza ha una esplicita marca autobiografica⁶⁰, tanto che ci si potrebbe rifare alle parole della stessa autrice e indicare il suo lavoro come una continua e ininterrotta *Autobiografia delle contraddizioni*⁶¹. Tuttavia, pur con una forte componente autobiografica, i suoi scritti sporgono su un versante propriamente letterario e finzionale, ingaggiando una sorta di corpo a corpo con i generi narrativi canonici. Si tratta di scritture talmente peculiari che, a mio avviso, oltre a meritare uno spazio adeguato, e quindi un'indagine che sia dedicata integralmente a esse (come d'altra parte è stato fatto), risultano impossibili da incasellare nelle tendenze (seppure flessibili) che ho individuato. La stessa Maria Rizzarelli, nella sua monografia dedicata alla scrittrice, afferma come, nel ciclo dell' *Autobiografia delle contraddizioni*, Sapienza compia «un'operazione opposta a quella delle memorie delle altre attrici: laddove l'io di tutte è ricostruito a partire dall'immagine pubblica»⁶² lei, in alcune opere in particolare, «si racconta nel riemergere caotico e discontinuo della memoria, all'interno della quale la formazione attoriale si identifica *tout court* con la *Bildung* esistenziale dell'artista»⁶³. Contrariamente a un gran numero di autobiografie di attrici, nelle quali la voce narrante si pone come quella di una vera e propria diva, Sapienza racconta invece «una esistenza che ha la coscienza di doversi pirandellianamente incarnare in una maschera»⁶⁴. Per tornare alle autobiografie prese in esame, si può notare come, all'interno del *corpus* (e pur con le dovute differenze che dipendono dal singolo caso) siano rintracciabili alcuni temi ricorrenti. In primo luogo, salta immediatamente agli occhi un tipo di narrazione che da sempre ha accompagnato i discorsi intorno alle attrici, ovvero la dicotomia tra vita privata e carriera lavorativa. Se, com'è stato riscontrato, le autobiografie femminili sono spesso segnate da un forte conflitto tra il privato e il pubblico, tra la sfera personale e quella professionale⁶⁵, ciò è ancora più vero per quanto riguarda i testi autobiografici delle attrici. È infatti nelle loro

⁵⁹ Tra cui quelli di Lucia Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011; *Vita e cinema. La grande bugia di Goliarda Sapienza*, in Stefania Rimini, Maria Rizzarelli (a cura di), *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Lentini, Duetredue, 2018.

M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, cit.

Emma Gobbato, *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli, 2012; *Goliarda Sapienza Cinematografa*, in «Quaderni del CSCI», 10; *Goliarda Sapienza: The Unknown Scriptwriter*, in Bazzoni, Bond, Wehling-Giorgi (a cura di) *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2016; *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*, in «Arabeschi», 9, gennaio-giugno, 2017.

S. Rimini, M. Rizzarelli (a cura di), *Un estratto di vita*, cit.

Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018; «Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». *Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema*, «Sinestesie», 2020; «Un presentimento di "quasi libertà"». *Rebibbia secondo Goliarda Sapienza*, «Between», 22, 2021.

⁶⁰ M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, cit.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p. 17.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ D. Stanton, *Autogynography: Is the Subject Different?*, cit., p. 13.

scritture che ritroviamo quella tensione sistematica tra il ruolo convenzionale di moglie, madre, o figlia, e un sé anticonvenzionale che agisce spinto da una vocazione⁶⁶.

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

Le scritture del sé delle attrici sollevano anche ulteriori questioni. Come anticipato, infatti, a volte la spinta a scrivere è data dal desiderio di prendere la parola sulla propria storia e, magari, anche da quello di puntualizzare alcuni fatti della propria vita privata che fino a quel momento sono stati raccontati da altri. Posto quindi, come già affermato, che ogni testo autobiografico contribuisce in qualsiasi caso ad arricchire l'immagine divistica di un'attrice⁶⁷, si potrebbe però riflettere sul posizionamento che l'autrice intende assumere riguardo alla narrazione che nel corso del tempo è venuta a crearsi intorno alla sua persona. Nel raccontare la propria storia (e ciò emergerà in alcuni specifici casi di studio) un'attrice può infatti scegliere di assecondare il discorso dominante che la riguarda, oppure di distaccarsene, ponendosi, talvolta, in aperta opposizione.

Infine, questi testi tematizzano il legame strettissimo tra scrittura autobiografica e performance, già individuato nei sopracitati studi di Cardone, Masecchia e Rizzarelli, insieme a quelli di Corinne Pontillo⁶⁸. L'interazione tra scrittura e performance in alcuni casi si rivela particolarmente illuminante e meriterebbe indagini ulteriori. Per alcuni testi in particolare si potrebbe, seguendo la via tracciata da Rizzarelli nel suo studio su Marilyn Monroe, considerare le scritture autobiografiche delle attrici come parte di un'unica «continua performance»⁶⁹.

Riferimenti bibliografici

Alberoni, Francesco. 1973 [1963]. *L'élite senza potere*. Bompiani, Milano.

⁶⁶ *Ibidem*. D'altra parte, la severità con cui venivano giudicate le ambizioni lavorative delle donne coltiva, già dall'Ottocento, le attrici di teatro. La stessa accusa di promiscuità un tempo rivolta alle interpreti teatrali è poi stata indirizzata alle dive del cinema. Cfr. J. Russ, *Vietato scrivere*, cit., pp. 54-55 e Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, La Mongolfiera, 1991.

A questo proposito, le autobiografie maschili meriterebbero indagini ulteriori. Nel caso degli attori, infatti, tale dicotomia tra sfera lavorativa e sfera privata non sembra essere presente, come, tra i tanti esempi, nell'autobiografia di Vittorio Gassman *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso* (Imola, Cue Press, 2021 [1981]) recentemente ripubblicata.

Ritengo che nel testo di Gassman siano assenti anche quei tentativi di 'legittimazione culturale' che spesso ritornano nelle autobiografie delle attrici, come nel caso (approfondito nel quarto capitolo) di Silvana Pampanini, o in quello di Alba Parietti, ricordato in G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit.

Per un affondo sulla scrittura autobiografica di Walter Chiari rimando, invece, a Giulia Muggeo, «*I diari pesano. Ricordare invecchia*». *Le autobiografie di Walter Chiari e Marcello Marchesi*, «Arabeschi», 16, 2020, luglio-dicembre.

⁶⁷ Si tratta infatti un ulteriore testo che contribuisce a definire quella varietà di 'significati' che appartengono a un'immagine divistica.

⁶⁸ 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*, cit.; *Il doppio talento dell'attrice che scrive*, cit.; L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie*, cit.; Corinne Pontillo, *Per una declinazione del doppio talento nella carriera di Elsa de' Giorgi*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie*, cit.; *Ibidem*, *Appunti sulla teoria della recitazione vista (e scritta) da Elsa de' Giorgi*, in Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, «Arabeschi», 18, 2021, luglio-dicembre.

⁶⁹ Maria Rizzarelli, *La diva che scrive, la diva de-scritta. Letteratura e performance di e intorno a Marilyn*, in «Oblio», XI, 2021.

- Amossy, Ruth. 1986. *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies*. In «Poetics Today», vol. 7, No. 4.
- Aristarco, Guido. 1983. *Il mito dell'attore: come l'industria della star produce il sex symbol*. Dedalo, Bari.
- Austin, Thomas, e Barker, Martin (a cura di). 2003. *Contemporary Hollywood Stardom*. Arnold, London.
- Barthes, Roland. 1962. *Miti d'oggi*. Lerici, Milano.
- Basinger, Janine. 2007. *The Star Machine*. Alfred A. Knopf, New York.
- Bellucci, Monica, e Sbalchiero, Guillaume. 2017. *Incontri clandestini*. Rizzoli, Milano.
- Bertini, Francesca. 1918. *Sensazioni e ricordi*. In «In Penombra», 1.
 1938. *Arte e vita di Francesca Bertini*. In «Film», 28-42.
 1962. *Io, Francesca Bertini*. In «Radiocorriere TV», 9-11.
- Campari, Roberto. 1985. *Miti e stelle del cinema*. Laterza, Roma-Bari.
- Cardinale, Claudia, e Mori, Anna Maria. 1995. *Io, Claudia, tu, Claudia*, Frassinelli, Milano.
- Cardone, Lucia. 2011. *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*. In, *Appassionata Sapienza*, a cura di Monica Farnetti. La Tartaruga, Milano.
 2018. *Vita e cinema. La grande bugia di Goliarda Sapienza*. In *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, a cura di Stefania Rimini, Maria Rizzarelli. Duetredue, Lentini.
- Cardone, Lucia, Masecchia, Anna, e Rizzarelli, Maria. 2019. *Scritto dalle stelle*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono* (Ibidem). In «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
- Castello, Giulio Cesare. 1959. *Il divismo. Mitologia del cinema*. ERI, Roma.
- Dagna, Stella. 2019. *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
- Doane, Mary Ann. 1995. *Donne fatali*. Pratiche, Parma.
- Dyer, Richard. 2003 [1979]. *Star*. Kaplan, Torino.
 1991. *Charisma*. In *Stardom. Industry of Desire*, a cura di Christine Gledhill. Routledge, London-New York.
 2004. *Heavenly Bodies. Film stars and Society*. Routledge, London.

2007. *Heavenly Bodies*. In *Stardom and Celebrity. A Reader*, a cura di Sean Redmond, Su Holmes. Sage, Los Angeles.

Farnetti, Monica (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011.

Ferilli, Sabrina, e Mammì, Alessandra. 2018. *Io e Roma*. Contrasto, Roma.

Fofi, Goffredo. 1995. *Più stelle che in cielo*. Edizioni e/o, Roma.

Gardner, Viv. 2007. *By herself: the actress and autobiography, 1755-1939*. In *The Cambridge Companion to The Actress*, a cura di Maggie B. Gale, John Stokes. Cambridge University Press, Cambridge.

Gassman, Vittorio. 2021 [1981]. *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*. Cue Press, Imola.

Gledhill, Christine (a cura di). 1991. *Stardom. Industry of Desire*. Routledge, London-New York.

Gobbato, Emma. 2012. *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*. In *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone, Sara Filippelli. Iacobelli, Roma.

2014. *Goliarda Sapienza Cinematografa*. In «Quaderni del CSCI», 10.

2016. *Goliarda Sapienza: The Unknown Scriptwriter*. In *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, a cura di Bazzoni, Bond, Wehling-Giorgi. Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey.

2017. *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*. In «Arabeschi», 9, gennaio-giugno.

Gundle, Stephen. 1996. *Fame, Fashion and Style: The Italian Star-System*. In *Italian Cultural Studies: An Introduction*, a cura di David Forgacs, Robert Lumley. Oxford University Press, Oxford.

Gusdorf, Georges. 1956. *Conditions et limites de l'autobiographie*. In *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*. Duncker & Humblot, Berlin. Trad. it. in Bartolo Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.

Jandelli, Cristina. 2007. *Breve storia del divismo cinematografico*. Marsilio, Venezia.

Kermol, Enzo, e Tessarolo, Mariselda. 1998. *Divismo Vecchio e nuovo. La trasformazione dei modelli di divismo*, Cleup, Padova.

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

- Lewis, Lisa A. (a cura di). 1992. *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Routledge, London-New York.
- Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Transeuropa, Massa (edizione digitale).
- Mariani, Laura. 1991. *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*. La Mongolfiera, Bologna.
- Masi, Stefano, e Lancia, Enrico. 1994. *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*. Gremese Editore, Roma.
- Mazzocchi, Federica, e Pierini, Mariapaola. 2019. *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
- McDonald, Paul. 2000. *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*. Wallflower, London-New York.
- Miranda, Isa. 1945. *I miei registi*. In «Star», II, 14-21.
 1946. *Isa Miranda si racconta*. In «Film d'oggi», 12-25.
 1965. *La piccinina di Milano*. Gastaldi, Milano.
- Moran, Joe. 2000. *Star Authors: Literary Celebrity in America*, London, Pluto.
- Morin, Edgar. 1977 [1957]. *I divi. Genesi, metamorfosi, crepuscolo e resurrezione delle star*. Garzanti, Milano.
- Mosconi, Elena. 2019. «*Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire*». *Vita letteraria di un'attrice*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. In «Arabeschi», 14.
 2021. *Vite spettacolari. Autobiografie divistiche dalla scena allo schermo*. In *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18, luglio-dicembre.
- Muggeo, Giulia. 2020. «*I diari pesano. Ricordare invecchia*». *Le autobiografie di Walter Chiari e Marcello Marchesi*. In «Arabeschi», 16, luglio-dicembre.
- Pitassio, Francesco. 2003. *Attore/Divo*. Il Castoro, Milano.
- Pontillo, Corinne. 2019. *Per una declinazione del doppio talento nella carriera di Elsa de' Giorgi*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

2021. *Appunti sulla teoria della recitazione vista (e scritta) da Elsa de' Giorgi*. In *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.

Redmond, Sean, e Holmes Su (a cura di). 2007. *Stardom and Celebrity. A Reader*. Sage, Los Angeles.

Rimini, Stefania, e Rizzarelli, Maria (a cura di). 2018. *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*. Duetredue, Lentini.

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

2018. *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Carocci, Roma.

2020. «Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». *Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema*. In «Sinestesi».

2021. *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*. In «Cahiers d'études italiennes», 32.

2021. «Un presentimento di "quasi libertà"». *Rebibbia secondo Goliarda Sapienza*. In «Between», 22.

2021. *La diva che scrive, la diva de-scritta. Letteratura e performance di e intorno a Marilyn*. In «Oblio», XI, 2021.

Rojek, Chris. 2001. *Celebrity*. Reaktion Books, London.

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

Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, Bologna.

Smith, Sidonie e Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Intepreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Stanton, Domna. 1984. *Autogynography: Is the Subject Different?*. In *The Female Autograph*. The University of Chicago Press, Chicago-London.

Turner, Graeme. 2004. *Understanding Celebrity*. Sage, Los Angeles.

4. Dentro il canone? Attrici e autobiografia «classica»

Senza ombra di dubbio, all'interno del vasto corpus delle scritture del sé delle attrici italiane, le autobiografie «canoniche» rappresentano la maggioranza. Si tratta, com'è facilmente intuibile, di testi autobiografici in cui l'autrice tende a ripercorrere l'intero arco della sua esistenza (o anche, ma meno di frequente, della sua carriera¹). È la tipologia di autobiografie più comune e certamente la più conosciuta: la prima a cui si pensa quando vengono nominati testi di questo tipo. Di norma, è caratterizzata da un racconto retrospettivo che si sviluppa interamente (al contrario di altre tipologie che verranno analizzate più avanti) a partire dall'individualità della propria autrice e da un narratore autodiegetico.

Rientrano in questa categoria, giusto per citarne alcune, l'autobiografia di Francesca Bertini, del 1969², forse la prima autobiografia di un'attrice cinematografica italiana a essere pubblicata in volume, quella agile e ironica di Franca Valeri³, quella introspettiva di Barbara de Rossi⁴ o ancora quella, dal titolo particolarmente suggestivo, di Valentina Cortese, *Quanti sono i domani passati*⁵. È scontato sottolineare come ogni testo, pur muovendosi da una tendenza generale, prenda poi altre strade, assumendo caratteri propri e distintivi che variano da caso a caso. Per questa ragione, e considerata la numerosità dei testi che rientrano in tale categoria, in questa sezione approfondirò due casi di studio distinti: l'autobiografia di Silvana Pampanini e quella di Catherine Spaak.

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

Non penso sia secondario, inoltre, che entrambe decidano di scrivere la propria autobiografia in età matura (più che matura, nel caso di Pampanini): l'autobiografia rappresenta infatti per molte, attrici e non, una via per tracciare un bilancio della propria esistenza⁶. Per questa ragione, nel tentativo cioè di approfondire un aspetto che pare centrale nelle scritture del sé delle attrici, cercherò di fare riferimento, nell'analisi dei due casi, al sempre più prolifico campo degli studi sull'*aging*.

¹ Come in Rita Pavone, Emilio Targia, *Tutti pazzi per Rita*, Rizzoli, Milano 2015.

² Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Editrice Giardini, Pisa 1969.

³ Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*, Einaudi, Torino 2010.

⁴ Barbara de Rossi, *Bibbi esci dall'acqua. Una donna, tante donne, la forza di lottare per amore*, Rizzoli, Milano 2015.

⁵ Valentina Cortese, *Quanti sono i domani passati*, Mondadori, Milano 2012.

⁶ Cito da Franco Cambi: «La pratica dell'autobiografia è centrale proprio nel traguardo/bilancio della terza età: quando tutto un ciclo si è compiuto e inizia una nuova tappa, che si annuncia anch'essa con crisi, con rimpianti e nostalgie, con catastrofi di ruoli e di identità. Che fare? Ripensarsi; quindi: confessarsi, scriversi, darsi un nuovo compito, un nuovo orientamento, un nuovo orizzonte, che nasce da un dialogo con sé più radicale, più decisivo, poiché attuato in un'età di trapasso, anche e soprattutto sociale, poiché vede il collasso più o meno inconscio del vecchio io» (*L'autobiografia come metodo formativo*, cit., p. 31).

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

L'autobiografia di Silvana Pampanini, intitolata *Scandalosamente Perbene* e pubblicata nel 1996 da Gremese Editore⁷, è un testo di circa duecento pagine corredato (come spesso si riscontra in libri di questo tipo) da una folta sezione fotografica, curata dalla stessa attrice (con la collaborazione di Enrico Lancia) attraverso una selezione di varie foto del suo archivio personale; e da una filmografia essenziale a cura di Lancia.

Come si vedrà nel dettaglio, in *Scandalosamente perbene* ogni elemento sembra essere pensato per confermare lo statuto divistico dell'attrice e, a questo proposito, il paratesto non fa eccezione: la stessa biografia di Pampanini, posta in uno dei risguardi della copertina, presenta l'autrice come «un clamoroso esempio di intramontabile divismo»⁸. Allo stesso modo, la prefazione di Roberto Gervaso anticipa in modo impeccabile uno dei temi principali dell'autobiografia, ovvero l'irresistibilità della diva e contemporaneamente il suo essere inafferrabile: «poche donne hanno popolato i miei sogni più di te. Purtroppo, solo i miei sogni. [...] Tutte le volte che ti vedevo – ahimé, solo in fotografia o sugli schermi – non avevo più pace. Turbavi i miei giorni e le mie notti, ma anche nei sogni eri remota, irraggiungibile»⁹.

In questo caso, ho scelto di analizzare l'autobiografia di Silvana Pampanini partendo dall'approccio proposto da Richard Dyer. Prendendo le mosse, infatti, dal concetto di Dyer di immagine divistica come *polisemia strutturata* (approfondito nel terzo capitolo) interrogherò diversi testi mediali, tra cui personaggi interpretati sullo schermo, articoli di rotocalchi e, per l'appunto, l'autobiografia dell'attrice.

Il mio intento è quello di mostrare come anche le divagografie possano contribuire a creare quella «totalità complessa» di «significati ed effetti, molteplici ma finiti»¹⁰ che appartengono all'immagine divistica di una star.

L'indagine verrà portata avanti a partire dalla individuazione e dalla analisi di alcuni tratti peculiari (e per certi versi contraddittori) che caratterizzano la sua *star persona*.

Prima di soffermarsi, dunque, sulla autobiografia di Pampanini, sarà necessario approfondire alcune caratteristiche della sua figura e alcuni fatti della sua vita privata che ritengo particolarmente significativi e adatti a inquadrare la sua specifica immagine divistica.

Anatomia di una diva: erotismo e nubilato

Nel tentativo di tratteggiare l'immagine di Pampanini non posso quindi evitare di fare un cenno, seppure breve, al suo singolare e ormai celebre esordio: si tratta infatti di un episodio che, nonostante la sua carriera non sia neppure cominciata, già la elegge come vera e propria diva «popolare»¹¹. Il suo ingresso tumultuoso nel mondo dello spettacolo avviene quando partecipa

⁷ Silvana Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, Gremese Editore, Roma 1996 [2004].

⁸ È interessante anche la scelta del termine 'intramontabile' poiché, come verrà approfondito dettagliatamente più avanti, il brusco declino della carriera di Pampanini è fondamentale per comprendere al meglio la sua autobiografia e alcuni particolari aspetti della sua immagine divistica.

⁹ Roberto Gervaso, in S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 7.

¹⁰ R.Dyer, *Star*, cit., p. 89.

¹¹ Claudio Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, in «Il Borghese», 23, 9 giugno 1960, p. 911.

al concorso di Miss Italia del 1946. Ideato nel 1939 da Dino Villani e Cesare Zavattini, con il titolo *5000 lire per un sorriso*, è proprio nel 1946 che il concorso cambia nome e regole. Pampanini, iscritta alla competizione dalla sua maestra di canto¹², ricorda in questo modo il suo esordio in passerella: «Fu al concorso che misi per la prima volta i tacchi alti e le calze di seta. Ero accompagnata da mamma, riluttantissima a farmi partecipare. Papà, dal canto suo, mi aveva anche dato un sonoro ceffone»¹³.

Del resto, come è noto, sovente in contrapposizione ai voleri familiari, il sogno di poter cambiare di punto in bianco la propria vita e di potersi trasformare da spettatrici ad attrici è fra i più diffusi tra le ragazze italiane del secondo dopoguerra¹⁴. La speranza di riuscire a compiere il «salto» verso il grande schermo cogliendo la giusta occasione è rinvigorita dai celebri casi di attrici che, attraverso circostanze fortuite o calcando le passerelle dei concorsi di bellezza, sono riuscite a modificare il proprio destino, basti pensare, oltre che a Pampanini, a Silvana Mangano, Lucia Bosè, Gina Lollobrigida, Eleonora Rossi Drago e Sophia Loren. Sono proprio i concorsi di bellezza, intesi come nuova forma di selezione delle attrici, a offrire la maggior parte dei miti femminili degli anni Cinquanta¹⁵. Lo stesso prologo di *Siamo donne* (1953), intitolato *4 attrici, 1 speranza* e diretto da Alfredo Guarini, tematizza questo desiderio largamente condiviso. Le riviste dell'epoca se da un lato fomentano il sogno, pubblicando le biografie delle attrici e raccontando il loro passaggio da ragazze normali a dive, dall'altro si rivelano molto ferree nel mettere in guardia le lettrici dalle «chimere di celluloidi»¹⁶: sia la pubblicistica cattolica che quella comunista cercano di tenere le giovani al proprio posto, dalla «parte giusta e sicura, anche se meno brillante, dello schermo»¹⁷.

Durante la finale dell'edizione del 1946, tra Silvana Pampanini e Rossana Martini, quest'ultima viene proclamata vincitrice dalla giuria (che comprende, tra gli altri, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini¹⁸). Secondo Giulia Muggeo, Villani invitò i giurati a votare «quella che più si avvicinava al modello di ragazza da dare in sposa al proprio figlio, e non quella che incarnava caratteristiche e doti della perfetta compagna o amante»¹⁹. Il corpo pieno e statuario di Silvana Pampanini, dunque, non poteva che risultare fuori misura rispetto «alla normatività e rigidità che contraddistingueva il concorso»²⁰, condannandola così, per eccesso di sensualità si potrebbe dire, al secondo posto.

¹² Vittorio Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, in «Oggi», 48, 30 novembre 1970, p. 57.

¹³ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 125.

¹⁴ Lucia Cardone, «Noi donne» e il cinema. *Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, Edizioni ETS, Pisa 2009, p. 87.

¹⁵ Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 78.

¹⁶ Lucia Cardone, *Le parole per dirsi. Autobiografie femminili fra neorealismo e melodramma popolare*, in Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (a cura di), *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Scalpendi editore, Milano 2017, p. 183.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Non è casuale che i migliori esponenti del neorealismo abbiano presieduto le giurie dei concorsi di bellezza: la creazione di un nuovo sistema divistico italiano appariva infatti come lo strumento più idoneo a risollevare le sorti dell'industria cinematografica danneggiata dalla guerra. Rimando a Valeria Festinese, *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, p. 87.

¹⁹ Giulia Muggeo, *Antagonismi e alleanze. I concorsi di bellezza nell'Italia del dopoguerra (1946-1950)*, in Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema italiano*, ETS, Pisa 2017, p. 34.

²⁰ *Ibidem*.

Il pubblico in sala, in totale disaccordo con la scelta della giuria, dà inizio a una vera e propria contestazione. Pampanini viene sollevata di peso e portata in trionfo e il concorso si conclude con una sorta di controverso pareggio nel quale la futura attrice risulta la «vincitrice morale»²¹. Questo momento sancisce il suo successo e le apre le porte del mondo del cinema: persino la rivista «Tempo», all'indomani della competizione, sceglie di metterla in copertina al posto della vincitrice ufficiale. Secondo Stephen Gundle da lì in poi «le curve prorompenti e l'atteggiamento da professionista» la trasformano in una «pin-up nazionale»²².

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

A ben vedere, esaminando il primo elemento, l'attrice incarna quel «corpo nuovo» che appare prepotentemente sugli schermi del secondo dopoguerra e che, come è noto, diventa un forte indicatore del nuovo cinema, non solo del neorealismo ma soprattutto della rinascita produzione di genere²³. La giovane diva, infatti, a causa della sua fisicità morbida e curvilinea, corrisponde alla perfezione allo standard delle cosiddette «maggiorate», un modello di femminilità prorompente che appunto si afferma in quegli anni e che vede, come rappresentanti più celebri, Gina Lollobrigida e Sophia Loren. Del resto Silvana Pampanini è definita da Claudio Quarantotto «la prima *maggiorata fisica* del dopoguerra»²⁴, mentre per Stefano Masi e Enrico Lancia è colei che anticipa di qualche anno il «boom storico delle maggiorate»²⁵, il cui inizio coinciderebbe, come è risaputo (almeno aneddoticamente), con la performance di Lollobrigida in *Il processo di Frine*²⁶.

Secondo Giulio Cesare Castello, quello delle «maggiorate» è «un fenomeno tra i più rilevanti nell'intera storia della mitologia del cinema»²⁷. Non a caso, infatti, molti studi si sono interrogati sulle ragioni che hanno portato, lungo tutti gli anni Cinquanta, il fisico delle «maggiorate» a raggiungere un tale stato di egemonia nella rappresentazione della femminilità. Mentre Giovanna Grignaffini²⁸ individua un legame tra l'emergere di questi «corpi nuovi» e il progetto

²¹ Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*. Gremese Editore, Roma 1994, p. 25.

²² Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007 [2009], p. 192.

²³ Lucia Cardone, *Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile*, in Elena Dagrada (a cura di) *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, p. 192.

²⁴ C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.

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

²⁶ Si tratta di un episodio del film *Altri Tempi* (A. Blasetti, 1952) nel quale Vittorio De Sica, nei panni di un avvocato impegnato a difendere una popolana accusata di omicidio (interpretata appunto da Gina Lollobrigida), conia il termine affermando: «La nostra legge prescrive che siano assolti i minorati psichici. Ebbene, perché non dovrebbe essere assolta anche una maggiorata fisica come questa formidabile creatura?». L'estratto dell'arringa è riportato in Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze-Milano 2004, p. 154.

²⁷ Giulio Cesare Castello, *Il divismo. Mitologia del cinema*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1957, p. 424.

²⁸ Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di) *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Agnelli, Torino 1996 [2002], pp. 357-387.

neorealista (soffermandosi sul caso di Silvana Mangano in *Riso amaro*²⁹), Enrica Capussotti propone due ipotesi, che potrebbero rivelarsi complementari. Una riguarda la tesi del «mammismo»:

Il successo delle maggiorate sarebbe motivato dal loro sovrapporsi con l'immagine materna, di cui i seni sono il significante principale, e l'erotismo privo di morbosità e inquietudini che esse rappresentano sarebbe congruente a quello specifico psicologico e comportamentale³⁰.

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

Entrambe le tesi appaiono valide se, riprendendo Piera De Tassis, si intende il «corpo» come luogo culturale, lavorato dall'immaginario: una mappa su cui rintracciare il passaggio del tempo collettivo³¹.

Anche nel caso specifico di Silvana Pampanini il corpo femminile diventa *sintomo* di un'epoca e espediente narrativo³². Confermando la seconda ipotesi, il suo fascino viene interpretato da molti come una conseguenza delle miserie e della fame del dopoguerra. Secondo Claudio Quarantotto:

[la sua figura] esalta un popolo abituato alla tessera del pane e a mangiar carne una volta al mese; il suo successo è un fatto di nutrizione più che un fatto sessuale, è una questione di cucina, la conseguenza del digiuno. Silvana non è altro che la negazione della guerra, del razionamento, della borsa nera, delle giovanette ossute e appenate, del dramma nazionale³³.

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

È probabile che il successo di Silvana Pampanini [...] sia stato il prodotto della fame di un intero popolo. Davanti a quella profusione di carni, di forme, di fronte a quell'inno alla buona tavola [...] era logico che l'Italia della borsa nera perdesse la testa. [...] Arrivato il boom, conquistato il benessere [...] la donna ideale non doveva più sintetizzare il sesso e il cibo³⁴.

Stefano Masi e Enrico Lancia la descrivono addirittura come «gommosa, pneumatica, rigonfia finanche nei capelli [...] il vero antidoto alla tristezza di una nazione sconfitta»³⁵. Inoltre la definiscono, attraverso un'immagine a tratti grottesca, non tanto una pin-up, quanto «una vera statua di carne»³⁶.

²⁹ Sull'interpretazione di Silvana Mangano nel film di De Santis e sulla trasformazione dell'attrice da reginetta di bellezza a diva rimando anche a Marcia Landy, *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008, pp. 109-116.

³⁰ E. Capussotti, *Gioventù perduta*, cit. p. 158.

³¹ Piera De Tassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni Cinquanta*, «Memoria» 6, 1982, p. 26.

³² *Ibidem*.

³³ C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.

³⁴ C. Quarantotto, *Soraya e la rapa*, in «Il Borghese» 8, 1965, p. 452.

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

³⁶ *Ibidem*.

Sullo schermo, per tutti gli anni Cinquanta, Silvana Pampanini si fa portavoce di quel nuovo protagonismo femminile che Lucia Cardone definisce «lampante, non solo visibile, ma addirittura vistoso»³⁷. Basti pensare che in una decina d'anni, dal 1947 al 1959, recita in circa cinquanta film. Nel biennio 1950-1952 è la più amata e la più pagata, tanto che solo Sophia Loren e Gina Lollobrigida mettono in crisi il suo ruolo nel cinema italiano³⁸.

Insieme alle altre «maggiorate» riesce a insinuarsi tra le maglie della censura, la cui battaglia per la moralità si concentra soprattutto sulla lotta anticomunista: i corpi esibiti delle attrici sono percepiti come un potenziale antidoto contro i veleni disseminati dal neorealismo, identificato con il Partito Comunista Italiano³⁹. Allo stesso tempo, il tipo di erotismo veicolato dai film in cui recitano le «maggiorate», seppure esplicito, può essere definito per certi versi rassicurante: tutt'altro che «sovversivo», non suggerisce possibili conflitti tra i sessi e non rimanda a un femminile «altro», considerato pericoloso, ma conferma i ruoli sociali tradizionalmente attribuiti a donne e uomini⁴⁰. Per queste ragioni si può forse spiegare il comportamento indulgente della censura e l'enorme e conseguente successo di pubblico di queste pellicole.

Sullo schermo, i personaggi interpretati da Pampanini si differenziano da quelli incarnati da Loren e Lollobrigida, identificati come delle vere e proprie *unruly women*⁴¹. Si tratta cioè di personaggi femminili che si ribellano all'autorità patriarcale passando per l'oltraggio e l'eccesso: attraverso un uso consapevole del corpo, della parola e della performance, riescono a ottenere ciò che desiderano, che si tratti dell'indipendenza dalla famiglia, della carriera o di una forma di femminilità più libera. Al contrario, le donne interpretate da Pampanini mostrano spesso di essere dominate da un erotismo «sincero» e dirompente, tanto indomabile quanto incontrollato: piuttosto che sfruttarlo per ottenere ciò che vogliono, si limitano a esprimerlo genuinamente e talvolta in maniera ingenua⁴². In molte occasioni, inoltre, la sensualità irresistibile dei suoi personaggi viene (da un punto di vista narrativo) punita o ricondotta all'ordine attraverso il matrimonio.

Al pari delle altre maggiorate, anche Silvana Pampanini nei film appare spesso svestita o con indosso capi come lingerie o costumi di scena che mettono in risalto il seno e, in particolare, le gambe, intese come vero e proprio significante del suo erotismo. Faccio riferimento agli abiti di scena perché, in alcuni casi, questo tipo di abbigliamento è giustificato diegeticamente dalla

³⁷ L. Cardone, *Pellicole e film di carta*, cit., p. 192.

³⁸ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 25.

³⁹ E. Capussotti, *Gioventù perduta*, cit. p. 155.

⁴⁰ E. Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici. Donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno (a cura di) *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Viella, Roma 2002, p. 423. In realtà, come scrive Mariapaola Pierini (*Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*), «La Valle dell'Eden», 30, 2017, pp. 33-43), nel secondo dopoguerra sono le riviste, più che i film, a proporre immagini di attrici «sfrontate e disinibite, inconsuete, talvolta eccentriche», soprattutto per quanto riguarda l'esposizione dei loro corpi.

⁴¹ Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2004; M. Landy, *Stardom Italian Style*, cit., p. 122. Reich, in riferimento alle commedie interpretate da Sophia Loren e Marcello Mastroianni, riprende il concetto di *unruly woman* da Kathleen Rowe (1995), che lo utilizza per descrivere i personaggi femminili delle commedie romantiche hollywoodiane degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta.

⁴² A questo proposito il caso de *La presidentessa* (P. Germi, 1952) appare emblematico: il comportamento sfrontato della protagonista, più che essere dettato da uno scopo, sembra motivato solo da un gioioso desiderio di generare caos.

performance del personaggio, come avviene ad esempio in *La paura fa 90* (G. Simonelli, 1951), dove Pampanini si esibisce sul palcoscenico insieme alla compagnia teatrale di cui fa parte o in *Un giorno in pretura* (Steno, 1953), nel quale interpreta un'attrice del varietà che canta e balla per dei soldati al fronte durante la prima guerra mondiale. Per riprendere Paolo Noto: «ciò che conta è che in almeno una scena l'esibizione corporea abbia luogo»⁴³.

In altri casi è invece «la vestizione/svestizione della star a essere marcata in termini visivi»⁴⁴. Per citare solo alcuni esempi fra le interpretazioni di Pampanini, in *L'inafferrabile 12* (M. Mattoli, 1950) Clara accoglie il suo amante vestita soltanto della biancheria intima; in *La tratta delle bianche* (L. Comencini, 1952) Lucia compie il primo passo verso la strada della prostituzione quando accetta di indossare gli abiti donati da colei che diventerà la sua *maîtresse*; in *Bellezze in bicicletta* (C. Campogalliani, 1951) Silvana e Delia, fuggite da un teatrino con ancora indosso i costumi per lo spettacolo, sono costrette a travestirsi da militari per passare la notte in una caserma; in *La presidentessa* (P. Germi, 1952) la ballerina Gobette non solo esegue una performance nei primi minuti del film, ma appare svestita (per le ragioni più svariate) lungo tutto il corso della pellicola. Infine, in *Un marito per Anna Zaccheo* (G. De Santis, 1953), la nudità di Pampanini viene enfatizzata sia nell'incipit, nel quale la protagonista viene mostrata, attraverso numerosi dettagli, intenta a lavarsi e a vestirsi⁴⁵, sia nella sequenza del bagno in mare, quando dei marinai le rubano gli abiti lasciati a riva. Scena, quest'ultima, che come scrivono Alessandro Sala e Paola Valentini richiama indubbiamente lo stilema del «bagno della diva» e allude ai bagni lustrali delle vergini di cui la mitologia è ricca⁴⁶.

Seguendo questa via, è possibile riprendere il secondo elemento caratterizzante dell'immagine divistica di Pampanini che, come si è osservato poco sopra, non si esaurisce nel solo erotismo, ma viene invece accompagnata da una sorta di aura virginale, rinforzata dalla scelta del nubilato. Del resto l'attrice in numerose occasioni afferma di essere una strenua cattolica⁴⁷ e appare, fin dai primi anni della sua carriera, come irraggiungibile: lei stessa usa definirsi «il giglio del cinema italiano»⁴⁸.

Come anticipato, l'attrice non si sposterà mai nonostante il numero incredibile di proposte di matrimonio ricevute, se si presta fede sia alle voci riportate sui rotocalchi sia a ciò che lei stessa dichiara nella sua autobiografia: «Hanno cominciato a chiedermi in moglie all'età di dodici anni» e «Negli anni '50 ricevevo da 5 a 10 richieste di matrimonio al giorno»⁴⁹.

⁴³ Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino 2011, p. 133.

⁴⁴ P. Noto, *Dal bozzetto ai generi*, cit., p. 132.

⁴⁵ Può essere richiamato, in questo senso, quello «smembramento del corpo operato dalla macchina da presa» che Simonigh (Chiara Simonigh, *Il cinema, il corpo e l'anima*, Le Mani, Genova 2008, 120-151) indica come convenzione drammaturgica dello stile hollywoodiano degli anni Cinquanta. Attraverso l'uso del dettaglio, che isola la parte dall'insieme selezionando quelle porzioni di corpo che appaiono «fuori misura», si costituisce «l'anatomia visiva» della star.

⁴⁶ Alessandro Sala, Paola Valentini, *Il riscatto dello spazio sonoro: Un marito per Anna Zaccheo di Giuseppe De Santis*, in «Comunicazioni sociali», 2-3, 1995, 261.

⁴⁷ Anonimo, *Cinema italiano. La nuova Roma*, in «Il Borghese» 39, 1957; Anonimo, *Il mio più bel Natale*, in «Famiglia Cristiana» 52, 8, 1960; O. D. F., *Rider's indigest*, «Cinema Nuovo» 75, 1956, p. 56; Silvio Marengo, *La delicata vicenda*, in «Il Borghese» 3, 1956, p. 119; S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., pp. 87, 102, 145, 146; C. Quarantotto, *Sesso, carne e democrazia*, cit.

⁴⁸ S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 26; Elisa Uffreduzzi, *Echi. Antologia di pensieri e riflessioni delle protagoniste del passato: "Miss, mia cara Miss..."*, in Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCI» 11, 2015, p. 274.

⁴⁹ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 16, 126.

Nel corso della sua vita le sono state attribuite numerose relazioni che tuttavia Pampanini ha energicamente smentito: sia nella sua autobiografia che in un'intervista del 1970 dichiara infatti di essersi innamorata e fidanzata solo una volta, all'età di venticinque anni, con un uomo di cui non rivela il nome e che morì, a causa di una malattia, a un mese dalle nozze⁵⁰.

Il suo primo presunto innamorato è stato Totò e a questo proposito si era diffusa anche la voce (in seguito smentita) che la celebre canzone *Malafemmena* fosse stata scritta, appunto, per lei. Sulle pagine dei rotocalchi, a Pampanini sono stati assegnati numerosi presunti fidanzati, fra i quali l'attore Folco Lulli, l'antiquario Renato Attanasio, il produttore Moris Ergas, un operatore commerciale di nome Luciano Galiani e George De Witt⁵¹.

Alcuni di questi ammiratori (tra cui spicca soprattutto il nome di Ergas, a causa del clamore suscitato), una volta rifiutati, ricorsero alle vie legali per farsi restituire delle somme anticipate all'attrice per acquistare, stando alle loro affermazioni, pellicce, gioielli, e addirittura immobili. Del contenzioso con Ergas, raccontato nelle pagine di *Il Borghese*⁵², scrive anche l'attrice:

Benché avesse moglie e figli, mi faceva una corte spietata. [...] insisteva perché diventassi la sua donna, la sua compagna. [...] Ti farò un ricatto che ti farà piangere. Ti farò soffrire enormemente. Il giorno di ferragosto mi fece arrivare una citazione [...] dove lui diceva che ricevevo uomini, che secondo lui ero piena di regali suoi: biancheria, gioielli. [...] Io non avevo testimoni, sono stati quelli suoi a testimoniare in favore mio. [...] Io ho vinto e stravinto e lui deve ancora pagare le spese processuali⁵³.

Ben presto Silvana Pampanini viene definita una ragazza «difficile»⁵⁴ e soprattutto una «zitella», come in un articolo pubblicato nel 1957 su «Oggi» in cui viene additata come «la più ostinata nubile del nostro cinematografo»⁵⁵; o in un altro testo sulle pagine di «Così», del 1959, che descrive l'attrice, all'epoca trentaquattrenne, viene descritta come «la più bella zitella del cinema italiano»⁵⁶.

Tenendo in considerazione le riflessioni di Maura Palazzi, negli anni Cinquanta il termine «zitella» ha già assunto connotazioni negative, a causa di uno slittamento di significato avvenuto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando i vocabolari iniziano a introdurre il termine «zitellona» che definisce in modo denigratorio una ragazza non più giovane non ancora sposata⁵⁷.

⁵⁰ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., pp. 27-30; V. Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, cit.

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

⁵² S. Marengo, *La delicata vicenda*, cit.

⁵³ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., pp. 163-167.

⁵⁴ V. Buttafava, *Forse la Pampanini sposerà un produttore greco*, cit.

⁵⁵ A. Lusini, *È nato in Giappone l'idillio di Silvana*, cit.

⁵⁶ Anonimo, *Il colpo di fulmine di Silvana Pampanini*, cit., p. 28.

⁵⁷ Maura Palazzi, *Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Mondadori, Milano 1997, pp. 408-409.

Mi pare significativo, dunque, che nella sopracitata intervista del 1970 Silvana Pampanini, definita nel sottotitolo «zitellissima del cinema», ironizzi sul termine: «Lei vuol dire che io sono considerata la più bella zitella d'Italia. E vuole sapere se ho dei matrimoni in vista e perché non mi sono ancora sposata. Bè, le dirò che se io volessi sposarmi sarebbe sufficiente che facessi un fischio»⁵⁸. Alla domanda su quanto le pesi la solitudine risponde:

Non mi pesa perché è il risultato di una mia scelta. E penso che questa forma di solitudine non dovrebbe pesare a nessuna zitella. Le donne non sposate meritano rispetto perché nella maggior parte dei casi si tratta di donne che non sono scese a compromessi⁵⁹.

Nell'intervista viene dato spazio anche ai genitori, che vivono con lei affinché l'attrice possa occuparsi di loro. In questo senso il suo nubilato si inserisce in un più ampio discorso legato alla cura, mansione tradizionalmente affidata alle figlie femmine⁶⁰, specie se non sposate: «Da un po' di tempo a questa parte faccio da infermiera ai miei genitori. Entrambi non stanno molto bene e io, che sono stata sempre una figlia di famiglia, vivo continuamente in ansia per loro»⁶¹. Vengono anticipati anche alcuni temi che, come si vedrà, saranno centrali nella sua autobiografia, come, ad esempio, la rivalità nei confronti delle altre attrici, la descrizione di folte schiere di ammiratori e la scelta di non sposare un produttore anche a costo di compromettere la propria carriera.

L'autobiografia di una diva

Date queste premesse mi pare opportuno guardare, a questo punto, all'autobiografia di Silvana Pampanini.

Osservando la copertina di *Scandalosamente Perbene* si può notare come, attraverso alcuni specifici elementi paratestuali, vengano riproposte le connotazioni divistiche di cui si è già parlato. Nella foto Pampanini indossa un capo di lingerie che, insieme alla posa, mette in risalto le sue gambe, mentre il titolo unisce ironicamente il suo portato erotico e la sua vita tranquilla, esente da scandali, «borghese»⁶², passata sotto il segno di una religiosità esibita e vissuta sempre accanto ai genitori a causa di quel «cordone ombelicale» che non si è mai staccato⁶³.

All'interno del corpus delle autobiografie di attrici, *Scandalosamente Perbene* risulta singolare sin dalla struttura: non si presenta infatti in forma di racconto ordinato cronologicamente ma come un dialogo immaginario tra Pampanini e alcuni celebri poeti del Novecento. I versi di Pablo Neruda, Jacques Prévert e Federico García Lorca fanno da contrappunto alle memorie frammentate dell'attrice⁶⁴. Nello specifico, vengono riportati tra virgolette uno o pochi versi, preceduti dal nome (senza il cognome) del poeta e a seguire i ricordi dell'attrice evocati da

⁵⁸ V. Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, cit., 57.

⁵⁹ Ivi, p. 58.

⁶⁰ Rimando a Marina Piazza, *Le ragazze di cinquant'anni. Amori, lavori, famiglie e nuove libertà*. Mondadori, Milano 1999, pp. 71-81.

⁶¹ V. Paliotti, *Faccio un fischio e mi sposo*, cit., 57.

⁶² S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 73.

⁶³ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 144. Il Ninì Pampam riportato in copertina è invece l'appellativo coniato per Pampanini in Francia (p. 169).

⁶⁴ Le citazioni sono tratte da: Federico García Lorca, «Quaderni» e «Teatro»; Jacques Prévert, «Poesie»; Pablo Neruda, «Venti poesie d'amore e una canzone disperata».

quelle parole. Spesso non è possibile rintracciare un collegamento coerente tra il discorso poetico e la retrospezione di Pampanini: l'intento è quello, piuttosto, di creare delle suggestioni. Basti pensare che in numerose occasioni gli aneddoti raccontati dall'attrice sono interrotti dall'intervento poetico senza che i primi subiscano nessuna conseguenza, né cambiamento di rotta. La scelta inusuale di utilizzare dei personaggi illustri come depositari ideali delle proprie confidenze è spiegata dall'attrice in questo modo: «Perché l'arte non ammette divisioni/nella sua felice bellezza.../Perché soltanto ai Poeti e soltanto a loro/permetto di chiedere»⁶⁵. Mi pare che ciò indichi un preciso intento, da parte dell'attrice, di autodifferenziarsi, decidendo di mostrare (anzi di mettere in primo piano) la sua vita intellettuale e la sua esperienza come lettrice. Non è una novità che una star cerchi di proporre un'inedita immagine di sé ponendo l'accento sulla propria cultura: è il caso, ad esempio, di Marilyn Monroe, ritratta spesso (dietro sua stessa richiesta) intenta a leggere. Si tratta di una strategia precisa di autopromozione (è diventata celebre l'immagine che la ritrae con in mano l'*Ulisse* di James Joyce) che Marilyn mette in pratica per «proiettarsi sul versante dell'attrice colta e di spessore, piuttosto che su quello della starlette»⁶⁶; proposito, quest'ultimo, che mi pare sovrapponibile anche al caso di Silvana Pampanini.

Nel testo, la voce narrante si configura come quella di una vera e propria diva: nonostante non lavori più come prima, riceve ancora centinaia di lettere dai suoi ammiratori, possiede trecento vestiti e trecento paia di scarpe, quando presta un abito a una sua amica piuttosto che rimmetterlo preferisce regalarlo e afferma di essere stata, da un certo punto di vista, una «trascinatrice di masse»⁶⁷. L'attrice si sofferma spesso sui suoi celebri corteggiatori, tra cui Orson Welles, William Holden, Tyrone Power, Carlo Ponti, Federico Fellini e persino Fidel Castro⁶⁸, tutti respinti. Scrive: «quanti ceffoni illustri nella mia vita [...] nel mio camerino c'era sempre un divano con tanti cuscini. Quante persone hanno aspirato a collocarsi su quel divano»⁶⁹. Questa affermazione allusiva può rientrare in un tema che ritorna frequentemente nel testo, ovvero quello della sessualità, evocato attraverso ammiccamenti o riferimenti maliziosi estremamente coerenti con il tipo di personaggio che l'attrice incarnava sullo schermo negli anni Cinquanta. Riferendosi alle scene di nudo, ad esempio, annota:

Quello integrale, no. Leggevo la sceneggiatura che mi veniva proposta, la studiavo, garantivo che l'avrei realizzata nel più sexy dei modi. Con pagliaccetti sornioni, sconvolgenti, mozzafiato... il nudo no. E poi, non è sexy. Lasciare che un uomo scopra tutto subito, è negargli il brivido... è privarlo di sensazioni favolose... le sensazioni si moltiplicano via via che lui scopre...⁷⁰.

Riporto altri esempi: «se di un uomo non mi piace qualcosa, non sono buona a prendere anche "quella" cosa. Se ha il colletto della camicia sporco, penso a come avrà lo slip. Se vedo un

⁶⁵ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit.

⁶⁶ Anna Masecchia, *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*, in «La Valle dell'Eden» 28-29, 2014-2015, p. 57.

⁶⁷ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., pp. 64, 133, 63, 93.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 162, 158, 129, 153, 171.

⁶⁹ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 162.

⁷⁰ *Ivi*, p. 10.

movimento che non mi piace, mi chiedo: chissà in certi momenti come sarà?»⁷¹; «con un uomo che amo posso fare qualche cosina... ecco sì, qualche cosina di trasgressivo. Ma fino a un certo punto»⁷²; «nell'amore vero, nell'amore naturale, ci sono già tante cosine belle da fare... Ce ne sono tante, poeti miei, di cosine da fare quando...»⁷³; «con il mio uomo ho sempre diviso tutto, meno la stanza. "Dopo" ho bisogno di avere una stanza tutta per me, di stare come mi piace»⁷⁴. Penso che una tale insistenza su questi argomenti sia densa di significato, non solo perché rimanda appunto a quell'eroticismo in un certo senso rassicurante che, come si è visto, ha caratterizzato la sua immagine divistica, ma anche perché, come verrà approfondito più avanti, quando l'attrice scrive le frasi sopracitate, lasciando intendere di avere ancora una vita sessuale attiva, ha settantuno anni.

Come anticipato, nell'autobiografia emerge anche, in moltissime occasioni, un aperto antagonismo verso le altre attrici, soprattutto quelle più giovani, ad esempio scrive: «Cose un po' osé le ho fatte, ma non volgari... Chiama la Sandrelli. Lei ne ha fatti tanti di questi film [...] io non ho nulla contro la Sandrelli. *La chiave* è un film importante. Anche se non l'ho visto. Perché i film della Sandrelli non sono mai andata a vederli»⁷⁵; oppure «Ce ne sono tante di queste attricette o pseudo attrici. [...] donne che non hanno fatto un centimetro di quello che ho fatto io»⁷⁶. Se a teatro vede un'attrice che non sa recitare la parte, letteralmente «freme» dalla voglia di salire sul palco e di sostituirla⁷⁷. Dichiarò inoltre di non avere mai provato interesse verso Sophia Loren e Gina Lollobrigida, né di essersi mai confrontata con loro ma, poche pagine più avanti, aggiunge di aver portato fortuna alla prima e, riguardo alla seconda, osserva: «ora si dà tante arie perché Gian Luigi Rondi la protegge. Ma con me... già d'altezza la sovrasto. [...] se ha fatto la bersagliera lo deve a me»⁷⁸.

Nel testo ritornano più volte anche discorsi legati al suo nubilato e, in particolare, l'attrice ricorda con orgoglio di aver avuto successo pur non essendosi mai sposata, seguendo un vero e proprio leitmotiv sia della sua autobiografia sia, come si è visto, delle sue dichiarazioni pubbliche⁷⁹. Non si stancherà mai di ripetere di essere una donna sola e anche di essere stata «l'unica che non si sia messa accanto un marito finto. Se non hai chi ti protegga, marito o amante che sia, non riesci ad andare avanti»⁸⁰.

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

⁷¹ *Ivi*, p. 42.

⁷² *Ivi*, p. 43.

⁷³ *Ivi*, p. 44.

⁷⁴ *Ivi*, p. 62.

⁷⁵ *Ivi*, p. 13.

⁷⁶ *Ivi*, p. 134.

⁷⁷ *Ivi*, p. 88.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 128, 134.

⁷⁹ Rimando anche a E. Uffreduzzi, *Echi. Antologia di pensieri e riflessioni delle protagoniste del passato* cit., pp. 273-274.

⁸⁰ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., pp. 156, 163.

In effetti, sul finire degli anni Cinquanta, nonostante l'incredibile successo a cui si è già accennato, la carriera di Silvana Pampanini subisce un brusco rallentamento: negli anni Sessanta recita in sette film e in uno solo negli anni Settanta, così come negli Ottanta e nei Novanta e, contestualmente, appare solo in una manciata di programmi televisivi. Già nel 1960, in un articolo di Callisto Cosulich, viene definita «sul viale del tramonto» insieme a Clara Calamai⁸¹.

In *Scandalosamente Perbene*, l'attrice ribadisce di essere stata costretta a ritirarsi dalle scene per potersi prendere cura dei propri genitori: «sono stata io a ritirarmi. Mi sono dovuta dedicare ai miei genitori. [...] Non potevo prendere impegni. Ho rinunciato a tutto pur di curare mio padre e mia madre»⁸².

In realtà, la sua è una condizione comune a molte attrici che, per usare le parole di Giovanna Maina in riferimento alla carriera di Alida Valli, «senza un marito produttore, senza appoggi di sorta [...] non più abbastanza giovani per avere parti da protagoniste e perseguitate dai successi passati» si ritrovano «nel crudele limbo della commemorazione»⁸³.

Sono attrici che, parafrasando Jodi Brooks, non solo appaiono come le figure dello scarto ma sono anche le custodi di un ormai scartato passato del cinema⁸⁴.

A questo proposito mi pare opportuno, per inquadrare ulteriormente la figura di Pampanini, rivolgersi agli studi sull'*aging*. Ritengo infatti che non possano essere ignorati sia il fatto che appunto la sua carriera abbia subito un incomprensibile declino quando l'attrice aveva trentacinque anni, sia che la sua autobiografia sia stata scritta quando di anni ne aveva settantuno. A mio parere, alcuni elementi non canonici della biografia di Silvana Pampanini (come il suo nubilato) e, allo stesso tempo, alcuni dei discorsi che vengono affrontati nella sua autobiografia (e mi riferisco soprattutto a quelli che appartengono alla sfera della sessualità) dimostrano come l'attrice abbia abbracciato quello che Mary Russo definisce lo «scandalo dell'anacronismo»⁸⁵, che consiste nell'aver accolto il rischio dell'invecchiamento promuovendo delle narrazioni che sconvolgono i modelli tradizionalmente attribuiti alla vita di una donna, primi fra tutti quelli di essere moglie e madre.

Se si guarda alla sua vita privata ci si accorge di come l'attrice abbia vissuto sulla propria pelle quello che Susan Sontag, in un noto articolo, definisce «doppio standard dell'invecchiamento» che colpisce le donne e che scatena su quelle che non si sono sposate sentimenti di pietà e commiserazione⁸⁶. Agli uomini sembra che sia «concesso» invecchiare e, per loro, non esiste un destino equivalente alla svilente condizione di essere definita una «zitella». Tale doppio standard emerge in maniera ancora più brutale quando coinvolge le convenzioni della sessualità: per la maggior parte delle donne invecchiare rappresenta un umiliante processo di

⁸¹ Callisto Cosulich, *Recuperate sul viale del tramonto*. «ABC» 21, 1960, p. 35.

⁸² S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., p. 163.

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

⁸⁴ Jodi Brooks, *Performing Aging/Performance Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George and Myrtle)*, in Kathleen Woodward (a cura di), *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999, p. 233.

⁸⁵ Mary Russo, *Aging and the Scandal of Anachronism*, in (a cura di) K. Woodward *Figuring Age*, cit. pp. 20-33.

⁸⁶ Susan Sontag, *The double standard of aging*, «The Saturday Review», 23, September 1972, pp. 31,32.

graduale esclusione dalla sfera sessuale. Per quanto riguarda nello specifico le donne sole, poi, la loro presunta mancanza di opportunità sessuali viene considerata imbarazzante⁸⁷.

Mi sembra dunque che, attraverso la sua autobiografia, Silvana Pampanini in qualche modo ribalti tali stereotipi di genere misurandosi con il tabù della sessualità nella vecchiaia (e in un certo senso violandolo) e che allo stesso tempo promuova, grazie a una narrazione ironica e maliziosa, quella sessualità tarda che Betty Friedan descrive come «fontana della vecchiezza»⁸⁸. In *Scandalosamente Perbene*, l'attrice accenna alla vita che non ha avuto, ripercorrendo alcuni luoghi comuni delle autobiografie e biografie femminili: le è mancato un figlio e anche quella «favola bella del matrimonio», che definisce «il sogno più bello»⁸⁹. Dopo diverse pagine, tuttavia, già ritratta, ancora una volta accogliendo coraggiosamente il rischio dell'anacronismo: «Che sono queste malinconie? Ho ancora molte possibilità di sposare. [...] i diciotto anni che sono dentro di me mi dicono che domani, forse, lo incontro»⁹⁰.

Per concludere, vorrei richiamare brevemente due film della seconda parte della carriera di Pampanini che ritengo non solo particolarmente rilevanti alla luce delle questioni appena affrontate ma anche vicini (cronologicamente e tematicamente) all'autobiografia dell'attrice. Come si vedrà, infatti, i personaggi interpretati dalla diva in queste pellicole condividono con il narratore (o meglio, narratrice) del testo autobiografico il medesimo punto di vista sul mondo del cinema e un analogo sguardo sui fatti della propria vita privata.

Il primo film è *Il gaucho* di Dino Risi del 1964, che racconta di uno sgangherato gruppo di personaggi del cinema invitati a presentare un film a un festival a Buenos Aires. Del gruppo fa parte anche una diva il cui successo risulta al tramonto, interpretata appunto da Silvana Pampanini. Credo che sarebbe riduttivo affermare che ci siano delle semplici somiglianze tra il personaggio e l'attrice (già a partire dall'assonanza fra i loro nomi, Luciana e Silvana⁹¹): il ruolo infatti sembra essere stato scritto su di lei, tanto che alcuni lo definiscono addirittura «crudelmente autobiografico»⁹². Quel che è certo è che il personaggio ricalca quei tratti caratterizzanti dell'immagine divistica di Pampanini di cui si è già parlato: Luciana è infatti una diva abituata a respingere i suoi numerosi ammiratori ed è ancora nubile, ma soprattutto alcune battute risultano assolutamente sovrapponibili alle dichiarazioni dell'attrice sopracitate. Ne ricordo alcune: «Non ho ancora incontrato il mio ideale, sono un po' difficilina io»; «sono una delle poche che ha fatto cinema senza andare a letto con i produttori, come fanno quasi tutte le altre». Nel corso del film, Luciana spera che il corteggiamento di un suo ammiratore argentino si concretizzi in un matrimonio e, nel finale, quando si accorge che le sue speranze sono state vane, afferma: «Cosa credevi, che davvero mi sposavo quel coso lì? Io, che in vita mia ho avuto più proposte di matrimonio che mal di testa. Ho sempre rifiutato tutti e mi andavo a prendere quella specie di sorcio».

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Betty Friedan, *L'età da inventare. La seconda metà della vita*, Frassinelli, Segrate 1993 [1994].

⁸⁹ S. Pampanini, *Scandalosamente Perbene*, cit., pp. 99-102.

⁹⁰ *Ivi*, p. 101.

⁹¹ Segnalo, a questo proposito, anche l'interessante ruolo in *Un giorno in pretura* (Steno, 1953), in cui Pampanini interpreta una ex attrice del varietà (il cui nome d'arte è Gloriana) ormai caduta in disgrazia. L'attrice, all'epoca ventottenne, è quindi stata invecchiata attraverso un uso massiccio del trucco e ha rivestito qui per la prima volta i panni di una star tramontata.

⁹² S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia*, cit., p. 27.

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

Ciò che è interessante ai fini di questo discorso è che Pampanini, all'epoca sessantenne, viene presentata con le stesse connotazioni divistiche di cui si è già parlato. In primo luogo appare, come nella sua giovinezza e nel periodo più importante della sua carriera, come corpo erotico: viene enfatizzato il suo sguardo, accuratamente truccato, inquadrato dallo specchietto retrovisore e accompagnato da una musica languida⁹³; ma, soprattutto, a un certo punto l'attrice scopre le gambe, in passato vero simbolo del suo fascino, affermando: «Queste non si rifanno più. E se sono procaci adesso, figurati venticinque anni fa». Spesso sullo schermo i corpi senili delle donne sono messi al bando: sembra che venga vietato loro, come nota Luciana Spina, di truccarsi, di avere una sessualità, di uscire dagli schemi. Le donne non entrano in una terza età ma in un «terzo sesso disturbante in quanto non codificato»⁹⁴. Questo caso, forse perché riguarda un corpo maturo e non ancora propriamente anziano o forse proprio a causa del portato erotico della stessa attrice, rappresenta un'eccezione.

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

I film appena citati dimostrano come Silvana Pampanini si sia confrontata con l'icona che ha rappresentato negli anni della sua giovinezza. E forse sta qui, nell'ultima e meno proficua parte della sua carriera, il vero scandalo: ovvero l'aver portato sullo schermo con una incredibile dose di autoironia e di coraggio la sua prematura, e per certi versi immotivata, uscita dalle scene. Prendendo in considerazione le riflessioni fin qui condotte, si può sottolineare un ulteriore elemento di rilievo dell'opera autobiografica di Pampanini: l'autopromozione che, come si è osservato, nel testo è assolutamente fondante risulta tuttavia svincolata da immediati fini pratici. L'intento promozionale non sembra tanto essere finalizzato alla possibilità di trovare nuove opportunità lavorative (quando scrive, la sua carriera è 'tramontata' da più di trent'anni) quanto, piuttosto, a una messa in valore di sé che passa per la riaffermazione del suo status divistico. Attraverso una scrittura che non nega ma, anzi, rafforza e sfrutta alcuni stereotipi che da sempre hanno caratterizzato la sua *star's persona*, Pampanini rivendica, esasperando ogni contraddizione, il suo modo unico di stare al mondo: allo stesso tempo frivolo e intellettuale, perbene e trasgressivo, casto ed erotico. In questo modo, di fatto non solo scardina i pregiudizi

⁹³ In un articolo di dieci anni prima (Ettore Vincenti, *Pampanini oggi*, in «Playboy» 5, 1974, p. 147) si sostiene che il suo fascino sia tutto negli occhi. La stessa attrice afferma: «il resto, quando è bello, è un ornamento ma il cuore degli uomini io l'ho sempre catturato con lo sguardo».

⁹⁴ Luciana Spina, *In compagnia di vecchie signore*, in Edda Melon, Luisa Passerini, Luisa Ricaldone e Luciana Spina (a cura di), *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura. Incontri di studio febbraio - marzo 2008*, CRISDe, Torino 2012, p. 207.

legati alla sua vita privata ma celebra a gran voce la maniera ‘scandalosa’ e rivoluzionaria nella quale vive la sua vecchiaia, ovvero da inarrivabile ed eterna diva.

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

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

È per questa ragione che nel testo si manifesta uno dei caratteri fondanti della scrittura autobiografica, ovvero quello dell’autoformazione. Tuttavia, nell’autobiografia di Spaak, la pratica formativa (che come si è visto sta alla base di ogni scrittura del sé) si estremizza: come cercherò di illustrare più avanti, il testo si avvicina, volutamente, alla pratica psicanalitica⁹⁵.

Ritengo inoltre interessante il fatto che Spaak scelga di dare tale impostazione alla sua autobiografia, considerando che al momento della pubblicazione (all’inizio degli anni Novanta) l’attrice ha abbandonato quasi definitivamente il grande schermo e ha ormai legato la sua fama alla televisione, in particolare al programma *Harem*⁹⁶.

È proprio grazie ad *Harem* che Catherine Spaak riesce ad attuare un riposizionamento all’interno dei discorsi mediali, abbandonando il cinema (che ormai frequentava in maniera poco assidua) e facendosi conoscere nuovamente agli occhi del pubblico come conduttrice televisiva⁹⁷. Ma ad essere interessante è soprattutto la maniera in cui *Harem* era costruito: in un vero e proprio salotto Spaak e tre ospiti donne discutevano di argomenti di attualità e si confidavano, mentre un ospite uomo seguiva la puntata da dietro una grata per poi intervenire solo nel finale (una sorta di reinterpretazione borghese, postfemminista e per il piccolo schermo della pratica dell’autocoscienza). La stessa Spaak è tra gli autori dello show e, nel salotto, veniva creata un’atmosfera di intimità e complicità, in cui le ospiti, fra vecchie foto e piccoli oggetti significativi, raccontavano la loro storia⁹⁸. L’intero *talk show* era quindi basato sull’idea della confidenza, un harem rappresentato come spazio dove le donne potevano esercitare il loro potere e in cui la complicità femminile veniva avvertita come non ostile nei

⁹⁵ Per approfondire questo aspetto mi permetto di rimandare a Federica Piana, *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

Tra le ‘scritture di analisi’ ricordo: Adriana Asti, *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*, Milano, Mondadori, 2017 e Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995. In tal senso rimando anche a *Il filo di mezzogiorno* (Milano, La nave di Teseo, 1969) di Goliarda Sapienza, Cfr. M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit.

⁹⁶ Il programma va in onda dal 21 ottobre 1989 fino al 2002. Aldo Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 818

⁹⁷ Rimando a Gabriele Rigola, *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*, «Bianco e Nero», a. LXXXVI, n. 581, gennaio-aprile, 2015.

⁹⁸A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana*, cit., p. 818.

confronti degli uomini⁹⁹. Lo stesso concetto di intimità a metà strada tra confessione e seduta psicanalitica, riproposto da Spaak anche nella sua autobiografia, è esplicitato dalla stessa attrice in un'intervista in cui dichiara che per lei il programma è un «gioco di terapia reciproca»¹⁰⁰.

Il testo autobiografico a mio parere possiede quindi una doppia natura che, come si vedrà, rende impossibile separare la necessità di raccontarsi in modo autentico dal gioco delle strategie autopromozionali. È la stessa attrice infatti a vedere nella scrittura autobiografica un mezzo efficace attraverso il quale definire se stessa: «Oggi scrivere è come guardarmi nello specchio [...] Vi scopro una me stessa che mi fa paura e che mi affascina. Una persona che potrei essere, che avrei potuto essere o che potrà esserci. Nello scrivere si riflette la mia misteriosissima immagine»¹⁰¹.

Le «storie della mia solitudine»

Come si è accennato, è nel 1993 che l'attrice pubblica *Da me*¹⁰², autobiografia basata sull'idea di riportare senza un ordine preciso frammenti di vita, ricordi, pensieri, con lo scopo di selezionare tutto quello che desidera tenere con sé (da qui il 'da me' del titolo) e quello che, al contrario, vuole allontanare. Tale dichiarazione di intenti è esplicitata fin dalle prime pagine:

Mi dondolavo una sera d'estate, sospesa fra pensieri apparentemente privi di logica. Ricordo che il mio profumo si sposava splendidamente con quello notturno. Nella mia mente sfilavano senza coerenza idee, ricordi, parole, avvenimenti. Lasciai che affiorassero liberamente frammenti della mia vita, parentesi scelte anche dall'immaginario: emozioni. Spingendosi chiassosi e disordinati, all'improvviso entrarono nel bosco che abito personaggi, fatti, fate, invenzioni e bugie: quelle che mi porto dentro solitamente mi apparvero circondandomi... Fu così che pensai di accoglierli "Da me" tutti assieme per una notte...¹⁰³

Nel testo si susseguono quindi, apparentemente senza coerenza¹⁰⁴, avvenimenti e fantasie, persone reali e personaggi inventati, considerazioni sulla letteratura, sull'arte e sul cinema.

In realtà, nonostante la struttura sia costitutivamente frammentaria e ricca di incisi, Spaak segue un filo preciso, che risulta nettamente distinguibile, ovvero il racconto delle storie della sua solitudine¹⁰⁵, storie legate all'infanzia e all'ambiente familiare, ragionando su come abbiano influenzato la sua vita e la sua identità per arrivare infine a elaborarle.

Questo processo di interpretazione, ovvero una rilettura di sé che mira alla costruzione di un senso, sta alla base del racconto autobiografico¹⁰⁶ ed è proprio questa accezione

⁹⁹ Dalila Missero, *Catherine Spaak. L'invecchiamento di una diva, tra postfemminismo ed evoluzione dei media italiani*, in Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021, p. 137.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 138.

¹⁰¹ Catherine Spaak, *Da me*, Bompiani, Milano 1993, p. 14.

¹⁰² L'attrice pubblica anche *26 donne* (Mondadori, Milano 1984) e i romanzi *Un cuore perso* (Mondadori, Milano 1995), *Oltre il cielo* (Mondadori, Milano 1997), *Lui* (Mondadori, Milano 2007) e *L'amore blu* (Mondadori, Milano 2011).

¹⁰³ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁶ Franco Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit.

dell'autobiografia come metodo formativo (sommata all'intenzione autopromozionale di cui si è parlato) che a mio parere inquadra alla perfezione l'esperienza di scrittura del sé di Catherine Spaak.

Il narrarsi, come anticipato nei capitoli precedenti, si configura come un cammino di autoformazione in quanto restituisce identità al soggetto: «l'autobiografia si afferma e si chiarisce come “specchio” e “guida” del soggetto, come ritratto di sé necessario a sapere-se-stesso, a ritrovarsi, a riconoscersi, a farsi carico della propria identità»¹⁰⁷. Si tratta di un meccanismo che «decostruisce e interpreta, mette al centro una coscienza- sguardo che legge e ordina e così facendo legittima e definisce anche se stessa»¹⁰⁸.

Alla fine di questo processo narrativo, il soggetto arriverà a un'identità nuova, meditata, voluta, finalmente propria, poiché ripercorre «un tessuto esistenziale», fissa «aporie, blocchi, traumi, ma anche svolte e maturazioni, eventi-chiave», dandogli la direzione dell'interpretazione¹⁰⁹.

Vista da quest'ottica, la cernita che Spaak compie tra ciò che vuole portare con sé e quello che non è più disposta ad accogliere rientra in quelle operazioni di decostruzione, selezione, interpretazione, che il soggetto autobiografico attua per ridefinirsi.

Sotto molti aspetti quest'esperienza formativa si avvicina alla pratica analitica: «nel narrarsi, il soggetto si fa carico di se stesso, si “prende cura” della propria costruzione/maturazione, assume la “cura di sé” come proprio compito»¹¹⁰. Anche Duccio Demetrio afferma che il pensiero autobiografico ha una funzione di cura, dove il raccontare assume le forme di liberazione e ricongiungimento: «ci prendiamo appunto incarico (in cura) e ci assumiamo la responsabilità di tutto ciò che siamo stati o abbiamo fatto e che, a questo punto, non possiamo che accettare»¹¹¹.

E in *Da me*, appunto, la dimensione della cura ha una posizione di rilievo: il racconto della propria esperienza in terapia occupa infatti, significativamente, le ultime pagine dell'autobiografia. Inoltre la psicoterapia lega spiritualmente Spaak a un personaggio che viene richiamato continuamente nel testo: Marie Cardinal. Nel suo *Le parole per dirlo*¹¹², la scrittrice francese racconta i suoi terribili sintomi psicosomatici e la sua guarigione attraverso la terapia. Leggendolo, Spaak si sente talmente vicina a Cardinal che arriva a considerarla una sorella: «Io non ho più un padre, non ho mai avuto una madre, ho perso mia sorella per strada. Mia sorella è Marie; mi lega a lei il sangue sofferto condiviso, e non quello genetico»¹¹³.

Sono infatti i legami familiari e i maltrattamenti subiti nell'infanzia, a causare a Catherine Spaak un esaurimento nervoso all'età di ventitré anni; episodio che la spingerà a cominciare la terapia. Dal racconto autobiografico emerge come, durante tutta la sua infanzia, l'attrice abbia lottato inutilmente (così come sua sorella Agnès) per essere vista dai propri genitori.

Il padre, Charles Spaak, uno degli sceneggiatori più importanti del cinema francese del periodo (ha scritto insieme a Jean Renoir *La grande illusione*) è totalmente preso dal suo lavoro e quasi sempre assente, mentre la madre (Claudie Clèves, per breve tempo attrice e sceneggiatrice) è

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 47.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 23.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 85.

¹¹¹ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995, pp. 11-12

¹¹² Marie Cardinal, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano 1975 [2018].

¹¹³ C. Spaak, *Da me*, cit., p. 48.

concentrata solo su se stessa. Charles, descritto come misogino, «anticonformista solo a parole», «arido»¹¹⁴, si diverte a fare scherzi cinici a tutta la famiglia¹¹⁵ e ha l'abitudine di portare a casa le proprie amanti¹¹⁶.

Il trasferimento dell'attrice in Italia coincide con il divorzio dei genitori e con lei che si ritrova a lavorare senza percepire compensi poiché, essendo minorenni, è il padre a gestire i suoi guadagni. Racconta: «Lui mi “vendeva” a registi e produttori. [...] Non aveva nessun rispetto per me, nessuna tenerezza. [...] Lavoravo in Italia. Giravo un film dopo l'altro. Lui firmava i miei contratti, ma non mi dava un soldo perché non ci pensava; non gli veniva in mente che anche io dovevo vivere»¹¹⁷.

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

Per me aveva scritto un bellissimo copione [...] Proprio in quel periodo stavo girando un film in Italia *La parmigiana* di Antonio Pietrangeli; lo sapeva benissimo perché aveva firmato lui il contratto. Una sera mi telefona e mi dice “Appena hai finito devi venire subito a Parigi per iniziare *Germinal*.” “Papà non è possibile.” “Ma come non è possibile, ho firmato.” “Hai fatto male papà perché sono incinta.” “Allora abortisci”.¹¹⁸

Stando ad alcune dichiarazioni riportate sui giornali del periodo, nonostante i compensi notevoli provenienti dai film (soprattutto quelli del biennio 1963-1964, periodo di grande notorietà per l'attrice) Catherine Spaak riceve dal padre solo una diaria di cinquemila lire al giorno¹¹⁹. Se si presta fede a tali affermazioni si può facilmente comprendere come per l'attrice fosse fondamentale ottenere la piena indipendenza economica e riuscire a incassare il denaro guadagnato. Ed è probabilmente anche per questa ragione che Spaak, nel gennaio del 1963, decide di sposare il suo fidanzato dell'epoca, il collega Fabrizio Capucci, da cui aspettava la prima figlia Sabrina¹²⁰.

Nell'autobiografia il tema dei soldi ritorna costantemente anche nei racconti che Spaak fa su sua madre: ogni giorno chiede del denaro al marito per fare acquisti¹²¹; dopo il divorzio e l'affidamento chiede alla figlia di contribuire economicamente, se vuole restare a vivere con lei¹²² e, alla notizia della morte dell'ex marito, si preoccupa di come riuscirà a vivere senza gli alimenti (nel testo Spaak lo riporta in ben due occasioni¹²³).

¹¹⁴ *Ivi*, p. 20.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 13-14; 16-17.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 28-29.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 19-21.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 19.

¹¹⁹ Anita Pensotti, *Fu una vera buffonata la conversione di mia moglie*, «Oggi», a. XX, n. 16, 26 marzo 1964, p. 55.

¹²⁰ Per un affondo sugli scandali che hanno coinvolto l'attrice nei primi anni Sessanta e una ricostruzione della sua travagliata relazione con Fabrizio Capucci, mi permetto di rimandare al mio articolo *Gli scandali di una «ninfetta con la frangia lunga»*. Catherine Spaak nei primi anni Sessanta, in Laura Busetta, Federico Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, «Schermi», Annata IV, Numero 8, luglio-dicembre 2020.

¹²¹ C. Spaak, *Da me*, cit., p. 28.

¹²² *Ivi*, p. 31.

¹²³ *Ivi*, pp. 29; 208. A questo proposito segnalo un interessante episodio raccontato da Spaak (pp. 29-30): un giorno la madre, che minacciava spesso il suicidio, cercò di gettarsi dalla finestra per poi rinunciare e andare via di casa. Mentre preparava i bagagli afferrò il cofanetto dei gioielli e li scagliò contro le figlie, colpendo Catherine in fronte e procurandole una ferita. Cito dal testo: «Rivedo con precisione quel braccialetto, una grossa catena d'oro alla

Nel testo di Catherine Spaak il rapporto estremamente conflittuale con la madre è centrale. La relazione tra le due è infatti descritta in maniera più caratterizzata e approfondita rispetto alle pagine dedicate al padre, che riportano giudizi maggiormente categorici. Tuttavia, ciò non impedisce all'attrice di tratteggiare con lucidità estrema sua madre, che descrive come una donna profondamente insicura e infelice che ha vissuto solo per mantenere intatta la sua bellezza¹²⁴ e alla costante ricerca di amore, tanto da arrivare a sedurre i fidanzati delle figlie:

Aveva bisogno di avere gli uomini ai suoi piedi, uomini innamorati persi. Voleva con tutte le forze che gli uomini la amassero. Far innamorare un uomo o essere da lui corteggiata, piacere, essere guardata con attenzione, sentire il desiderio come un profumo era il suo massimo godimento. [...] La sua era una richiesta di amore assoluto, come nelle fiabe, che lei traduceva soltanto con il corpo, appagando con l'ammirazione e gli sguardi, il folle amore-odio che nutriva per se stessa. [...] Giocava a sedurre i nostri fidanzati. Era il mezzo per dimostrare a se stessa che piaceva ancora, che era desiderabile e bella più di noi ragazze. Allora non capivo, ero solo sconcertata dal suo comportamento. Mi sono resa conto molto più tardi che non era cattiveria. Non si rendeva conto dell'insicurezza nella quale il suo atteggiamento ci fece precipitare.¹²⁵

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

Si è sempre comportata come fosse ferita, scorticata. Anche da giovane, è sempre stata profondamente insoddisfatta. Si è portata dentro il dolore e la rabbia di chi pensa di meritare molto di più dalla vita e non si rassegna, incapace di gioire mai di nulla né di lottare. Si sentiva perseguitata da un destino che la voleva sconfitta. Lo è stata. Non ha fatto nulla per cambiarlo, per riscattarsi. Ha aspettato tutta la vita e aspetta ancora che siano gli altri a venirle incontro per risolvere i suoi problemi, prendersi cura di lei. Credo che sia stata troppo presa da se stessa per dedicarsi ad altro; poi con gli anni si è scoperta immatura e troppo fragile per mettersi alla prova: uscire allo scoperto, guardarsi finalmente dentro e riuscire a cambiare. "Da me" purtroppo non c'è posto per lei; è troppo tardi. Mi sarebbe piaciuto; l'ho desiderato intensamente. Peccato¹²⁶ (Spaak, 1993, p. 37-38).

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

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

quale erano attaccati diversi balocchi. [...] Sbattuta la porta, sparita mia madre, corsero a medicarmi. [...] Trascorsi quindici giorni [la madre] tornò a casa. Appena mi vide mi chiese: "Dove sono i miei gioielli?"».

¹²⁴ *Ivi*, p. 27.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 29-30.

¹²⁶ *Ivi*, pp. 37-38.

nell'entrare nel bagno di Delvaux. Andare in mezzo a quelle donne, diventare una di loro, diventare, io ancora una bambina, la donna del quadro.¹²⁷

Anche in questo caso, quindi, troviamo un'altra declinazione del racconto della sua solitudine, qui intesa però, significativamente, «come raccoglimento e come sospensione dal mondo»¹²⁸, come creativa e indispensabile, aggiungerei, via di fuga.

Corpo, giovinezza, erotismo

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

Questo perché, com'è noto, per quanto riguarda il divismo femminile, alle cosiddette maggiorate, che si erano affermate nel dopoguerra, negli anni Sessanta si sostituiscono delle giovani attrici che, nelle fattezze, appaiono molto diverse da quelle della generazione precedente¹²⁹. Ed è soprattutto Catherine Spaak (insieme a Stefania Sandrelli e in parte Claudia Cardinale) a incarnare questo nuovo modello di corpo femminile che si affaccia sugli schermi: più sottile, mobile, continuamente esposto, oltre che magro ed efebico, adatto a rappresentare i segni del cambiamento in corso¹³⁰. Su questa generazione di dive ricade infatti anche il compito di interpretare personaggi di giovani donne che esplorano inediti spazi di libertà e indipendenza e quindi i loro corpi si fanno più inquieti, mostrandosi «scomposti, disarticolati, dinamici, inconsueti nelle movenze», conservano «una spensieratezza infantile e al tempo stesso esprimono una sorta di disincantata maturità»¹³¹.

¹²⁷ *Ivi*, p. 18.

¹²⁸ Giulia Simi, *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti (a cura di), *Sentieri selvaggi*, cit.

Nel corpus delle divografie rientrano anche gli scritti d'arte. Rimando a Lucia Bosè, *La bambola di Picasso*, in P. J. Rico La Casa (a cura di), *Picasso e Dominguin: un'amicizia ad arte, raccontata da Lucia Bosè*, Milano, Libri Scheiwiller, 2004 (versione ridotta e tradotta in italiano dell'autobiografia dell'attrice, scritta con Begoña Aranguren, *Lucia Bosè: diva, divina*, Barcellona, Ed. Planeta, 2003). Ma soprattutto ricordo la rubrica di arte tenuta da Monica Vitti negli anni Novanta: *L'occhio innocente: dall'arte al cinema, di passione in passione*, in «Cahiers d'Art Italia», 3, 1994a e *Ibidem*, *L'occhio innocente*, «Cahiers d'Art Italia», 5-6, 1994b, analizzata da Giulia Simi in *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, in «Cinergie», 20, dicembre 2021.

¹²⁹ Rimando anche a Lucia Cardone, *Yvonne Sanson. Misura e dismisura*, Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 12, 2018: «si è esaurito il tempo del mélo e delle maggiorate e va cominciando l'era delle moderne, donne differenti, scarne se non emaciate, che camminano con passo leggero e pensoso di fronte alle cineprese dei giovani autori. La fame e la guerra sono ormai lontane, la floridezza dei fianchi e la generosità del seno perdono le loro attrattive». Rimando anche a Chiara Tognolotti, *Moderne*, in L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire*, cit.

¹³⁰ Mariapaola Pierini, *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*, in Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCI», 11, 2015, p. 102.

¹³¹ *Ivi*, p. 103.

Spaak è quindi l'incarnazione di questa nuova femminilità che destabilizza le aspettative di genere¹³² e, a partire dall'esordio in *I dolci inganni* (A. Lattuada, 1960), interpreta di volta in volta il ruolo di ragazza disinibita e ansiosa di bruciare le tappe (come in *La voglia matta* (L. Salce, 1962), *Diciottenni al sole* (C. Mastrocinque, 1962), *Il sorpasso* (D. Risi, 1962), *La parmigiana* (A. Pietrangeli, 1963), *La noia* (D. Damiani, 1963), *La calda vita* (F. Vancini, 1964). In queste pellicole, per riprendere Linda Williams, le posizioni di potere non sono *gender-fixed* ma si verifica, anzi, un'ambigua miscela tra attivo e passivo e una continua oscillazione tra questi due poli¹³³. Nei personaggi interpretati da Spaak si possono scorgere i tratti di quelle donne che Lucia Cardone definisce «mutanti e inquiete, irriducibili alla norma patriarcale, centrate come sono su se stesse, sul loro desiderio, sulla lieve materialità dei loro corpi»¹³⁴.

Secondo Vittorio Spinazzola Catherine Spaak «riprende il personaggio di ragazza spregiudicata, libera, sessualmente disponibile, portato a fama mondiale da Brigitte Bardot» e impone al pubblico italiano, come si è visto, «un modello di femminilità sensibilmente più spregiudicato di quelli canonici»¹³⁵. Probabilmente il comportamento “amorale” del suo personaggio tipo viene tollerato grazie all'origine belga dell'attrice: è una “straniera” e ciò rende il suo comportamento meno scioccante e più accettabile¹³⁶.

Ritengo che il modello di femminilità riproposto da Spaak nel cinema italiano potrebbe essere inquadrato attraverso le parole scelte da Simone de Beauvoir per descrivere l'immagine divistica di Brigitte Bardot e la cosiddetta *Lolita syndrome*. La filosofa infatti scorge in BB i caratteri di «una nuova Eva sintesi dei tipi “frutto acerbo” e “donna fatale”»¹³⁷ e di una versione moderna dell'eterno femminino, da cui scaturisce un tipo inedito di erotismo che attira alcuni e confonde altri¹³⁸.

In effetti, non tutti approvano questa trasformazione dei canoni di bellezza: alcuni ritengono che le mode straniere non possano attecchire con successo in Italia. Ciò emerge con chiarezza in un articolo pubblicato nel 1966 su «Oggi», intitolato *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*, esemplare per comprendere la modernità spiazzante del corpo di Spaak. Nel testo il pittore Gregorio Sciltian (che all'epoca è sessantenne) soppesa in modo particolarmente feroce le fattezze dell'attrice, arrivando a definirla «grottesca in minigonna» e ad affermare che, più che nelle commedie, dovrebbe essere impiegata negli horror, nella parte della «povera ragazza assassinata in una camera di un triste albergo»¹³⁹.

Il pittore si accanisce su una fisicità per lui incomprensibile:

¹³² Giulia Fanara, *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*, in «L'avventura», I, 1, I semestre 2015, p. 72.

¹³³ Linda Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in «Film Quarterly», Vol. 44, 4, 1991, p. 8.

¹³⁴ Lucia Cardone, *Donne imprevedute. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie», III, 5, marzo 2014, p. 24.

¹³⁵ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 2019 [1985], p. 344.

¹³⁶ S. Gundle, *Figure del desiderio*, cit., p. 288.

¹³⁷ Simone De Beauvoir, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome*, 1959, ora in *Brigitte Bardot. Dialogo e fotografie*, Ghibli, Milano, 2015, p. 13.

¹³⁸ S. De Beauvoir, cit., p. 11.

¹³⁹ Anonimo, *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*, «Oggi», 46, 17 novembre 1966, p. 80.

Il corpo è piatto. Niente seno. [...] Ha delle sporgenze, ma purtroppo sono fuori posto. Le ginocchia, i gomiti e le caviglie sono i punti più spigolosi del suo corpo, proprio i punti che debbono essere levigati più degli altri. Il suo corpo è inoltre caratterizzato da un'anomalia molto strana: le sue gambe e le anche hanno la stessa grossezza, un particolare che conferisce alla Spaak una linea grottesca e allucinante. Niente, dunque, minigonne! La sua schiena, poi, si conclude in basso miseramente: manca di quegli attributi importanti in una donna, che trionfano in Sofia Loren.¹⁴⁰

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

Mi emoziona la bellezza pura, espressione racchiusa nella grazia delle ossa, le strutture angolose, le forme longilinee; ho una autentica repulsione per il grasso. La dolcezza delle ossa è spesso commovente; oltre alla loro grazia animata, mi ricordano la morte. Un'ossatura bella, anche se non si è belli nel cuore o nei pensieri, ci salva dall'essere del tutto sgradevoli; se si ha il dono della grazia, si è perdonati in parte con un gesto bellissimo. Sono in estasi davanti a lunghe dita, zigomi scolpiti, caviglie e polsi minuscoli, un collo nervoso; una clavicola sporgente mi fa battere il cuore. C'è un ossetto molto accattivante sulla spalla, non so come si chiama, un ossetto che non tutti hanno affiorato, quello è la mia passione. Provo molto rispetto negli ossetti. C'è un sortilegio nel mistero delle mani; la flessibilità dei polsi, lo sguizzo di una caviglia, l'insospettabile rumore delle ossa quando scricchiolano. Ho bisogno di appropriarmi della grazia facendo conoscenza con il rumore delle ossa. So far scattare le caviglie con un certo movimento roteante del piede verso l'esterno; un rumore ad angolo, secco, davvero stupefacente: nacchere. Anche con i polsi; quello sinistro emette un "clic" piccolino, molto infantile. Conosco anche i rumori dei tendini, delle cartilagini fino al gomito. C'è tutta una geografia, una melodia dell'osso. Sono itinerari, fitti di simboli, feticismi; hanno per me un'importanza immensa; rappresentano i misteri dell'esistenza. Posso innamorarmi di un mignolo, di un bel piede, di un femore, di una tibia ben tornita. La bellezza è tutta nel segreto dell'osso. Quando ci penso mi viene da ridere: amo l'osso! Difficilmente se il viso, il corpo, sono armoniosamente sorretti dall'eleganza di una buona struttura ossea, si cancella la grazia. [...]Le cose più antiestetiche per me sono quelle dovute alla rotondità: un doppio mento, una guancia simile a un seno africano disperatamente sfruttato, mi intristiscono.¹⁴¹

Queste pagine sembrano risuonare con quanto si è detto finora riguardo il nuovo modello femminile che Spaak rappresenta nella sua giovinezza, grazie a un corpo che, come si è visto, diventa l'incarnazione di personaggi inconsueti e moderni. Scrivendo la sua ode alle ossa, l'attrice ribadisce la portata di tale modernità e allo stesso tempo difende il tipo di fisicità che aveva da ragazza da chi l'ha ritenuto grottesco, elevandolo a simbolo di bellezza e grazia. Il secondo brano è ugualmente legato al corpo, anche se in maniera nettamente diversa e certamente più sofferta. In *Da me* infatti, come precedentemente accennato, l'attrice racconta dell'esaurimento nervoso che la colpisce quando ha ventitré anni: in quel periodo smette

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ C. Spaak, *Da me*, cit., pp. 39-40.

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

Spaak racconta l'accaduto in questo modo:

Ero da tempo ammalata o comunque in una situazione psicologica di profondo turbamento. Non mangiavo da molti mesi. Mi nutrivano facendomi fleboclisi. Non riuscivo ad attraversare da sola la strada, a entrare in un negozio. Avevo perso una mia minima vita autonoma. Dipendevo dagli altri. [...] Tutto era cominciato con un vago senso di nausea, che col tempo divenne profonda, assoluta, terribile angoscia; finì per impedirmi qualsiasi pensiero positivo e molti movimenti. [...] Andavo prima in clinica, facevo una flebo, mi riposavo un po', poi andavo in teatro [era sotto contratto]. [...] Ormai pesavo quarantasette chili; non mi reggevo in piedi. Un giorno di primavera a Napoli buttai via tutti gli inutili tranquillanti ed entrai in una farmacia. Esposti in vetrina avevo visto dei barattoli di omogeneizzati, quelli che si danno ai bambini: qualcosa dentro di me in quell'istante si scosse. Decisi che avrei fatto da madre di me stessa e cominciai a nutrirmi così.¹⁴²

Ritengo che anche questo brano sia uno dei più rilevanti di tutto il testo, soprattutto alla luce di quanto detto a proposito della magrezza anticanonica del corpo di Spaak adolescente e dell'impostazione terapeutica che la stessa attrice ha deciso di dare alla sua autobiografia. Attraverso la narrazione Catherine Spaak assegna in particolar modo a questo episodio il valore di un punto di svolta. Il rapporto estremamente conflittuale con la sua famiglia e in particolare con sua madre inizia a essere elaborato quando, in un momento di estrema sofferenza, l'attrice è spinta a prendersi cura di sé: «Da me, avevo aperto il primo spiraglio verso la guarigione, per un'altra vita. Da me. Da sola»¹⁴³.

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

Anche i denti hanno a che fare con le ossa. [...] In fondo sorridere è, in molti casi, sinonimo di una certa ambiguità. [...] Ridere è un'espressione formidabile, liberatoria, rivelatrice dell'intimo; uno spasimo strappato all'abbandono. [...] L'esplorazione del palato con le dita è un'esperienza piena di tenerezza e di sensualità. L'erotismo non può essere insegnato. [...] Il vero erotismo è il proprio gesto, imprevedibile e spontaneo, che nasce integro dall'assoluta pulsione. [...] Per tornare all'osso erotico, sensuale, al linguaggio segreto della struttura ossea, bisogna elaborare un vocabolario intimo. Consiglierei a tutti, compresi quelli che hanno il privilegio di poter sfoggiare denti sanissimi, di sorridere con parsimonia.¹⁴⁴

Nel testo i discorsi legati alla sessualità sono meno maliziosi rispetto a quelli di Pampanini: in Spaak si nota piuttosto un tentativo continuo di renderli "poetici", ad esempio: «il gioco erotico ha bisogno di una forte creatività cerebrale, di favoleggiare, di essere imprevedibile. Non devo

¹⁴² C. Spaak, *Da me*, cit., pp. 211-212.

¹⁴³ *Ivi*, p. 212.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 43-45.

rotolarmi nel fango per scoprire che può nascere il giglio e che il suo profumo è un'essenza divina: lo conosco già»¹⁴⁵.

Si può notare un tentativo di 'nobilitare' gli ammiccamenti presenti nel testo, soprattutto attraverso la letteratura: non bisogna dimenticare che Spaak in quel periodo è una donna matura che ha ormai attuato il proprio riposizionamento nei media italiani, presentandosi come elegante conduttrice, giornalista e scrittrice. Trovo interessante, a questo proposito, il suo cenno a *Lolita* di Vladimir Nabokov, che Spaak legge quando ha tredici anni e che diventa la presa di coscienza della sua femminilità¹⁴⁶, solo che, attraverso un gioco quasi paradossale, colei che più ha rappresentato il fenomeno del lolitismo nel cinema italiano, scrive: «mentre leggevo di nascosto, non mi sentivo Lolita, ma l'uomo maturo vittima della seduzione»¹⁴⁷.

Il tema della sessualità è però declinato anche in una maniera molto particolare (direi unica) nel panorama delle autobiografie delle attrici e che trovo coerente con quella impostazione confidenziale scelta da Spaak, di cui si è parlato. L'erotismo nel testo, infatti, emerge anche in alcuni brani dove l'attrice esplicita delle fantasie riguardanti personaggi immaginari che desidera tenere con sé¹⁴⁸, come «un bel servitore nero dolce e premuroso», con cui «ballare una danza tutta speciale; movimenti propiziatori alla tenera arrendevolezza»¹⁴⁹. Spaak continua: «Vorrei che mi facesse il bagno [...] mi insaponasse, mi massaggiasse, cantasse; poi vorrei giocare nell'acqua con lui e farmi amare. Se vuole»¹⁵⁰.

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

Vorrei provocarlo anche un po' carnalmente. Certo, lui dovrebbe, teoricamente, essere assetato d'amore. Ogni tanto fare cadere una spallina, mostrargli le gambe, l'attaccatura del seno, non mi dispiacerebbe. Senza mai esagerare, cose furtive, fulminee, cose avvenute solo nel pensiero. Che avesse sognato? Lasciarlo nel dubbio. Il professore sarebbe felice con me, e l'amerei molto¹⁵¹.

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

Vorrei avere una grande stanza, una stanza che io non vedo, che non dovrò mai vedere e che nessuno dovrà vedere. [...] è la sede della voluttà. Il posto dei giochi, dell'erotismo senza briglie. [...] Voglio avere gli occhi chiusi sopra un velo di stoffa fresca e leggera. [...] Saprò che ci sono gli altri vicino, uomini e donne; anche loro nell'assoluta incapacità di vedere. Solo sentirci, respirarci. [...] Poi, con le mani, sentire gli altri; toccare un braccio, con un piede toccare un altro piede. Capire se sento un uomo o una donna, ma non sapere

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 51.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 65.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Nel catalogo dei personaggi fittizi che l'attrice vuole serbare vengono citati anche (ma non con accezione erotica) un giullare, Gas-Gas, il topolino di *Cenerentola* e Bromden di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, M. Forman, 1975).

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 107.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 110-111.

assolutamente chi è. Immaginare come potrebbe essere, o come vorrei che fosse, e decidere se continuare o meno l'approccio a seconda degli elementi che riesco a captare. [...] L'attesa non dovrà sapere di peccato, né di proibito. Solo un gioco che nasce per diventare l'altare del segreto desiderio. [...] E si ride, si gioca, si sogna. Si supera perfettamente l'imbarazzo, il pudore. Si fanno a pezzi i freni inibitori. Saltano i tabù! Scompaiono tutti i divieti. [...] L'idea di aver provato sensazioni meravigliose, di aver fatto l'amore in una maniera stupenda con uno sconosciuto, mi esalta¹⁵².

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

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

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

Il carattere psicanalitico del testo non va tralasciato: la stessa Spaak racconta di come abbia abbandonato la terapia pur sapendo di non aver risolto tutto. Ed è appunto con la consapevolezza di aver imparato a convivere con la solitudine e con una promessa, che Catherine Spaak conclude la sua autobiografia: «andrò nell'ombra e non ci sarà bisogno di dire niente; sarà evidente che quel giorno avrò vinto anche questo. Da me»¹⁵³.

Riferimenti bibliografici

Anonimo. 1954. *Lei dice no, lui dice sì*. In «Noi donne», 4.

Anonimo. 1956. *Silvana Pampanini forse andrà in sposa nel prossimo aprile*. In «Oggi», 51.

Anonimo. 1957. *Cinema italiano. La nuova Roma*. In «Il Borghese», 39.

Anonimo. 1959a. *La Pampanini si sposa?*. In «Oggi», 13.

Anonimo. 1959b. *Il colpo di fulmine di Silvana Pampanini*. In «Così», 13.

Anonimo. 1960. *Il mio più bel Natale*. In «Famiglia Cristiana», 52.

Anonimo. 1966. *Ho un segreto: esagerare i miei difetti*. In «Oggi», 46.

Aranguren, Begoña. 2003. *Lucia Bosè: diva, divina*. Ed. Planeta, Barcellona.

¹⁵² *Ivi*, pp. 130-132.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 216-217.

Asti, Adriana. 2017. *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*. Mondadori, Milano.

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

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

Buttafava, Vittorio. 1955. *Forse la Pampanini sposerà un produttore greco*. In «Oggi», 8.

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

Capussotti, Enrica. 2002. *Modelli femminili e giovani spettatrici. Donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta*. In *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a cura di Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno. Viella, Roma.

2004. *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*. Giunti, Firenze-Milano.

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

Castello, Giulio Cesare. 1957. *Il divismo. Mitologia del cinema*. Edizioni Radio Italiana, Torino.

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

2015. *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*. In *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, a cura di Giovanna Maina, Federico Zecca. «Cinergie», III, 5, marzo.

2016. *Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile*. In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, a cura di Elena Dagrada. Rubbettino, Soveria Mannelli.

2017. *Le parole per dirsi. Autobiografie femminili fra neorealismo e melodramma popolare*. In *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, a cura di Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini. Scalpendi editore, Milano.

2018. *Yvonne Sanson. Misura e dismisura*. In *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 12, luglio-dicembre.

Cardone, Lucia, Masecchia, Anna, e Rizzarelli, Maria (a cura di). 2019. *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*. In «Arabeschi», 14.

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

Cosulich, Callisto. 1960. *Recuperate sul viale del tramonto*. In «ABC», 21.

- De Beauvoir, Simone. 2015 [1959]. *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome*, ora in *Brigitte Bardot. Dialogo e fotografie*, Ghibli, Milano.
- Demetrio, Duccio. 1995. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Denis, Maria. 1995. *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*. Baldini & Castoldi, Milano.
- de Rossi, Barbara. 2015. *Bibbi esci dall'acqua. Una donna, tante donne, la forza di lottare per amore*. Rizzoli, Milano.
- De Tassis, Piera. 1982. *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni Cinquanta*. «Memoria», 6.
- Dyer, Richard. 2003 [1979]. *Star*. Kaplan, Torino.
- Fanara, Giulia. 2015. *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*. In «L'avventura», I, 1, I semestre.
- Festinese, Valeria. 2016. *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*. In *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, a cura di Maria Casalini. Viella, Roma.
- Friedan, Betty. 1994 [1993]. *L'età da inventare. La seconda metà della vita*. Frassinelli, Segrate.
- Grasso, Aldo. 2019. *Storia critica della televisione italiana*. Il Saggiatore, Milano.
- Grignaffini, Giovanna. 2002 [1996]. *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*. In *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Gian Piero Brunetta. Edizioni della Fondazione Agnelli, Torino.
- Gundle, Stephen. 2009 [2007]. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*. Laterza, Roma-Bari.
- Landy, Marcia. 2008. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Indiana University Press, Bloomington.
- Lusini, Arturo. 1957. *È nato in Giappone l'idillio di Silvana*. In «Oggi», 2.
- Maina, Giovanna. 2016. *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva del passato*. «Bianco e nero» 586.
- Marengo, Silvio. 1956. *La delicata vicenda*. In «Il Borghese», 3.

- Masecchia, Anna. 2014-2015. *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*. In «La Valle dell'Eden», 28-29.
- Masi, Stefano, e Lancia, Enrico. 1994. *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*. Gremese Editore, Roma.
- Mazzocchi, Federica, e Pierini, Mariapaola. 2019. *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*. In *Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14.
- Missero Dalila. 2021. *Catherine Spaak. L'invecchiamento di una diva, tra postfemminismo ed evoluzione dei media italiani*. In *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, a cura di Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re. Meltemi, Milano.
- Muggeo, Giulia. 2017. *Antagonismi e alleanze. I concorsi di bellezza nell'Italia del dopoguerra (1946-1950)*. In *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi. ETS, Pisa.
- Noto, Paolo. 2011. *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*. Kaplan, Torino.
- O. D. F. 1956. *Rider's indigest*. In «Cinema Nuovo» 75.
- Palazzi, Maura. 1997. *Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*. Mondadori, Milano.
- Paliotti, Vittorio. 1970. *Faccio un fischio e mi sposo*. In «Oggi», 48.
- Pampanini, Silvana. 2004 [1996]. *Scandalosamente Perbene*. Gremese Editore, Roma.
- Parigi, Stefania. 2014. *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Marsilio, Venezia.
- Pavone, Rita e Targia, Emilio. 2015. *Tutti pazzi per Rita*. Rizzoli, Milano.
- Pensotti, Anita. 1964. *Fu una vera buffonata la conversione di mia moglie*. In «Oggi», 16.
- Piana, Federica. 2019. *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine*. In *Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
2020. *Gli scandali di una «ninfetta con la frangia lunga». Catherine Spaak nei primi anni Sessanta*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

- Piazza, Marina. 1999. *Le ragazze di cinquant'anni. Amori, lavori, famiglie e nuove libertà*. Mondadori, Milano.
- Pierini, Mariapaola. 2015. *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*. In *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti. «Quaderni del CSCI», 11.
2017. *Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*. In «La Valle dell'Eden», 30.
- Quarantotto, Claudio. 1960. *Sesso, carne e democrazia*. In «Il Borghese», 23.
- Quarantotto, Claudio. 1965. *Soraya e la rapa*. In «Il Borghese», 8.
- Reich, Jacqueline. 2004. *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.
- Rico La Casa, Pablo J. (a cura di). 2004. *Picasso e Dominguìn: un'amicizia ad arte, raccontata da Lucia Bosè*. Libri Scheiwiller, Milano.
- Rigola, Gabriele. 2015. *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*. In «Bianco e Nero», n. 581, gennaio-aprile.
- Rizzarelli, Maria. 2017. *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.
2018. *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Carocci, Roma.
- Rowe, Kathleen. 1995. *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. University of Texas Press, Austin.
- Simi, Giulia. 2021. *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.
2021. *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*. In «Cinergie», 20, dicembre.
- Simonigh, Chiara. 2008. *Il cinema, il corpo e l'anima*. Le Mani, Genova.
- Spaak, Catherine. 1984. *26 donne*. Mondadori, Milano.
1993. *Da me*. Bompiani, Milano.
1995. *Un cuore perso*. Mondadori, Milano.
1997. *Oltre il cielo*. Mondadori, Milano.
2007. *Lui*. Mondadori, Milano.
2011. *L'amore blu*. Mondadori, Milano.

- Spinazzola, Vittorio. 2019 [1985]. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Bulzoni, Roma.
- Russo, Mary. 1999. *Aging and the Scandal of Anachronism*. In *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, a cura di Kathleen Woodward. Indiana University Press, Bloomington.
- Sala, Alessandro, e Valentini, Paola. 1995. *Il riscatto dello spazio sonoro: "Un marito per Anna Zaccheo" di Giuseppe De Santis*. In «Comunicazioni sociali», 2-3.
- Sontag, Susan. 1972. *The double standard of aging*. In «The Saturday Review», September 23.
- Spina, Luciana. 2012. *In compagnia di vecchie signore*. In *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura. Incontri di studio febbraio - marzo 2008*, a cura di Edda Melon, Luisa Passerini, Luisa Ricaldone e Luciana Spina. CRISDe, Torino.
- Tognolotti, Chiara. 2015. *Moderne*. In *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti. «Quaderni del CSCI», 11.
- Uffreduzzi, Elisa. 2015. *Echi. Antologia di pensieri e riflessioni delle protagoniste del passato: "Miss, mia cara Miss..."*. In *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti. «Quaderni del CSCI», 11.
- Valeri, Franca. 2010. *Bugiarda no, reticente*. Einaudi, Torino.
- Vincenti, Ettore. 1974. *Pampanini oggi*. In «Playboy», 5.
- Vitti, Monica. 1994a. *L'occhio innocente: dall'arte al cinema, di passione in passione*. In «Cahiers d'Art Italia», 3.
- 1994b. *L'occhio innocente*. In «Cahiers d'Art Italia», 5-6.
- Linda Williams. 1991. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In «Film Quarterly», Vol. 44, 4.

5. Attrici e autobiografia relazionale. Tra autopromozione e «etnologia» degli affetti.

In questo capitolo intendo concentrarmi su una tendenza molto diffusa tra le scritture autobiografiche delle attrici italiane, ovvero quella della autobiografia 'relazionale'. Con questa definizione mi riferisco a quei racconti di vita (o di una parte di essa) che, piuttosto che focalizzarsi sull'individualità delle autrici, si basano interamente sulla loro relazione con altri soggetti¹.

Si tratta di un tipo di scrittura autobiografica che ritorna spessissimo nella produzione femminile: persino restringendo il campo alle sole autobiografie di attrici si può notare come in molte abbiano scelto, per raccontarsi, di ripercorrere le loro relazioni familiari o sentimentali². Penso, ad esempio, a entrambi i testi di Sandra Milo³ o alla biografia familiare di Alba Parietti, nella quale l'attrice ripercorre l'esperienza resistenziale del padre⁴.

Se è vero, come afferma John Eakin, che ogni autobiografia ha un carattere relazionale (poiché è l'identità stessa che si costituisce a partire dal rapporto con gli altri)⁵, è altrettanto vero che in alcuni testi questa predisposizione viene resa esplicita e diventa strutturale, come avviene, appunto, nelle scritture di attrici esaminate in questo capitolo. Nello specifico, verranno analizzati due testi molto distanti tra loro: da un lato, l'autobiografia di Antonella Lualdi dove, come si vedrà, l'autrice (a dispetto delle apparenze) 'piega' la storia del suo rapporto con l'ex marito per compiere in realtà un'operazione di autoaffermazione; dall'altro, la biografia familiare che Lina Sastri dedica alla madre poco dopo la sua scomparsa. Il caso di Lualdi rientra pienamente nelle strategie autopromozionali anche se (come cercherò di dimostrare) si arricchisce di caratteristiche peculiari, mentre quello di Sastri è un ottimo esempio di scrittura

¹ Il termine è utilizzato dalla critica contemporanea in riferimento a quelle narrazioni costruite su un qualsiasi tipo di relazione intima (partner, figli e genitori, fratelli e sorelle), G. Thomas Couser, *Memoir. An introduction*, Oxford-New York, Oxford University Press 2012, p. 20. Cfr. anche con S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 65: «Questo concetto di relazionalità, che implica che la propria storia è legata a quella di un altro, suggerisce che i confini di un "io" sono spesso mutevoli e flessibili».

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

³ Sandra Milo, *Caro Federico*, Rizzoli, Milano 1982 e *Amanti*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1993. In realtà in *Amanti* Milo racconta anche «i retroscena di qualche decennio di vita pubblica italiana, e ricostruisce la mappa dei luoghi e delle situazioni in cui si sono mossi i leader e i cortigiani, i portaborse e i segretari compiacenti, le attricette e i ruffiani protagonisti della prima Repubblica», Angela Bianca Saponari, *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*, in *Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono*, cit., p. 110. Per approfondire rimando al testo appena citato di Saponari e al suo *«Una donna dongiovanni». Deformazioni grottesche del corpo erotico di Sandra Milo nel cinema italiano dei primi anni Sessanta*, in *Stelle di mezzo secolo*, cit., pp. 81-100.

⁴ Alba Parietti, *Da qui non se ne va nessuno*, Baldini+Castoldi, Milano 2019. Il testo viene commentato in Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 342-358.

⁵ Paul John Eakin, *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*, in G. Thomas Couser, Joseph Fichtelberg (a cura di), *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, Westport, Greenwood Press 1998, pp. 63-81. Per approfondire da un punto di vista legato alle scienze sociali rimando a Franco Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, Roma-Bari, Laterza 1981, p. 55: «Un uomo non è mai un individuo; sarebbe meglio chiamarlo universo singolare: "totalizzato", e allo stesso tempo universalizzato dalla sua epoca, egli la "ritotalizza" riproducendosi in essa come singolarità. Universale attraverso l'universalità singolare della storia umana, singolare attraverso la singolarità universalizzante dei suoi progetti, egli esige di essere studiato simultaneamente nei due sensi».

del sé basata sulla commemorazione in cui si manifesta quella che, come spiegherò più avanti, ho definito «etnologia» degli affetti⁶.

Anche per questa categoria ho scelto di soffermarmi su due casi per mostrare, ancora una volta, l'eterogeneità dell'oggetto di studio e per mettere in luce due testi che mi sembrano particolarmente meritevoli di attenzione oltre che ricchi di spunti e suggestioni.

5.1 L'autobiografia di Antonella Lualdi: tra autopromozione e affermazione del sé

L'autobiografia di Antonella Lualdi, intitolata *"Io Antonella, amata da Franco"* e pubblicata recentemente da Manfredi Edizioni, è stata scritta a quattro mani dalla stessa attrice con Diego Verdegiglio e con la collaborazione di Lino Belleggia⁷. Come accennato, spesso le *divagrafie* sono infatti sostenute da un massiccio lavoro curatoriale ed editoriale che nella maggior parte dei casi viene indicato esplicitamente, come testimonia appunto anche il libro di Lualdi.

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

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

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

A una prima occhiata, l'unione di Antonella Lualdi con il collega Franco Interlenghi è posta in assoluto rilievo, a partire da alcuni riferimenti paratestuali: il sopracitato titolo, la firma con il

⁶ Anche in questo caso mi permetto di rimandare al mio articolo *«Etnologia» degli affetti. La biografia familiare di Lina Sastri e le memorie sentimentali di Paola Pitagora*, in Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti (a cura di), *Sentieri selvaggi*, cit.

⁷ Antonella Lualdi Interlenghi, Diego Verdegiglio, *"Io Antonella, amata da Franco"*, Manfredi Edizioni, Imola 2018. Nell'introduzione, Verdegiglio racconta che la proposta di collaborare con Lualdi alla stesura della sua autobiografia sia stata fatta da Olga Bisera, con cui ha collaborato per i testi *Ho sedotto il potere*, Roma, Gremese Editore, 2009 e *Maktub*, Imola, Maretti Editore, 2013.

doppio cognome «Lualdi Interlenghi» e la dedica «a Franco Interlenghi, uomo indimenticabile». Nella stessa introduzione, l'autrice spiega le motivazioni che l'hanno portata a scrivere:

Si dice che con la psicanalisi, ripercorrendo gli eventi soprattutto drammatici della propria vita, si riesca a guarire dalle depressioni. Io dirò un grande “grazie” alla scrittura di questo libro: il riandare con la memoria alla storia mia e di Franco in tutti i suoi aspetti è stata per me una vera catarsi. Mi ha alleggerita dall'oppressione in cui sono precipitata dopo la scomparsa di mio marito.⁸

A volte «può bastare una crisi acuta o un'intensa vicenda a determinare quel culmine di esperienza che, a qualsiasi età, è stimolo a riepiloghi e messe a punto»⁹. Come anticipato, in questo caso la crisi ha origine dalla morte di Franco Interlenghi avvenuta nel 2015, in seguito a una malattia; circostanza che ha tenuto uniti i due attori nonostante la loro separazione, risalente agli anni Settanta.

A una lettura approfondita, tuttavia, ci si accorge di come il testo si discosti profondamente dalle premesse paratestuali: più che una ricostruzione della propria relazione sentimentale, in cui il racconto della vita di coppia è posto in primo piano (come avviene ad esempio nel caso di Claudia Mori¹⁰) e più che un omaggio alla memoria dell'ex marito, quella di Lualdi è un'autobiografia che sembra rispondere al solo desiderio di autoaffermazione. Come tenterò di dimostrare, ritengo che l'attrice, spesso messa in ombra, negli anni, da altre colleghe ma soprattutto dalla figura del marito, utilizzi la scrittura autobiografica per prendere finalmente la parola su di sé e per inserire in maniera autonoma la sua immagine nello scenario cinematografico italiano.

Lungo tutto il testo, infatti, Antonella Lualdi ripercorre nel dettaglio le tappe della sua carriera, a partire dagli esordi come «diva delle réclame»¹¹ e dal vero e proprio ingresso nel mondo del cinema con il film *Signorinella* (M. Mattoli, 1949). A questa pellicola è legata anche l'origine del nome d'arte dell'attrice (all'anagrafe Antonietta De Pascale): un concorso bandito dalla rivista 'Hollywood' la presenta in un servizio fotografico come «Signorina X» e invita i lettori a trovarle un nome in occasione delle riprese del film di Mattoli¹². Come scrive l'attrice:

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

⁸ *Ivi*, p. 17.

⁹ Rodolfo De Mattei, *La musa autobiografica*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1990, p. 39.

¹⁰ Claudia Mori, *Due guerrieri innamorati*, Bompiani, Milano 2014. Il testo di Mori, pubblicato in occasione del suo cinquantesimo anniversario di matrimonio, è interamente dedicato alla relazione con Adriano Celentano. L'intero scritto ha una chiarissima matrice promozionale: ogni elemento appare palesemente pensato per essere letto e apprezzato dai fan della coppia poiché vengono poste in primo piano le stesse connotazioni che appartengono alla loro immagine pubblica, come la loro litigiosità, la gelosia di entrambi e la loro religiosità.

Mori altro non fa se non celebrare la loro unione e, soprattutto, lo stesso Celentano, di cui tesse le lodi quasi ad ogni pagina. Nel testo sembra esserci spazio solo per il racconto del loro rapporto, basti pensare che persino i tre figli della coppia vengono nominati dall'autrice soltanto in una breve occasione.

¹¹ A. Lualdi, D. Verdegiglio, *Io Antonella, amata da Franco*, cit., p. 51.

¹² Enrico Lancia, Roberto Pioppi, *Le attrici*, Roma, Gremese Editore, 2004, p. 207.

periodo era sulla bocca di tutti, e cioè quello del celebre aviatore e giornalista Màner Lualdi¹³.

Al suo esordio, dunque, Lualdi sembra corrispondere all'ideale «italiano della “fidanzata” acqua e sapone, tutta casa e fedeltà»¹⁴, soprattutto in film come (oltre al sopracitato *Signorinella*) *L'ultima sentenza* (M. Bonnard, 1951), *Il romanzo della mia vita* (L. De Felice, 1952), *Perdonami!* (M. Costa, 1953) e *Gli uomini, che mascalzoni!* (G. Pellegrini, 1953).

Tale immagine viene consolidata nel 1953 dal suo fidanzamento con Franco Interlenghi, conosciuto sul set di *Canzoni, canzoni, canzoni* (D. Paolella, 1953) e dal loro matrimonio, celebrato nel 1955. Negli anni Cinquanta i due attori rappresentano la coppia perfetta del cinema italiano e recitano insieme in dodici film¹⁵, spesso nella parte degli innamorati anche sullo schermo.

Sui rotocalchi, quindi, viene dato molto spazio alle notizie che coinvolgono la giovane coppia¹⁶; spazio che aumenta considerevolmente dopo la nascita della prima figlia, Stella¹⁷, nel 1956, e della seconda, Antonellina¹⁸, nel 1961, tanto che gli articoli sulla famiglia Interlenghi si moltiplicano e diventa pressoché impossibile tenerne il conto. Quella di Antonella Lualdi, dunque, è una notorietà 'divisa', che l'attrice si ritrova a spartire con gli altri membri della sua famiglia e che in un certo senso la sminuisce rispetto agli standard di celebrità del divismo nazionale.

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

Fu infatti proprio in quel momento della nostra vita che decidemmo di non fare più film insieme, riproponendo ogni volta la solita coppia anche sugli schermi. Non potevo rimanere per l'eternità “l'ingenua numero uno” e lui per sempre il ragazzino dei suoi esordi.

¹³ A. Lualdi, D. Verdegiglio, *Io Antonella, amata da Franco*, cit., p. 53.

¹⁴ E. Lancia, R. Pioppi, *Le attrici*, cit., p. 207.

¹⁵ Le pellicole in cui recitano insieme, oltre al già citato *Canzoni, canzoni, canzoni*, sono: *Amori di mezzo secolo* (G. Pellegrini, P. Germi, M. Chiari, R. Rossellini, A. Pietrangeli, 1954); *Non c'è amore più grande* (G. Bianchi, 1955); *Gli innamorati* (M. Bolognini, 1955); *Altair* (L. De Mitri, 1956); *Il cielo brucia* (G. Masini, 1957); *Padri e figli* (M. Monicelli, 1957); *Giovani mariti* (M. Bolognini, 1958); *Polikuska* (C. Gallone, 1958); *La notte brava* (M. Bolognini, 1959); *Sangue sull'asfalto* (B. Borderie, 1959); *La colonna di Traiano* (M. Dragan, 1968).

¹⁶ Come ad esempio: *Antonella e Franco fidanzamento incerto*, «Oggi», X, 2, 1954, p. 37; *Antonella e Franco si sono fidanzati lungo la Senna*, «Oggi», X, 21, 1954; *Franco e Antonella hanno telefonato ai genitori di essere marito e moglie*, «Oggi» XI, 38, 1955; *Come nel loro film*, «Noi donne», X, 39, 1955, p. 3.

¹⁷ Per citarne alcuni, *È arrivata una bambina per la gioia di Antonella e Franco Interlenghi*, «Oggi», XII, 7, 1956; *Antonella, mamma felice*, «Oggi», XII, 50, 1956, p. 10; *La famiglia Interlenghi al completo*, «Così», III, 20, 1957, p. 20; *Tra Roma e Fregene il Ferragosto di Stella e di Antonella Lualdi*, «Oggi», XIII, 34, 1957.

¹⁸ *Antonella aspetta un bimbo*, «Oggi», XVII, 11, 1961, p. 60; Patrizia Rufo, *La famiglia Interlenghi in attesa*, «Così», VII, 21, 1961, p. 7; *Antonella seconda*, «Così», VII, 34, 1961, p. 34; *Sulla neve con mamma*, «Così», IX, 2, 1963, p. 31; *La famiglia Interlenghi in vacanza*, «Così», IX, 40, 1963, p. 34; *Alla scuola di mamma Antonella*, «Così», X, 48, 1964, p. 40.

Anche la secondogenita, Antonella Interlenghi intraprenderà la carriera di attrice, recitando in film come *Paura nella città dei morti viventi* (1980) di Lucio Fulci, *Vacanze di Natale* (1983) e *Vacanze in America* (1984) di Carlo Vanzina.

Scegliemmo di incanalarci in altre storie, con altra gente, proprio per cercare nuovi personaggi più adatti ai tempi ai quali andavamo incontro. Era una scelta necessaria¹⁹.

Allo stesso tempo, Lualdi si ritrova a fare i conti non solo con la popolarità del marito, ma anche con quella delle altre attrici: nel testo autobiografico dedica a questo aspetto, e a quelle che chiama «le occasioni mancate», un interessante capitolo²⁰. In queste pagine l'autrice descrive come, nel corso della sua carriera, siano sfumate delle opportunità potenzialmente molto importanti anche a causa del comportamento di alcuni produttori italiani che tendevano a imporre quelle che lei definisce «le loro protette»²¹:

Alcune mie colleghe italiane scelsero la via più facile fidanzandosi o sposandosi con importanti produttori, cioè quelli che all'epoca avevano il potere di fare grandi film. Io feci una scelta diversa e la pagai cara. Ero tra le attrici italiane più famose e richieste dell'epoca, parlavo francese meglio di tutte e spesso mi chiamavano per andare a lavorare in Francia. Tuttavia, quando venivano a sapere di qualche co-produzione, i fidanzati, i compagni o gli amici intimi delle mie colleghe si intromettevano e dicevano che ci avrebbero pensato loro a contattarmi in Italia. [...] Loro mi dicevano di stare tranquilla, che sarebbe andato tutto bene e poi sparivano. A distanza di anni, venni a sapere dalle produzioni francesi che mentre loro trattavano con questi signori per avere me, si sentivano rispondere che ero impegnata, che stavo lavorando o che mi trovavo in America, proponendo invece le loro attrici²².

Se si presta fede a quanto scrive, una delle occasioni mancate è l'interpretazione di Jill McBain in *C'era una volta il West* (S. Leone, 1968), poi affidata a Claudia Cardinale²³. La situazione descritta da Lualdi è la stessa, come si è visto, che lamenta Pampanini, ovvero la mancanza di offerte lavorative che colpisce quelle attrici che decidono di non avere una relazione con un produttore. Altre volte, invece, gli 'inciampi' nella carriera di Lualdi sono determinati da ragioni diverse, come nel caso di *Le amiche* (M. Antonioni, 1955), rifiutato a causa del suo impegno sul set di un altro film²⁴; o come gli inviti a Hollywood, sempre respinti per evitare la separazione dalla famiglia e per la diffidenza nei confronti dei severi contratti che regolavano lo *star system* americano²⁵.

Mi pare dunque che emerga, lungo tutto il testo, il tentativo dell'attrice di confermare e magnificare i traguardi accumulati nel corso della sua carriera cinematografica, nonostante le numerose opportunità mancate. Ritengo che non si possa spiegare in altri modi l'insistenza, spesso superflua, con la quale Lualdi si sofferma nel descrivere quasi ogni pellicola a cui ha preso parte, né l'ostinazione con cui elenca tutte le persone considerate di spicco che ha

¹⁹ A. Lualdi, D. Verdegiglio, *Io Antonella, amata da Franco*, cit., p. 194. Con 'ragazzino' Lualdi si riferisce alla prima interpretazione di Franco Interlenghi in *Sciuscià* (V. De Sica, 1946). All'epoca, l'attore aveva quindici anni.

²⁰ *Ivi*, p. 89.

²¹ *Ivi*, p. 91.

²² *Ivi*, p. 90.

²³ *Ivi*, p. 91.

²⁴ *Ivi*, p. 96.

²⁵ *Ivi*, pp. 92-93. Nel tempo, diverse attrici italiane hanno accettato contratti a Hollywood. Tra queste, ricordo il caso di Alida Valli: l'attrice, che si trasferisce negli Stati Uniti nel 1947, resiste per pochi anni alle imposizioni del contratto stipulato con Selznick. Già nei primi anni Cinquanta, infatti, ritorna in Italia, pagando un prezzo altissimo per la rottura del contratto hollywoodiano. Per approfondire rimando a Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli, «Bianco e Nero»*, 586, 2016.

incontrato o frequentato, insieme a Interlenghi, nel corso degli anni. Pur tenendo conto, infatti, del carattere aneddotico rintracciabile in ogni autobiografia di attrice, è sorprendente come, in questo caso, emerga a chiare lettere la volontà dell'autrice di affermare: 'Eccomi, c'ero anche io!'. Ciò è ancora più evidente se si considera l'inefficacia narrativa causata dalla numerosità degli aneddoti raccontati, che nella maggior parte dei casi rendono la lettura poco scorrevole e ripetitiva.

Ad ogni modo, il desiderio di autoaffermazione prende forma, nel testo, tramite alcuni meccanismi propri delle scritture del sé: il processo compiuto dall'attrice, infatti, è quello, già descritto, caratteristico di ogni autobiografia, che «decostruisce e interpreta»²⁶. Come si è visto analizzando il caso di Catherine Spaak, da un lato si ripercorre un tessuto esistenziale, se ne fissano blocchi, traumi, ma anche svolte, eventi-chiave; dall'altro si dà a questa stessa esistenza un'immagine nuova rispetto alla linearità del vissuto cronologico, legata ovviamente alla direzione impressa dall'interpretazione²⁷.

Si tratta ovviamente di un atto che può essere compiuto solo retrospettivamente, per riprendere Adriana Cavarero: «chi cammina sul terreno non può vedere la figura che i suoi passi si lasceranno dietro, gli è necessaria un'altra prospettiva»²⁸. Il raccontare, per chi vuole legittimare il proprio vissuto, diventa fondamentale, poiché «una vita può scorrere come un flusso confuso di atti, accadimenti, un giorno dopo giorno insignificante se non se ne racconta la storia, se questa stessa vita non diventa narrazione»²⁹. È il significato stesso dell'esperienza che, per essere colto, deve essere situato all'interno di un racconto. A tale proposito entra in gioco il *sense-making* narrativo, di cui si è già parlato, ovvero quella «costruzione di una sequenza di eventi che serve a spiegare l'esito di una storia nei termini dell'inizio, integrando ogni dettaglio in una catena continua di causalità»³⁰. Ciò fa sì che, all'interno della narrazione, ci si senta finalmente *artefici* di se stessi e che 'gli altri' entrino in scena solo come comparse³¹. Nell'autobiografia di Antonella Lualdi questo aspetto è fondamentale, poiché l'attrice prende finalmente la parola su di sé e, come si è visto, pone se stessa al centro della narrazione, assegnando oltretutto un ruolo di secondo piano a Franco Interlenghi, a dispetto delle premesse paratestuali a cui si è già accennato.

Come anticipato, l'ex marito dell'attrice viene certamente raccontato ma in misura minore rispetto a quanto ci si possa aspettare. Non solo nel testo mancano quasi totalmente gli aspetti della commemorazione e dell'elaborazione del lutto (che come si vedrà costituiscono il fulcro del testo di Lina Sastri) ma spesso l'immagine di Interlenghi che emerge è tutt'altro che positiva. È utile, a questo proposito, richiamare un aneddoto riportato da Lualdi nel quale lei e l'ex marito assistono a un alterco tra Claudia Mori e Adriano Celentano. In riferimento a Mori, scrive: «dissi a Franco: "Vedi come bisogna trattare i mariti?". Io invece non reagivo mai, nonostante Franco fosse tremendo in certe cose e non mi lasciasse mai aprire bocca»³².

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

²⁶ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, cit. p. 24.

²⁷ *Ivi*, p. 23.

²⁸ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 10.

²⁹ S. Ulivieri, *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, cit., p. 28.

³⁰ S. Ulivieri, *Metodo narrativo e ricerca di genere*, cit., p. 183.

³¹ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, cit., p. 51.

³² A. Lualdi interlenghi, D. Verdegiglio, *To Antonella, amata da Franco*, cit., p. 129.

Ero un po' oscurata dalla personalità di Franco, ma stare nell'ombra non mi costava molto. Mio marito mi affascinava e gradivo parlare di lui. Quindi non raccontavo molto di me, perché quello di cui parlava mi sembrava più importante. Durante gli incontri con i giornalisti aprivo bocca raramente, lasciavo fare a Franco, anche perché mi piaceva molto ciò che diceva. Era sempre ironico, non si prendeva sul serio e si proponeva con molta semplicità. Mi catturava il suo modo di essere, anche sul set, dove non si prendeva sul serio e si proponeva con molta semplicità. [...] Lui era l'uomo e il protagonista, ed era sempre al centro dell'attenzione. Io invece, proprio come le donne del Medio Oriente³³, parlavo poco e spesso me ne rimanevo in silenzio a lungo. Ero però molto vivace e dinamica, un lato del mio carattere che lego alla vitalità delle donne greche, così come mi piace far risalire il mio aspetto alle radici italiane. Questo miscuglio era affascinante per coloro che venivano a intervistarci e li spingeva a scoprire qualche mio lato nascosto, che prescindesse dal mio rapporto con Franco³⁴.

In generale, il comportamento di Franco Interlenghi all'interno della famiglia viene tratteggiato come severo e autoritario, di stampo tradizionale. Basti pensare che, in uno dei tanti aneddoti, Antonella Lualdi racconta di come sia stata aiutata da Alberto Sordi a 'coprire' la figlia Stella mentre tornava da una festa all'insaputa del padre³⁵. È la stessa attrice ad affermare che il marito «in famiglia talvolta commetteva degli errori, ma al di fuori del nostro rapporto familiare era una persona molto giusta ed equilibrata»³⁶.

E, nelle pagine finali dell'autobiografia, Antonella Lualdi porta avanti questo discorso, annotando: «ora in famiglia manca molto questo padre, perché è stata una figura talmente forte che quando è scomparso la nostra casa si è ritrovata senza la sua guida dispotica, ma amorevole: perché dopotutto il suo comportamento era guidato da un eccesso d'amore»³⁷.

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

Il nostro feeling dipese da me e dal mio bisogno di libertà. Stelvio fu bravo a capire quali fossero le mie esigenze in quel preciso momento, e così si comportò sempre come io da tempo avrei desiderato da un uomo, permettendomi di fare tutto ciò che mi sembrasse

³³ In queste righe l'attrice fa riferimento alle sue origini: è nata infatti in Libano, sua madre era greca e suo padre italiano.

³⁴ *Ivi*, p. 209.

³⁵ «Quando Franco andò ad augurarle la buonanotte, si era già infilata sotto le coperte con le scarpe e il vestito da festa, fingendo di avere sonno. Il complotto tra me e Alberto era riuscito» *Ivi*, pp. 135-136.

³⁶ *Ivi*, p. 212. Una tale adesione, da parte di Interlenghi, a un modello prettamente patriarcale si può spiegare tenendo in considerazione il periodo storico in cui si sposa e porta avanti il suo matrimonio, ovvero dai primi anni Cinquanta fino a metà dei Settanta. Tenendo infatti in considerazione alcune riflessioni di Sandro Bellassai sulla crisi dell'identità maschile negli anni del boom economico, si può affermare che, davanti a mutamenti consistenti che lasciano presagire una ridefinizione degli equilibri di potere tra uomini e donne, la maggioranza degli uomini tende a reagire con un irrigidimento identitario che ha la funzione di stabilire una barriera psicologica contro lo sconvolgimento delle gerarchie consolidate. Cfr. Sandro Bellassai, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003, p. 107.

³⁷ A. Lualdi interlenghi, D. Verdegiglio, "To Antonella, amata da Franco", cit., pp. 215-216.

giusto per me. A dire il vero, non che facessi granché. Però mi bastava l'idea di poter essere autonoma, di avere la possibilità di gestire il mio tempo e di non sentirmi più soffocare³⁸.

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

Tornai spesso a casa e ogni volta Franco mi accolse a braccia aperte. Questo mio andirivieni dall'appartamento dove vivevo con mio marito fu costante. [...] In ciò ero aiutata dal fatto che dal terrazzo di Franco si vedesse quello di Stelvio e viceversa, e io, con un potente cannocchiale, ero continuamente in contatto con le due case. [...] Non mi comportavo così per gelosia, ma solo perché mi faceva sentire legata a loro, anche se non ero lì fisicamente. Tutti i miei effetti personali e gli abiti erano rimasti da Franco e quando avevo bisogno di qualcosa entravo liberamente per prenderla. Se per caso c'era una sua nuova fidanzata non ero affatto a disagio e addirittura ne diventavo amica. Tantomeno si imbarazzava lui, perché avevamo affrontato con chiarezza questo nostro "rapporto non rapporto"³⁹.

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

A un certo punto della mia carriera mi ribellai a questa immagine ingenua "acqua e sapone", perché ogni cosa ha la sua epoca e un cambiamento avviene quando meno te lo aspetti. Mi accorsi di non poter più essere quella che veniva pilotata e messa lì come se fosse un burattino. Avevo bisogno di affermarmi come persona e non più come colei che va guidata, dai genitori prima e da un marito dopo. Cominciai a dire la mia e fu un trauma in famiglia, perché Franco non mi conosceva sotto l'aspetto di donna reattiva e autonoma, ma io non ne potevo più e dovevo cambiare per forza, in qualsiasi modo⁴⁰.

Il tentativo, intrapreso a partire dagli anni Sessanta, di lasciarsi alle spalle il ruolo e l'immagine di «ingenua» si concretizza ora nel connotare la sua figura con una maggiore carica di trasgressione e sensualità. È infatti nel 1979 che decide di posare per un servizio fotografico di Angelo Frontoni per la rivista *Playboy*: «ero sulla scia del cambiamento [...] Mi ero sempre opposta alle scene di nudo, ma Frontoni mi aveva ispirato molta fiducia [...] e poi ero cresciuta, mi sentivo pronta»⁴¹.

Il servizio, intitolato allusivamente *La prima volta di Antonella*⁴², allontana l'attrice anche da quell'icona 'familiare' e materna che, come si è visto, i rotocalchi amavano dipingere⁴³.

A proposito delle scene di nudo mai accettate, Lualdi fa riferimento ad altre occasioni mancate, affermando di aver rifiutato una parte in *Nerosubianco* di Tinto Brass (1969) e un film diretto

³⁸ *Ivi*, p. 213.

³⁹ *Ivi*, p. 214.

⁴⁰ *Ivi*, p. 193.

⁴¹ *Ivi*, p. 198.

⁴² N. Salvalaggio, *La prima volta di Antonella*, «Playboy», VIII, 6, 1979, pp. 34-52.

⁴³ Questo perché la rivista (comunque orientata da un desiderio e da uno sguardo prettamente maschile) si opponeva a un tipo di femminilità rispettabile e propensa all'autocensura e tendeva a promuovere un modello femminile che si discostava significativamente dagli stereotipi tradizionali di moglie e madre. Dalila Missero, *Playboys and the Cosmo Girls: Models of Femininity in Italian Men's and Women's Magazines and the Popularization of Feminist Knowledge*, «AG About Gender», 8, 16, 2019, p. 89.

da Mike Nichols⁴⁴. Stando a quanto scrive l'attrice, la decisione di non recitare in scene erotiche era motivata sia dal suo riserbo, sia dal controllo esercitato da Interlenghi:

naturalmente, anche Franco era coinvolto in queste mie scelte. Sebbene non venisse mai sul set, evitando di esporsi ufficialmente, lavorava prima sul copione, quando c'era la lettura del personaggio, e in base a quello, una volta stabiliti i termini e firmato il contratto, eliminava le scene di nudo. Se la produzione accettava, stava tranquillo, perché io ero tutelata dalla mia firma e da quella della produzione⁴⁵.

Antonella Lualdi, dunque, dopo essere cresciuta sotto la ferrea e restrittiva educazione della madre⁴⁶ e dopo il matrimonio di stampo tradizionale con Interlenghi, decide sia di porre fine al rapporto col marito sia di liberarsi di quell'aura di ingenuità che aveva da sempre caratterizzato la sua immagine divistica. Tale proposito è mantenuto anche nell'autobiografia, la cui copertina, non a caso, riporta una foto apparsa in prima pagina sulla rivista *Nat. Nuova Alta Tensione*, nel 1966, in cui l'attrice copre la sua nudità solo con un asciugamano⁴⁷.

Infine, si potrebbe mettere a confronto l'autobiografia di Lualdi con uno dei due testi autobiografici di Claudia Cardinale, pubblicato nel 1995 con il titolo di *Io, Claudia, tu, Claudia*⁴⁸. Se infatti Antonella Lualdi 'prende la parola' dopo la morte di Franco Interlenghi per problematizzare e rinforzare la propria immagine pubblica, Cardinale scrive a tre anni dalla morte dell'ex marito e produttore Franco Cristaldi⁴⁹ ma, al contrario, con l'intento di gettare luce su alcuni fatti della sua vita privata (primo fra tutti lo scandalo che la coinvolse nel 1967) e per smentire «il discorso pubblico che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta veniva intessuto su di lei»⁵⁰.

L'attrice tunisina, disciplinata dalla sua casa di produzione attraverso rigide regole simili a quelle dello *studio system* hollywoodiano, per tutti gli anni di permanenza alla Vides non solo viene oscurata dalla figura del suo 'Pigmalione' Cristaldi, ma anche dal «doppio» di quest'ultimo, il *press agent* Fabio Rinaudo⁵¹. È quindi in questo senso che la scrittura autobiografica di Cardinale assume il valore di una «replica»: dopo anni di silenzio parla in due riprese, forte dell'autorevolezza conquistata grazie alla sua consolidata carriera cinematografica⁵². Viceversa, Lualdi, non sorretta da altrettanto successo ma, anzi, spinta dal desiderio di rivendicare i propri traguardi di attrice, decide infine, in seguito al lutto, di intervenire.

⁴⁴ A. Lualdi Interlenghi, D. Verdegiglio, *“Io Antonella, amata da Franco”*, cit., p. 199.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ L'attrice ricorda come la madre le proibisse di toccare qualsiasi uomo prima del matrimonio, compreso suo padre. *Ivi*, p. 24.

⁴⁷ Le copertine della rivista erano solitamente caratterizzate da «attrici semisvestite, in pose ammiccanti, sovente con lo sguardo diretto al lettore», Giovanna Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Milano – Udine, Mimesis 2019, p. 29.

⁴⁸ C. Cardinale, A. M. Mori, *Io, Claudia, tu, Claudia*, cit.

⁴⁹ La seconda autobiografia viene invece pubblicata in seguito alla separazione da Pasquale Squitieri, Claudia Cardinale, *Le stelle della mia vita*, Milano, Frassinelli 2006.

⁵⁰ Cristina Jandelli, *Le confessioni di CC*, in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit.

⁵¹ Il rapporto fra Cardinale e i suoi due Pigmalioni è accuratamente descritto in Cristina Jandelli *Cardinale e Cristaldi*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, cit., pp. 119-132.

⁵² *Ivi*, p. 129.

Entrambe, una volta libere dal fantasma degli ex coniugi, cercano di riappropriarsi della loro immagine: una tenta di farlo spinta da una motivazione privata (ovvero il racconto della violenza subita da adolescente e del figlio tenuto segreto), l'altra nel tentativo di rinforzare il suo status di diva, nonostante si tratti, come si è visto, di una diva 'mancata'.

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

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

La casa di Ninetta, pubblicato nel 2018 (e ora anche monologo teatrale⁵³), è un agile testo di circa sessanta pagine che Lina Sastri dedica alla madre, scomparsa da poco tempo. In questa breve biografia familiare l'attrice (che ha alle spalle la pubblicazione di un altro testo autobiografico⁵⁴) cerca di omaggiare la memoria della madre ripercorrendo la sua vita estremamente travagliata e il suo ultimo periodo, passato in solitudine. Come si vedrà, tuttavia, quello che l'autrice ricostruisce non è soltanto un ritratto *in memoriam* ma è anche un tentativo, affettuoso e perfettamente riuscito, di ricostruire la relazione attraverso un recupero della lingua e della vocalità materna: un racconto, per usare le parole dell'autrice, «interrotto e condotto dal canto della voce di Ninetta»⁵⁵.

Come anticipato, quindi, la morte di Anna, detta Ninetta, dopo una lunga e sfiancante malattia, provoca in Sastri la «necessità di raccontare»⁵⁶. Qui è palese come il desiderio di scrivere, per riprendere le parole di Lidia Ravera, nasca da una ferita⁵⁷ e l'esito di tale urgenza di scrittura è una peculiarissima biografia in cui la commemorazione (in questo caso molto presente) si combina a stralci autobiografici e nella quale è sicuramente il rapporto madre-figlia a essere centrale. Il testo è certamente frutto di quella che viene definita 'scrittura come riparazione', ovvero quella scrittura che (oltre a essere manifestazione di una espressione artistica) si fa anche mezzo per elaborare un lutto o una perdita drammatica⁵⁸. Si tratta di un processo in cui

⁵³ Trovo significativo che il breve testo, nato appunto come testo biografico e autobiografico, ritorni a teatro. Come si vedrà nel dettaglio più avanti, in *La casa di Ninetta* la parola e la sua musicalità vengono poste in primo piano: nella sua versione per il palcoscenico lo scritto ritrova un habitat ideale. D'altra parte il legame tra teatro e scritture di attrici è particolarmente solido, in quanto proprio nel palco si può rintracciare il «luogo primigenio della visibilità e del protagonismo femminile» (L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle*, cit., p. 9; Cfr. L. Mariani, *Il tempo delle attrici*, cit. e *Ibidem*, *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divagraphe*, cit.).

Nella stessa carriera (soprattutto teatrale) di Sastri la voce, la musica, il canto e l'uso del dialetto sono centrali, basti pensare agli spettacoli musicali che ha ideato, scritto e prodotto, creando «un genere teatral-musicale tutto suo», dove «la musica si fa teatro» (Cfr. sito ufficiale di Lina Sastri: <http://www.linasastri.it/curriculum.html>).

Si scorge quindi una forte vicinanza, in Lina Sastri, tra performance, scrittura autobiografica e scrittura teatrale.

⁵⁴ Lina Sastri, *Mi chiamo Lina Sastri. Conversando con Ignazio Senatore*, Napoli, Guida Editori, 2017.

⁵⁵ Lina Sastri, *La casa di Ninetta*, Napoli, Guida Editori, 2018.

⁵⁶ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit. Il titolo di questo paragrafo dedicato a Lina Sastri riprende invece quello dell'autobiografia di Vladimir Nabokov: *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Milano, Adelphi 2010 [1951].

⁵⁷ Lidia Ravera, *Ogni autobiografia è la storia di un viaggio*, in Ivano Gamelli (a cura di), *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, Milano, Edizioni Unicopli 2003, p. 305.

⁵⁸ Stefano Ferrari, *Funzioni riparative della scrittura autobiografica*, in I. Gamelli, *Il prisma autobiografico*, cit., p. 291.

il dolore è funzionale all'elaborazione: il ricordo (soprattutto quando viene trasferito sulla carta) ricopre allo stesso tempo sia il ruolo di veicolo per il dolore, sia di strumento per superarlo⁵⁹. Riprendendo Jacques Derrida, quando si scrive *in memoria di* si verifica un processo di «interiorizzazione»: si tratta di «un movimento attraverso il quale un'idealizzazione interiorizzante accoglie in sé, su di sé, divora idealmente e quasi letteralmente il corpo e la voce dell'altro, il suo volto e la sua persona»⁶⁰. Come si vedrà, nel caso di Sastri tale interiorizzazione riguarda soprattutto la voce e la vocalità materna, che l'attrice riporta sulla pagina attraverso delle modalità di scrittura non comuni all'interno del corpus delle divagazioni.

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

Non un racconto, che produrrebbe una realtà invece di ricercarla, e neppure accontentarmi di rievocare e trascrivere le immagini della memoria. Piuttosto, trattare quelle stesse immagini come documenti che mi si chiariranno solo dopo averli sottoposti a diversi approcci di analisi. Essere, insomma, l'etnologa di me stessa⁶¹.

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

In *La casa di Ninetta* l'aspetto relazionale, che in questo caso emerge fin dalle prime righe e accompagna la lettura sino all'ultima pagina, è sottolineato a livello stilistico dal fatto che l'attrice abbia scelto di rivolgersi direttamente alla madre utilizzando la seconda persona singolare. In questo modo tutto il testo assume le sembianze di un dialogo che è destinato a rimanere incompiuto. La relazione è ovviamente centrale per i testi commemorativi, che possono «assumere questa forma solo grazie alla traccia dell'altro in noi, alla sua presenza irriducibile»⁶². E quella tra l'attrice e sua madre è descritta come una relazione in cui i confini tra il sé e l'altra sembrano confondersi fino a sparire, anche nelle rispettive esperienze di vita: «e così sono diventata te, per provare le tue stesse mancanze, e offese, e umiliazioni, per tacere il mio disgusto, soffocare nel silenzio e nella rassegnazione quello che il mio cuore intuiva ma non aveva il coraggio di ammettere, come te»⁶³. Stando all'autrice, le due hanno anche condiviso esperienze legate all'aborto, seppure con esiti diversi: si tratta di un'esperienza che Sastri, a quanto sembra, intende sottolineare e che trova rilevante nella definizione del loro legame. Se infatti Ninetta ha sostenuto la figlia nella scelta di interrompere la gravidanza, quando era stata lei, a sua volta, a dover scegliere, aveva deciso di portare avanti la gestazione:

Al mio posto te le sei presa tu le mie paure, le colpe, i rimorsi, le responsabilità, anche quelle terribili, quelle che non hanno fatto nascere un figlio troppo presto a una ragazzina ostinata e autodistruttiva, così fragile. [...] Io sono nata per sbaglio, me lo dicesti tu te lo ricordi?

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Jacques Derrida, *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, Milano, Jaca Book 2017 [1988], pp. 44-45.

⁶¹ Annie Ernaux, *La vergogna*, Roma, L'orma editore 2018 [1997], p. 33.

⁶² J. Derrida, *Memorie per Paul de Man*, cit., p. 41.

⁶³ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit., p. 21.

Troppa sofferenza col tuo marito padrone, e te ne volevi andare, e quando mi hai sentito in pancia, volevi uccidermi. E ci sei andata, dalla vammana, ti sei stesa sul lettino e hai visto con raccapriccio i ferri dell'assassinio... e te ne sei scappata.⁶⁴

Nel raccontare la vita della madre, Sastri si sofferma sulle numerose sofferenze che la donna è stata costretta a sopportare, non solo negli ultimi anni. Obbligata a sposare il padre dell'attrice dopo aver subito uno stupro da cui è nato il suo primogenito⁶⁵, Ninetta ha affrontato per anni non solo continue umiliazioni e violenze da parte del marito⁶⁶ ma anche ripetute assenze culminate con l'abbandono a favore di una nuova famiglia⁶⁷. A questo proposito, si può forse scorgere, nel testo di Sastri, un certo tipo di 'familiarità' con il romanzo *L'amore molesto* di Elena Ferrante⁶⁸. In entrambi ritroviamo Napoli, il trauma della violenza e soprattutto il riandare alla madre, dopo la morte di lei, affrancando la sua immagine da qualsiasi tipo di influenza paterna. Se l'opera di Ferrante «si dispone come un cammino paziente e ritornante attorno al corpo materno»⁶⁹, nello scritto di Sastri il ritorno alla madre è meno corporeo e, come si vedrà, più melodico e sonoro.

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

Eri costretta a dormire nella stanza più piccola della casa vuota, per sentirti meno sola, mi dicevi che lo facevi per sentire, attraverso il muro, le voci della famiglia vicina, quella che viveva, cucinava, parlava, perché avevi paura a dormire sola, a vivere sola, tu, che eri fatta per la musica, per i suoni della vita e della gioia, tu, che eri fatta di luce e di allegria, per stare in compagnia, così, senza pretese, per parlare... ridere... amare⁷⁰.

E, nel testo, è proprio la rilevanza della parola, nello specifico quella materna, ad avvicinare idealmente la scrittura di Sastri a quel tentativo di diventare «etnologa di se stessa» di cui ho fatto cenno. L'attrice infatti porta avanti uno scavo linguistico che emerge fin dalle prime battute dell'incipit, «"Me ne vogl'i' all'America [...] mò me ne vaco America!"»⁷¹, e che si manifesta nel riportare sulla pagina frasi pronunciate dalla madre nel corso degli anni, stralci di dialoghi o completamente in dialetto o in un italiano impregnato di espressioni dialettali. Ciò si legge, ad esempio, nel modo in cui Ninetta descriveva l'attaccamento del marito verso i soldi: «S'e' conta a uno a uno, e mette uno sopra all'altro, na carta n'coppa a n'ata»⁷², oppure quando

⁶⁴ Ivi, p. 25.

⁶⁵ Ivi, p. 31. E anche: «Ti dovevi sposare con quel tuo fidanzato buono, di cui parlavi sempre, quello che avevi lasciato per Alfonso, quello che ti voleva bene e ti rispettava, e che negli anni avevi dimenticato. Ma in quella cabina, nell'estate di tanto tempo fa, al mare [...] avevi subito la prima violenza di quello che sarebbe stato il tuo carnefice, e così, avevi dovuto scegliere un altro destino», Ivi, p. 36.

⁶⁶ Sastri lo definisce «marito assassino». Ivi, p. 26, 40.

⁶⁷ Ivi, p. 16.

⁶⁸ Elena Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1993.

⁶⁹ Lucia Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, p. 98

⁷⁰ Ivi, p. 14.

⁷¹ Ivi, p. 7.

⁷² Ivi, p. 40.

Sastri racconta di come il padre abbia svenduto la casa e tutti i mobili che Ninetta aveva ereditato dai suoi genitori (soprannominati «ciuccio e fuoco» e «capa e zarra») in cambio di «sporche cartuscelle»⁷³.

Ritengo che questa ricerca della parola materna sia una uno dei caratteri fondanti del testo e che si leghi, come già detto, al mantenimento della relazione. Per dirla con Luce Irigaray: «nel mio corpo presente sono già intenzione verso l'altro, intenzione fra me e l'altro, dapprima nella genealogia»⁷⁴. Questa strategia letteraria motivata da un'esigenza relazionale diventa a mio avviso ancora più rilevante se vista attraverso la lente delle numerose riflessioni femministe intorno alla lingua materna⁷⁵.

Se infatti il linguaggio che conosciamo si caratterizza come 'fallocentrico', in quanto frutto di una società e di una cultura patriarcale che per secoli è stata predominante, allora il recupero di quello materno può forse rappresentare un mezzo privilegiato per dare voce a una diversa visione del mondo e per quella ricostruzione di genealogie femminili di cui si è parlato. Per Luisa Muraro, appunto, il saper amare la madre è il primo passo (il più importante) per un possibile cambiamento: «altri inizi non sono possibili per me: questo soltanto, infatti, rompe il circolo vizioso e mi fa uscire dalla trappola di una cultura che, non insegnandomi ad amare mia madre, mi ha privata anche della forza necessaria a cambiarla, lasciandomi soltanto quella di lamentarmi, indefinitamente»⁷⁶.

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

Ma non sempre le parole possono bastare e quelle della madre di Sastri spesso sembrano perdere consistenza. Per Sastri, il cambiamento avviene quando Ninetta scopre che il marito ha intrapreso una nuova relazione con un'altra donna: «da quel momento, credo, hai cominciato a morire. E a cantare. " Chi si', tu si' a canaria, chi si', tu si' l'ammore, tu si' l'ammore ca pure quanno more, canta canzone nove"»⁷⁷.

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

⁷³ *Ivi*, p. 41. Riporto un altro interessante passaggio: «"Ue', anema longa" gli dicesti al regista, a Napoli, quando alla prima del mio primo lavoro importante, che io non c'ero, e tu c'eri andata con il tuo figlio maschio, e non ti facevano entrare. "Anema longa, io sono la mamma! Hai capito? E fateci entrare, mettetevi scuorno!"», *Ivi*, p. 64.

⁷⁴ L. Irigaray, *Essere due*, cit., p. 41.

⁷⁵ Non è questa la sede per approfondire un tema tanto vasto quanto quello del "materno" all'interno dei discorsi femministi. Tuttavia, per voler sintetizzare, molte studiose nel corso degli anni si sono interrogate sul rapporto madre-figlia e sulle sue possibili implicazioni. Tra queste, in ambito italiano, ricordo Luisa Muraro e il suo *L'ordine simbolico della madre* (Roma, Editori Riuniti 1991), nel quale l'autrice (riprendendo Julia Kristeva) esplicita la necessità, per le donne, di riformulare un ordine simbolico appunto della madre che si opponga a quello (da sempre predominante) del padre. Il tema del materno è centrale anche nel femminismo francese, soprattutto nelle riflessioni di Luce Irigaray, Julia Kristeva e Hélène Cixous. Irigaray teorizza una ricostruzione delle genealogie femminili in *Essere due* (Torino, Bollati Boringhieri 1994), *Sessi e genealogie* (Milano, La Tartaruga 1989 [1987]) e *Il respiro delle donne* (Milano, il Saggiatore 1996). Kristeva e Cixous invece si focalizzano sulla parola della Madre (fatta di fonemi, canti) che precede il linguaggio del Padre, inteso come sistema semantico. La parola materna, per le studiose, si ritrova ad esempio nei versi poetici, governati dalla musicalità della lingua e non dal tentativo di ingabbiare il mondo in una rete di significati.

Per un approfondimento rimando a A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit.

⁷⁶ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit. pp. 13-15.

⁷⁷ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit., p. 17.

e parlavi cantando allora, non più parole, che la ragione non ti aiutava più a ordinare, ma note, lunghe e dolci, armonie del cuore, brevi parole senza senso che finivano in melodia [...] ora che vivevi nel passato e nel presente doloroso, ora che le parole stupide e vuote, che vuote e tante volte false sono, finalmente avevano lasciato il posto al suono, che non mente mai⁷⁸.

Ed è anche e soprattutto nel canto che le filosofe femministe sopracitate hanno avvertito i tratti di quell'ordine simbolico materno di cui si è parlato. Canto come pura espressione vocale, che si contrappone e, anzi, viene prima del *logos*, inteso come discorso prettamente razionale e intelligibile, rappresentato dalla Legge del Padre⁷⁹. Nella vocalità che precede la significazione e nella stessa «materialità musicale della lingua» si può rintracciare quella «lingualatte» di cui scrive Cixous e che viene ripresa da Cavarero⁸⁰. Come afferma la studiosa francese: «nella lingua che parlo risuona la lingua di mia madre, meno linguaggio che musica, meno sintassi che canto di parole»⁸¹.

Tuttavia, a far parte di una «dimensione inconscia e pulsionale»⁸², nel testo di Sastri, non è solo la lingua materna ma anche alcuni aneddoti legati alla superstizione o, più in generale, alla spiritualità e al sovrannaturale. Mi riferisco a quelle pagine dove l'attrice racconta di alcune apparizioni a cui ha assistito sua madre, nel corso degli anni (come il «munaciello» o la «bella 'mbriana», che soltanto Ninetta riusciva a vedere⁸³). Sastri sostiene anche che la madre, che definisce «una fata»⁸⁴, avesse ereditato questa particolare sensibilità dalla nonna materna, che era solita raccontare «fatti che ci facevano restare a bocca aperta a noi bambini, la sera, quando mangiavamo zeppolelle acquistate col panariello, dal balcone, nel vicolo»⁸⁵.

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

Per un caso, un vecchio uomo, cosiddetto mago, mi parlò di una "fattura" che, da anni e anni, da quando ero piccola, mi portavo addosso. Era stata fatta, mi raccontò, a mia madre, ma mia madre era di gennaio, e non l'aveva colta: le janare sono infatti esenti da malocchio, si sa. E aveva colto me, che ero molto piccola e recettiva. E me la tolse, il vecchio mago, quella che lui chiamava fattura: ci andai con te mamma, a farmela togliere⁸⁶.

⁷⁸ *Ivi*, p. 17.

⁷⁹ A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe*, cit., p. 94.

⁸⁰ In *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano, Feltrinelli 2003, pp. 154-161) Cavarero riprende le riflessioni di Cixous in *Entre l'écriture*, Paris, des femmes, 1986. Per il riferimento a Cavarero ringrazio Giulia Simi e rimando al suo articolo *La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale*, in «L'avventura», 2, Luglio-Dicembre 2020.

⁸¹ Il brano di Cixous è ripreso in A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 155

⁸² *Ibidem*.

⁸³ L. Sastri, *La casa di Ninetta*, cit., pp. 53-54.

⁸⁴ *Ivi*, p. 52.

⁸⁵ *Ivi*, p. 55.

⁸⁶ *Ivi*, p. 54.

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

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

Riferimenti bibliografici

- Anonimo. 1954a. *Antonella e Franco fidanzamento incerto*. «Oggi», X, 2.
1954b. *Antonella e Franco si sono fidanzati lungo la Senna*. «Oggi», X, 21.
1955a. *Franco e Antonella hanno telefonato ai genitori di essere marito e moglie*. «Oggi», XI, 38.
1955b. *Come nel loro film*. «Noi donne», X, 39.
1956a. *È arrivata una bambina per la gioia di Antonella e Franco Interlenghi*. «Oggi», XII, 7.
1956b. *Antonella, mamma felice*. «Oggi», XII, 50.
1957a. *La famiglia Interlenghi al completo*. «Così», III, 20.
1957b. *Tra Roma e Fregene il Ferragosto di Stella e di Antonella Lualdi*. «Oggi», XIII, 34.
1961a. *Antonella aspetta un bimbo*. «Oggi», XVII, 11.
1961b. *Antonella seconda*. «Così», VII, 34.
1963a. *Sulla neve con mamma*. «Così», IX, 2.
1963b. *La famiglia Interlenghi in vacanza*. «Così», IX, 40.
1964. *Alla scuola di mamma Antonella*. «Così», X, 48.

Bellassai, Sandro. 2003. *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*. In *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, a cura di Paolo Capuzzo. Carocci, Roma.

Bisera, Olga. 2009. *Ho sedotto il potere*. Gremese Editore, Roma.
2013. *Maktub*. Maretti Editore, Imola.

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

Cardinale, Claudia, e Mori, Anna Maria. 1995. *Io, Claudia, tu, Claudia*, Frassinelli, Milano.

Cardinale, Claudia. 2006. *Le stelle della mia vita*. Frassinelli Milano.

Cardone, Lucia. 2015. *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*. In *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone, Sara Filippelli., Edizioni ETS, Pisa.

Cavarero, Adriana. 2011 [1997]. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Feltrinelli, Milano.
2003. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Feltrinelli, Milano.

- Cavarero, Adriana, e Restaino, Franco. 2002. *Le filosofie femministe*. Mondadori, Milano.
- Cixous, Hélène. 1986. *Entre l'écriture. des femmes*, Paris.
- Comand, Mariapia, e Gundle, Stephen (a cura di). 2016. «*Bianco e Nero*», 586.
- Couser, G. Thomas. 2012. *Memoir. An introduction*. Oxford University Press, Oxford-New York.
- De Mattei, Rodolfo. 1990. *La musa autobiografica*. Casa Editrice Le Lettere, Firenze.
- Demetrio, Duccio. 1995. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Derrida, Jacques. 2017 [1988]. *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*. Jaca Book, Milano.
- Eakin, Paul John. 1998. *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*. In *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, a cura di G. Thomas Couser, Joseph Fichtelberg. Greenwood Press, Westport.
- Ernaux, Annie. *La vergogna* 2018 [1997]. L'orma editore, Roma.
- Ferrante, Elena. 1993. *L'amore molesto*. Edizioni e/o, Roma.
- Ferrari, Stefano. 2003. *Funzioni riparative della scrittura autobiografica*. In *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, a cura di Ivano Gamelli. Edizioni Unicopli, Milano.
- Ferrarotti, Franco. 1981. *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari.
- Irigaray, Luce. 1989 [1987]. *Sessi e genealogie*. La Tartaruga, Milano.
1994. *Essere due*. Bollati Boringhieri, Torino.
1996. *Il respiro delle donne*. il Saggiatore, Milano.
- Jandelli, Cristina. 2019. *Le confessioni di CC*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14.
2020. *Cardinale e Cristaldi*. In *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, a cura di Chiara Tognolotti. Edizioni ETS, Pisa.
- Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.
- Lualdi Interlenghi, Antonella, e Verdegiglio, Diego. 2018. *“Io Antonella, amata da Franco”*. Manfredi Edizioni, Imola.
- Maina, Giovanna. 2019. *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano – Udine.

- Mariani, Laura. 1991. *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*. La Mongolfiera, Bologna.
2019. *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
- Milo, Sandra. 1982. *Caro Federico*. Rizzoli, Milano.
1993. *Amanti*. Tullio Pironti Editore, Napoli.
- Missero, Dalila. 2019. *Playboys and the Cosmo Girls: Models of Femininity in Italian Men's and Women's Magazines and the Popularization of Feminist Knowledge*. «AG About Gender», 8, 16.
- Mori, Claudia. 2014. *Due guerrieri innamorati*, Bompiani, Milano.
- Muraro, Luisa. 1991. *L'ordine simbolico della madre*. Editori Riuniti, Roma.
- Nabokov, Vladimir. 2010 [1951]. *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Adelphi, Milano.
- Parietti, Alba. 2019. *Da qui non se ne va nessuno*. Baldini+Castoldi, Milano.
- Piana, Federica. 2021. «Etnologia» degli affetti. *La biografia familiare di Lina Sastri e le memorie sentimentali di Paola Pitagora*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.
- Ravera, Lidia. 2003. *Ogni autobiografia è la storia di un viaggio*. In *Il prisma autobiografico. Riflessi interdisciplinari del racconto di sé*, a cura di Ivano Gamelli. Edizioni Unicopli, Milano.
- Rufo, Patrizia. 1961. *La famiglia Interlenghi in attesa*. «Così», VII, 21.
- Salvalaggio, Nantas. 1979. *La prima volta di Antonella*, «Playboy», VIII, 6.
- Saponari, Angela Bianca. 2019. *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*. In *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
2020. «Una donna dongiovanni». *Deformazioni grottesche del corpo erotico di Sandra Milo nel cinema italiano dei primi anni Sessanta*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.
- Sastri, Lina. 2018. *La casa di Ninetta*. Guida Editori, Napoli.
- Simi, Giulia. 2020. *La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale*. In «L'avventura», 2, Luglio-Dicembre.
- Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, Bologna.

Smith, Sidonie e Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Intepreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Ulivieri, Simonetta. 2016. *Metodo narrativo e ricerca di genere*. In *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, a cura di Antonella Cagnolati, Carmela Covato. Benilde Ediciones. 2019. *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*. In *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, a cura di Simonetta Ulivieri. Edizioni ETS, Pisa.

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

In questo capitolo mi concentrerò su una categoria scarsamente frequentata dalle attrici, ovvero quella del *memoir*. Con questo termine mi riferisco, in particolare, a quella specifica scrittura del sé in cui l'autrice o l'autore, nel raccontare la propria storia, costruisce una narrazione che si caratterizza anche come collettiva e generazionale¹.

Riprendendo Lejeune, infatti, spesso in opere di questo tipo lo spazio dedicato agli avvenimenti coevi, o più in generale a un racconto di carattere storico, è considerevole e, in alcuni casi, maggiore rispetto a quello riservato alla personalità dell'autore. In questi casi dunque, rispetto a 'autobiografia', sarebbe preferibile utilizzare il termine 'memoir', in quanto più adatto a inquadrare testi così strutturati². Nello specifico, nei memoir l'autore (o l'autrice) riveste il ruolo di 'testimone': il punto di vista rimane personale ma l'oggetto del discorso non coincide unicamente con la sua individualità o esperienza soggettiva, poiché di fatto comprende anche la storia dei gruppi sociali a cui appartiene³. Anche per Pascal, «nello specifico dell'autobiografia l'attenzione si focalizza sull'Io, mentre nelle memorie o nelle rimembranze l'ottica è regolata sugli altri»⁴.

Come anticipato, nel corpus delle divografie si riscontrano ben pochi esempi di questo tipo: definirei infatti a tutti gli effetti dei memoir solamente *I coetanei* di Elsa de' Giorgi⁵ e *Fiato d'artista* di Paola Pitagora⁶, sul quale mi soffermerò nel corso di questo capitolo.

I coetanei, «sospeso a metà strada tra cronaca, autobiografia e scrittura finzionale»⁷, si snoda infatti «lungo una serie di vicende autobiografiche dispiegate in un arco cronologico che,

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

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

³ *Ibidem*.

⁴ R. Pascal, *What is an Autobiography?*, cit., trad. it. in B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit., p. 22.

⁵ Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, Milano, Feltrinelli 2019 [1955]. Potrebbe essere considerato un memoir anche un'altra opera di de' Giorgi, ovvero *Ho visto partire il tuo treno* (Milano, Feltrinelli 2017 [1992]), incentrato sulla relazione dell'attrice con Italo Calvino. Questo perché, oltre che alla ricostruzione del loro rapporto, l'autrice traccia «ritratti di gruppo degli scrittori, degli intellettuali e degli artisti al centro della scena culturale italiana del Novecento (da Elio Vittorini e da Carlo Levi a Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani, Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda). Il sapore di un bilancio e insieme di un excursus narrativizzato su un'intera esistenza trascorsa tra lo schermo, la scena teatrale e i libri che promana dalle pagine di *Ho visto partire il tuo treno* incontra spesso le fulgide descrizioni degli interlocutori dell'autrice» (Corinne Pontillo, *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei. Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*, in «Arabeschi», 15, gennaio-giugno 2020).

⁶ Paola Pitagora, *Fiato d'artista*, Palermo, Sellerio 2017 [2001]. L'attrice ha pubblicato anche i due romanzi *Antigone e l'onorevole*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2003 e *Sarò la tua bambina folle*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2006.

⁷ C. Pontillo, *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei*, cit., p. 177.

dall'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, giunge fino agli anni immediatamente successivi alle elezioni politiche del 1948»⁸. Alla prima parte, incentrata sul lavoro a Cinecittà della voce narrante e sulla sua rete amicale formata da intellettuali e artisti, segue una seconda parte in cui viene raccontata (in terza persona) l'esperienza della lotta resistenziale⁹. È quindi soprattutto nella seconda parte che emerge quella dimensione collettiva di cui si è parlato; dimensione che si manifesta anche nella rappresentazione dei luoghi (Firenze, Napoli, la Sicilia, Milano, Roma) e dei rapporti umani, inseriti nel quadro sociale caotico in cui si riflettono il trauma della guerra e le contraddizioni generate dalla presenza degli alleati¹⁰.

Quello di de' Giorgi si configura come un testo particolarmente importante nell'ambito del *corpus* delle autobiografie delle attrici italiane, soprattutto perché riesce a far emergere alcune questioni storiche dense di significato. A breve distanza dagli avvenimenti, infatti, l'autrice offre un punto di vista inedito sull'Italia fascista, sul regime, e sulle pratiche di resistenza o comunque di dissenso diffuse a Cinecittà. *I coetanei*, assieme alle autobiografie di Doris Duranti, di Maria Denis e in parte di Lilia Silvi¹¹, rivelano i diversi rapporti che le attrici hanno avuto con il fascismo e anche per questo sono documenti significativi per la storia culturale del Paese. Pur trattandosi di testi molto distanti, ognuno di essi, a suo modo, illumina infatti il buio del non detto, contrapponendosi alla semplificazione (imperante fino a non molto tempo fa) che voleva le 'dive di regime' completamente asservite e passive rispetto al ciò che le circondava. In particolare, nel memoir di de' Giorgi, l'autrice prende la parola e ritrae il suo mondo, le colleghe, i tecnici, misurando con precisione la tragedia della guerra vista da Cinecittà. A rendere tale gesto ancora più forte è poi il contesto: l'uscita de *I coetanei* avviene infatti in un momento di riflusso, a metà degli anni Cinquanta, quando ormai i tempi eroici della Resistenza sono dimenticati o rimossi, resi desueti e fastidiosi dall'ebrezza del boom che andava diffondendosi, e dunque ha, in un certo senso, l'andamento di un memoir della sconfitta, consegnandoci di fatto una paradossale memoria dalla parte dei vinti.

Nel caso del memoir di Pitagora la dimensione collettiva permea tutto il testo, risultando inseparabile da quella individuale e sentimentale, soprattutto grazie, come si vedrà, alla sua particolare struttura. Pitagora costruisce infatti l'intera narrazione sulla sua relazione con il pittore Renato Mambor, tanto che *Fiato d'artista* potrebbe certamente rientrare anche nella categoria già analizzata delle autobiografie relazionali. Tuttavia, ho deciso di inserire il testo come caso di studio del memoir proprio per il suo carattere spiccatamente testimoniale. Ciò rafforza quanto già detto, ovvero che tali oggetti di studio tendono a sfuggire a tentativi di classificazione e che, a volte, alcune autobiografie (per la loro stessa natura) potrebbero essere ricondotte a più di una categoria.

6.1 Le lettere tra un'attrice e un «buffo pittore». Il memoir di Paola Pitagora

⁸ *Ivi*, p. 174.

⁹ *Ivi*, p. 176.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Doris Duranti, *Il romanzo della mia vita*, Milano, Mondadori, 1987; Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Dalai Editore, 1997; Lilia Silvi, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Firenze, Aida, 2005.

Per un approfondimento rimando a Paola Zeni, «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie*, cit.

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

Come anticipato, il taglio di *Fiato d'artista* è senza dubbio quello di un memoir, poiché l'autrice (pur mantenendo ed esplicitando uno sguardo soggettivo) racconta una storia collettiva¹²: nello specifico, «ripercorre, a distanza di quasi quarant'anni, le tensioni avanguardistiche della Roma degli anni Sessanta»¹³. Sono proprio le parole di Pitagora a inquadrare il testo come delle memorie:

Quando parlo della pittura di quel periodo, degli artisti, mi rendo conto che il mio punto di vista è parziale e limitato: non potrei mai, né sono interessata a fare una storiografia di quegli anni, a questo pensano egregiamente i critici. Io riunisco frammenti della memoria, non cito nomi importanti che però non ho conosciuto e non hanno inciso nella mia vita¹⁴.

Nel testo, Pitagora si sofferma infatti sul gruppo di giovani artisti della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, tra cui Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Jannis Kounellis, Cesare Tacchi, Pino Pascali, Giosetta Fioroni¹⁵ e lo stesso Renato Mambor. L'autrice riesce a riportare sulla pagina il clima artistico di quegli anni, muovendosi tra il Caffè Rosati e la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, dove transitavano le ricerche più avanzate della pittura e delle arti italiane di quegli anni¹⁶.

Lo stesso titolo e la stessa copertina rimandano alle sperimentazioni artistiche del periodo: *Fiato d'artista* è infatti il titolo di un'opera di Piero Manzoni, del 1960; mentre per la copertina è stato scelto il *Ritratto di dama araldico* di Renato Mambor, del 1966.

Fiato d'artista è quindi «costruito sapientemente al crocevia tra documento e memoria personale»¹⁷, in cui la peculiare ricostruzione di una relazione sentimentale (come verrà illustrata più avanti) si intreccia al racconto collettivo, arricchito da «interviste, testi critici e curatoriali dell'epoca»¹⁸.

La narrazione, che come anticipato si apre alla fine degli anni Cinquanta e si chiude con l'avvento del Sessantotto, non è infatti limitata alla sola dimensione corale legata alla Scuola

¹² Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014, pp. 133-134.

¹³ Marta Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice. Il saccheggio di una vita*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, *Divografie*, cit., p. 136.

¹⁴ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 102.

¹⁵ Per un approfondimento su Fioroni e sulle artiste di quegli anni, Cfr. Giulia Simi, *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, «Arabeschi», 8, 2016.

¹⁶ *Ivi*, p. 48.

¹⁷ G. Simi, *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*, in L. Cardone, F. Polato, G. Simi, C. Tognolotti (a cura di), *Sentieri selvaggi*, cit.

¹⁸ *Ibidem*.

Romana, ma è caratterizzata da ulteriori e peculiari sfumature che la rendono un perfetto esempio di *coming of age*, sia dal punto di vista artistico sia sentimentale. Anche la relazione tra Paola Pitagora e Renato Mambor si chiude dopo una decina d'anni, nello stesso periodo in cui l'esperienza del gruppo avanguardistico giunge al termine¹⁹. Per riprendere le parole di Mambor riportate dall'autrice:

La storia di Piazza del Popolo negli anni Sessanta, è stato un po' come trattenere il fiato: un'ispirazione, poi soffiare lungo, come un mangiafuoco che spruzza petrolio acceso nell'aria, sbriciolando gocce nel fuoco, e nel petrolio è come se vaporizzasse l'io. Il fuoco ha un getto che vive nell'atmosfera con una forma conica: dallo spruzzo della bocca inizia come un bacio, si allarga come una pera o una goccia, poi si spegne²⁰.

Il racconto retrospettivo di Pitagora è quindi anche un racconto di formazione nel quale l'attrice ripercorre gli anni della sua giovinezza vissuti nel fermento avanguardistico: «oggi che da una cantina della memoria e da sparsi diari tutto riaffiora, mi trovo creditrice di attenzione nei confronti della Scuola Romana, e debitrice di tanti stimoli, non solo per aver vissuto un amore»²¹.

In quel decennio ha inizio e si consolida la carriera dell'attrice e spesso, nel testo, viene esplicitato come il rapporto tra lei e Renato Mambor sia stato fondamentale per la formazione artistica di entrambi. Pitagora è consapevole, infatti, di come il gesto e il pensiero attoriale abbiano forti linee di continuità con quelli degli artisti²², ed è lei stessa a domandarsi: «Avrei potuto diventare attrice se non avessi incontrato quel buffo pittore? Forse sì ma in altro modo»²³.

Il suo stesso nome d'arte è frutto di uno scambio scherzoso con il fidanzato, che sostituisce Gargaloni con 'Pitagorica' (con un riferimento ironico alla tavola pitagorica, legato alla fisicità della ragazza²⁴) e che abbrevia poi in Pitagora²⁵.

I due si conoscono frequentando un corso di recitazione, ed è lì e anche attraverso questo incontro che l'attrice capisce per la prima volta l'importanza del corpo per chi voglia intraprendere questa professione: «il corpo, una scoperta infinita che inizia il suo percorso attraverso l'amore, ma deve essere mantenuta nella costante attenzione del 'sentirsi'»²⁶.

Sulla stessa linea, le pagine del memoir offrono l'occasione a Paola Pitagora di riflettere sul mestiere dell'attrice e di ripercorrere le tappe iniziali della sua carriera, dalla esperienza a Belgrado sul set di *Kapò* (G. Pontecorvo, 1960) al ruolo in *La viaccia* (M. Bolognini, 1961) accanto a Claudia Cardinale e Jean-Paul Belmondo; dallo studio per interpretare Artemisia Gentileschi sotto la guida di Luigi Squarzina alla lavorazione di *I pugni in tasca* (M. Bellocchio,

¹⁹ A segnare la fine di quel periodo è anche la tragica morte di Pino Pascali: «il cerchio magico di Piazza del Popolo si era spezzato» (P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 160).

²⁰ *Ivi*, pp. 165-166.

²¹ *Ivi*, p. 165.

²² G. Simi, *I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie*, cit.

²³ *Ivi*, p. 56.

²⁴ Marta Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice*, cit., p. 138.

²⁵ P. Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 29.

²⁶ *Ivi*, p. 28.

1965)²⁷ fino alla prova, spaventosa, di doversi confrontare con il personaggio di Lucia Mondella per i *Promessi Sposi* televisivi di Sandro Bolchi, nel 1967²⁸.

Alla pellicola di Marco Bellocchio *Pitagora* deve la sua consacrazione attoriale, come ricorda lei stessa in *Fiato d'artista*:

L'incapacità di adeguamento, l'egocentrismo, l'ambizione dell'adolescente protagonista del film erano affini alle furie della nostra giovinezza, si voleva far piazza pulita di qualcosa, in questo vi era analogia tra il regista piacentino e i pittori romani. E io, fra di loro? Quanto conta un'attrice in un film d'autore? Molto, moltissimo, così così? Gli allori erano tutti per Bellocchio e per Lou Castel, magistralmente doppiato da Raoul Grassilli, ma potevo dirmi ugualmente soddisfatta.

Attrice, dunque, finalmente²⁹.

È proprio su quel set che lei sente «per la prima volta il piacere di fare del cinema»³⁰.

Trovo significativo che *Pitagora*, portando avanti le sue riflessioni sulla carriera da interprete, sfiori anche un tema che, come si è visto, ricorre spesso nelle scritture autobiografiche delle attrici:

in Europa e nel mondo anglosassone, l'attrice è persona assai considerata, nella sua specificità. Ma nell'Italia di fine millennio, capiterà raramente di vedere un'attrice invitata a un simposio sulla cultura. [...] Quando ho scelto questo mestiere, ero consapevole dei pregiudizi che lo accompagnano: l'attrice deve essere un piccolo e casuale miracolo, o perché bella, o perché ha trovato il Pigmalione che la sa valorizzare³¹.

Al contempo, l'attrice si interroga sul suo peculiare ruolo professionale, chiedendosi quale attrice essa sia, considerata la lontananza (che lei trova quasi paradossale) tra due dei suoi ruoli più importanti:

Quale attrice, dunque? Il termine di 'attrice impegnata', in contrapposizione a quello di 'attrice di cassetta', era molto in voga, ma alla fine si diventa ciò che si fa e ciò che si fa spesso appartiene al caso. Me ne sarei accorta in breve, quando nel pieno del successo di un film 'maledetto' e dichiaratamente anticlericale, mi sarebbe stato assegnato il ruolo della giovane più cattolica e angelicata d'Italia. [...] Mi ritrovavo in mezzo a una dicotomia nella mia professione e nell'immagine: I pugni in tasca, eversiva opera presessantottina e Manzoni, lo scrittore cattolico croce di tutti gli studenti³².

²⁷ Per un approfondimento sulla sua interpretazione nel film di Bellocchio rimando a Giulia Fanara, *Una ragazza piuttosto complicata. Paola Pitagora e I pugni in tasca di Marco Bellocchio*, in «L'avventura», 2, 2017; per un focus sulle altre interpretazioni dell'attrice a Ibidem, Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», 10, luglio-dicembre, 2017.

²⁸ Marta Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice*, cit., p. 137.

²⁹ Paola Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 125.

³⁰ *Ivi*, p. 115.

³¹ *Ivi*, pp. 125-126.

³² *Ivi*, pp. 126-127.

Trasformandosi quindi nella «fidanzata d'Italia»³³ appena due anni dopo aver interpretato Giulia, la protagonista «un po' sbandata, misteriosa, innocente, folle e anche strega»³⁴ di *I pugni in tasca*, Pitagora dà corpo solo apparentemente a due personaggi agli antipodi, poiché entrambe sono donne che costantemente «incarnano una ferma e risoluta volontà di non cedere mai alle mezze misure»³⁵.

Per tornare alle peculiarità di questo specifico testo, *Fiato d'artista* appare inusuale fin dalla sua struttura: gli stralci di lettere che i due giovani amanti scrivevano su dei diari forniscono lo scheletro per il racconto retrospettivo di Pitagora. Tale operazione letteraria si rivela particolarmente interessante poiché l'autrice, lavorando direttamente sulle fonti, parte dalle lettere e tesse intorno a queste una storia capace di tenerle insieme. In questo senso il memoir di Pitagora si avvicina, idealmente, a quella «etnologia» degli affetti di cui si è parlato a proposito di Sastri: in questo caso sono il recupero documentale e la rielaborazione a posteriori a costituire la base del racconto relazionale³⁶.

E in *Fiato d'artista* il carattere relazionale della scrittura autobiografica è particolarmente evidente, poiché in questo caso non solo il racconto è collettivo e generazionale ma viene costruito partendo da un epistolario. Riprendendo Roland Barthes, per «l'innamorato, la lettera non ha alcun valore tattico [...] quello che io intraprendo con l'altro è una *relazione*, non una corrispondenza»³⁷.

L'autrice crea dunque in questo modo una doppia narrazione, arricchendo lo scambio epistolare con un ulteriore livello di lettura che si rivela indispensabile per tentare di riportare sulla pagina la storia d'amore con Mambor. Già anni prima è lei stessa, in una delle lettere, a notarlo: «quando rileggo il nostro diario sento che c'è più storia tra le righe che nelle righe stesse»³⁸.

D'altra parte la lettera rimanda sempre, per costituzione, a un non detto, poiché è «nella tensione dell'io verso l'altro sé» che si può rintracciare «la spinta che induce a scrivere» e, di conseguenza, il costituirsi di «un discorso amoroso che al di là dei contenuti si configura come parola sottesa a quanto è diversamente esplicito e palese»³⁹.

L'autrice quindi, corredando le lettere di un altro livello di significazione (allo scopo di contestualizzarle e di inserirle in una narrazione coerente) tenta di colmare quella caratteristica in virtù della quale gli epistolari «mostrano il non dicibile dell'individuo, mentre offrono al ricevente (e oltre a lui al futuro lettore), il non detto del detto, quella sfera della scrittura lasciata all'interpretazione e che può restare sorda in assenza di decifrazione»⁴⁰.

³³ G. Fanara, *Una ragazza piuttosto complicata*, cit., p. 230.

³⁴ *Ivi*, p. 222.

³⁵ Marta Marchetti, *Paola Pitagora scrittrice*, cit., p. 137.

³⁶ Può forse apparire scontato, ma è importante sottolineare quanto gli epistolari siano, per la loro stessa natura, fortemente relazionali, infatti, «con il diario soltanto le lettere spartiscono il privilegio di un destinatario determinato (previsto dall'atto della scrittura), che dovrebbe, più e meglio degli altri (almeno in potenza), essere capace di decifrare segrete allusioni, ricostruendo lo scritto con l'ausilio di dati privati, linguaggi personali, lessici familiari o amichevoli, referenze dialogiche». Anna Dolfi (a cura di), *Frammenti di un discorso amoroso" nella scrittura epistolare moderna*, Roma, Bulzoni Editore 1992, p. 10. Per un approfondimento sugli studi degli epistolari rimando a Kate Douglas, Ashley Barnwell, *Research Methodologies For Auto/Biography Studies*, New York-London, Routledge, 2019.

³⁷ Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi 2014 [1977], p. 127.

³⁸ Paola Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 45.

³⁹ A. Dolfi, *Frammenti di un discorso amoroso"*, cit., p. 12.

⁴⁰ *Ivi*, p. 13.

In testi come quello di Paola Pitagora, l'autore (o l'autrice) si può avvalere dell'utilizzo di stralci di diari (forse la fonte più comune), lettere, saggi, poesie, giornali di viaggi, e così via, per mostrare un 'io' a un diverso stadio di evoluzione⁴¹ o, come nel caso dell'attrice, per assegnare al testo il valore di una testimonianza, sia personale che collettiva. Le lettere possono essere definite, per usare le parole di Sidonie Smith e Julia Watson, come vere e proprie «fonti della memoria»⁴². In questi casi, dunque, il materiale documentario su cui sono costruite le autobiografie è ovviamente fondamentale: si tratta di una traccia che rimane a tutti gli effetti un «prodotto artisticamente elaborato»⁴³. A essere rilevante è soprattutto

il rapporto che con essa si instaura, la prospettiva in cui chi scrive la percepisce e la utilizza. Il materiale viene infatti a far parte di una struttura, contrae rapporti con altri elementi del racconto, all'interno del quale occupa un posto preciso; e per il solo fatto di essere inserito in un organico insieme acquista una significazione ulteriore, pur non perdendo del tutto il suo valore originario di testimonianza⁴⁴.

Nelle lettere tra Pitagora e Mambor emerge chiaramente quella dialettica tra presenza e assenza tipica degli epistolari⁴⁵: «*Non riesco più ad abbandonarmi al mio grande sentimento per te. Non so se ti ho capito, ma sento di conoscerti. Ho cominciato ad affrontare un mondo nuovo, e mi spaventa che qualcosa mi porti, sia pure per un momento, lontano da te. Paola*»⁴⁶.

Ciò è ancora più evidente nelle parti in cui i due subiscono una lontananza forzata, come succede, ad esempio, quando Mambor passa un periodo in ospedale:

Sento che la crisi che mi ha colpito in pieno incomincia a circuire anche te. I tuoi sentimenti stanno perdendo smalto, intensità, per le continue scosse che subiscono a causa delle tue nuove esperienze. Una cosa è certa, quando il sentimento perde lo smalto, è inutile continuare a verniciare lo spazio della nostra vita, né possiamo chiedere aiuto alle sensazioni, paragonabili come sostanza alla tempera: più vivace e decorativa, ma meno duratura.

*Scusami per questi paragoni strettamente pittorici, ma sono i soli mezzi di cui dispongo per esprimermi. [...] La tua lontananza è stata nociva per la mia malattia, quando sento il bisogno di parlarti, mi ficco dentro le tue lettere, che a volte sono un po' risicative. Ho letto nel giornale una storia commovente, hanno trovato sul fiume una valigia colma di lettere di due innamorati che si scrivevano due o tre volte al giorno, raccontandosi minuto per minuto: di loro non si sa più nulla. Renato*⁴⁷

Per concludere, *Fiato d'artista*, attraverso la sua dimensione collettiva, generazionale e relazionale, riesce a scalfire l'illusione che l'autobiografia passi obbligatoriamente per l'autodeterminazione e dimostra (rendendolo palese) come il sé venga definito anche a partire dalle relazioni con gli altri⁴⁸.

⁴¹ Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. 218.

⁴² S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 172.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Anche qui rimando a A. Dolfi, "Frammenti di un discorso amoroso", cit.

⁴⁶ Paola Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 57.

⁴⁷ *Ivi*, p. 70.

⁴⁸ Paul John Eakin, *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*, in G. Thomas Couser, Joseph Fichtelberg (a cura di), *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, Greenwood Press, Westport, 1998, p. 63.

La stessa immagine, quella dell'identificazione del sé tramite l'altro, è suggerita dal finale, (dall'evocativo titolo *Trent'anni dopo*) dove, eloquentemente, viene descritto un ipotetico incontro tra i due ex amanti. Ancora una volta uno scambio, dunque, ma in questo caso frutto delle speculazioni dell'autrice e non testimoniato da stralci di documenti preesistenti. In poche pagine, Pitagora compone un dialogo immaginario nel quale lei stessa si ritrova a chiedere a Mambor che cosa sia, ora, lui per lei, e il pittore risponde (in una maniera che anche graficamente è significativa) semplicemente «IO SONO»⁴⁹.

Riferimenti bibliografici

- Barthes, Roland. 2014 [1977]. *Frammenti di un discorso amoroso*. Einaudi, Torino.
- Couser, G. Thomas. 2012. *Memoir. An introduction*. Oxford University Press, Oxford-New York.
- Denis, Maria. 1997. *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*. Dalai Editore, Milano.
- D'Intino, Franco. 1998. *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*. Bulzoni Editore, Roma.
- Dolfi, Anna. 1992. *"Frammenti di un discorso amoroso" nella scrittura epistolare moderna*. Bulzoni Editore, Roma.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, Bologna.
- Duranti, Doris. 1987. *Il romanzo della mia vita*. Mondadori, Milano.
- Eakin, Paul John. 1998. *Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story*. In *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, G. Thomas Couser, a cura di Joseph Fichtelberg. Greenwood Press, Westport.
- Fanara, Giulia. 2017. *Una ragazza piuttosto complicata. Paola Pitagora e I pugni in tasca di Marco Bellocchio*. In «L'avventura», 2.
2017. *Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.
- Lejeune, Philippe. 1986 [1975]. *Il patto autobiografico*. Il Mulino, Bologna.
- 2010 [1971]. *L'autobiographie en France*. Armand Colin, Paris.
1998. *Pour l'autobiographie* Seuil. Paris.
2005. *Signe de vie. Le pacte autobiographique 2*. Seuil, Paris.
2015. *Écrire sa vie. De pacte au patrimoine autobiographique*. Editions du Mauconduit, Paris.
- Marchetti, Marta. 2019. *Paola Pitagora scrittrice. Il saccheggio di una vita*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14.

⁴⁹ Paola Pitagora, *Fiato d'artista*, cit., p. 169.

Pascal, Roy. 1960. *What is an Autobiography?*. In *Design and Truth in Autobiography*. Routledge & Kegan Paul, London. Trad. it. in *Teorie moderne dell'autobiografia* a cura di Bartolo Anglani. Edizioni B. A. Graphis, Bari, 1996.

Pitagora, Paola. 2017 [2001]. *Fiato d'artista*. Sellerio, Palermo.
2003. *Antigone e l'onorevole*. Baldini Castoldi Dalai, Milano.
2006. *Sarò la tua bambina folle*. Baldini Castoldi Dalai, Milano.

Pontillo, Corinne. 2020. *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei. Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*. In «Arabeschi», 15.

Silvi, Lilia. 2005. *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*. Aida, Firenze.

Simi, Giulia. 2016. *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*. In *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 8, luglio-dicembre.
2021. *“I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie”: arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18, luglio-dicembre.

Smith, Sidonie e Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Intepreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Zeni, Paola. 2019. *«Forse avevo imparato a recitare». Le autobiografie delle dive del Ventennio*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

7. Autobiografia «narrativizzata»: attrici e non-fiction

La natura di questa categoria, alla stregua dello stesso genere autobiografico di cui fa parte, appare particolarmente ambigua e di difficile schematizzazione.

Il mio intento, in questo caso, è quello di provare a chiarire (seppure non in maniera rigida) il posizionamento di tutti quei testi di attrici in cui l'esperienza autobiografica viene mediata o contaminata da elementi finzionali, sia a livello stilistico sia di contenuti.

Non è infatti raro, nel corpus delle «divagrafie», imbattersi in quelle che potrebbero essere definite delle autobiografie «narrativizzate»¹. Si tratta, a mio avviso, di scritture del sé in cui o l'intenzione autobiografica non viene dichiarata esplicitamente (come si vedrà nel caso di studio scelto per questo capitolo); o viene costruita una narrazione di tipo finzionale dove si possono rintracciare episodi riconducibili alla biografia dell'autrice.

Mi pare che queste scritture possano rientrare pienamente in quella che, ormai da diversi anni, viene comunemente chiamata *non-fiction*² o, meno di frequente, scrittura referenziale³. Il termine, seppure per certi versi impreciso e talvolta oggetto di contestazioni, offre una definizione «parzialmente necessaria» per indicare «sinteticamente tale categoria narrativa»⁴. Della non-fiction farebbero parte tutti quei testi «ispirati da avvenimenti reali (cronaca, memorie), riprodotti sotto forma di autobiografie, diari, biografie, inchieste giornalistiche, reportage, saggi»⁵. Per capire la numerosità ed eterogeneità di tali produzioni basterà ricordare che rientrano nella non-fiction, solo per fare qualche esempio, testi come *Gomorra* di Roberto Saviano⁶, il testo autobiografico di Andre Agassi⁷, le opere di uno scrittore come Emmanuel Carrère e tutte quelle scritture definite *true crime* che, in bilico appunto tra romanzo e cronaca nera, occupano un posto sempre più ampio all'interno del mercato editoriale nazionale e internazionale⁸. In breve, la «cifra distintiva» delle opere tratteggiate risiede nella «messa in

¹ Riprendo questo concetto da Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa 2011.

² Rifacendomi a Lorenzo Marchese (*Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 20) ricordo l'importanza di distinguere la *non-fiction* dal *non-fiction novel*: la prima definizione indica una «galassia inclusiva» che comprende numerosi generi e scritture accomunati dall'intenzionalità storica, mentre la seconda si riferisce a una corrente di romanzi-verità con narratore in terza persona.

³ Per il concetto di autobiografia come scrittura 'referenziale' Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 38: «In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi *referenziali*; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una "realtà" esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di *verifica*. Il loro scopo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non "l'effetto del reale", ma la sua immagine».

⁴ L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 11. Ringrazio Beatrice Seligardi per i suoi consigli preziosi, utilissimi per tracciare la bibliografia di questo capitolo.

⁵ *Ivi*, p. 16. Come afferma Ricciardi, appare quasi insensato continuare a definire la non-fiction in opposizione alla fiction, poiché i confini diventano sempre più indistinguibili (S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit.). Le stesse definizioni «ci dicono pochissimo sui testi in questione, e ancor meno sulle forme letterarie concrete su cui si giocano i discorsi autoriali: è una specie di vicolo cieco argomentativo concludere che nello spettro semantico della *fiction* rientrano il romanzo, il racconto breve, e qualsiasi narrazione non strettamente verificabile, nella *non-fiction* tutto il resto» (L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 22). Anche in questo caso dunque è rilevante approfondire tale 'sottognere' non tanto per giungere a una precisa categorizzazione quanto per riuscire a individuare e analizzare, il meglio possibile, le caratteristiche e il funzionamento di ogni singolo testo.

⁶ Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

⁷ Andre Agassi, *Open*, Torino, Einaudi, 2009.

⁸ Non è questa la sede per approfondire un tema tanto vasto come è appunto quello della letteratura *true crime* ma, in sintesi, la cronaca ha da secoli influenzato e contaminato il romanzo (ricordo, tra tutti, Edgar Allan Poe e il suo *Gli omicidi della rue Morgue*, del 1841, consultabile in italiano in *Ibidem, I racconti*, Torino Einaudi, 1983).

racconto” di vicende personali o di rilievo nazionale che sfocia in una cronaca “decantata” ma sempre fedele alla sua natura documentale»⁹.

Negli ultimi decenni la non-fiction si è imposta a tal punto da «minare il tradizionale assetto dei generi letterari»¹⁰, tanto più che, dal 1980 circa, il suo «campo d’azione è sempre più variegato, non essendo abitato solo da scrittori “di professione”, ma anche da filosofi, saggisti, umoristi, sceneggiatori e registi»¹¹ e, aggiungerei, da attrici. Possono rientrare nella non-fiction, infatti, alcuni testi che si allontanano dalle forme autobiografiche descritte nei capitoli precedenti e che si pongono in più stretta vicinanza col romanzo. Mi riferisco, ad esempio, al romanzo autobiografico di Ambra Angiolini¹², caso di studio analizzato in questo capitolo, o a *I love you Kirk* di Asia Argento¹³, molto vicino, per linguaggio, stile, struttura, illustrazioni, ai romanzi per ragazzi; o ancora al romanzo di Isa Miranda¹⁴, ricco di spie autobiografiche e allo stesso tempo di mediazioni finzionali¹⁵; o, infine, al peculiare *Caro Federico* di Sandra Milo¹⁶, nel quale la relazione tra l’attrice e Fellini è mediata da un personaggio di finzione che fa le veci della stessa autrice.

È chiaro dunque che per scritture del genere, nonostante nascano e si appoggino alla biografia delle autrici, non si possa parlare propriamente di autobiografie, poiché vengono utilizzate tecniche e invenzioni romanzesche per «arrivare di solito a una maggiore comprensione della successione empirica dei fatti raccontati»¹⁷.

Il caso di studio qui proposto, ovvero *InFame* di Ambra Angiolini, rientra perfettamente nella non-fiction per come è stata appena descritta. Nello specifico, per fare riferimento al testo, utilizzerò la definizione di ‘romanzo autobiografico’. Pur essendo consapevole, infatti, che tradizionalmente il termine indica un romanzo «d’invenzione in terza persona in cui l’autore fa confluire, facilmente riconoscibili, particolari e vicende della propria esperienza biografica»¹⁸, in questo caso lo userò nell’accezione descritta da Lorenzo Marchese quando si riferisce a «quelle narrazioni in prima persona in cui un personaggio d’invenzione racconta vicende riconducibili dichiaratamente (o, almeno, con una certa facilità) al vissuto dell’autore»¹⁹.

Come si vedrà, in *InFame* Angiolini ripercorre alcune delle sue esperienze biografiche situandole, tuttavia, in una narrazione dalla struttura tipicamente romanzesca.

Tuttavia, è solo nel 1966 con *A sangue freddo* di Truman Capote (trad. it. Milano, Mondadori, 1999), che il true crime si è affermato tanto da diventare una presenza costante nel mercato editoriale (il termine è apparso infatti nel risvolto della copertina del romanzo, rimando a L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 23). In ambito italiano ricordo solo, tra i molti esempi possibili, il recente *La città dei vivi* (Torino, Einaudi, 2020) di Nicola Lagioia.

⁹ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., p. 55.

¹⁰ *Ivi*, p. 21.

¹¹ *Ivi*, p. 56.

¹² Ambra Angiolini, *InFame*, Milano, Rizzoli, 2020.

¹³ Asia Argento, *I love you, Kirk*, Segrate, Frassinelli, 1999.

¹⁴ Isa Miranda, *La piccinina di Milano*, Milano, Gastaldi, 1965.

¹⁵ Per approfondire rimando a E. Mosconi, «*Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire*», cit.

¹⁶ S. Milo, *Caro Federico*, cit.

¹⁷ L. Marchese, *L’io possibile*, cit., p. 197.

¹⁸ *Ivi*, p. 299.

¹⁹ *Ibidem*.

7.1. *InFame*: il romanzo autobiografico di Ambra Angiolini

Come anticipato, *InFame* (pubblicato nel 2020 da Rizzoli) è un testo di matrice autobiografica che ripercorre gli anni in cui Angiolini ha sofferto di disturbi alimentari. Tuttavia, pur trattandosi di una scrittura che attinge a del materiale biografico, in questo caso sarebbe improprio considerarla una vera e propria autobiografia: se si guarda anche solo ai suoi elementi paratestuali, si può notare come nel risvolto di copertina sia definita appunto un romanzo. Le stesse dichiarazioni di intenti, che come si è visto caratterizzano molte autobiografie, qui sono totalmente assenti²⁰: mancano, cioè, quei passaggi espliciti nei quali la voce narrante manifesta il carattere biografico di ciò che viene narrato.

Fin dall'incipit, le lettrici e i lettori vengono guidati, attraverso una narrazione in prima persona e al presente, lungo il racconto che Ambra (la protagonista) fa degli anni in cui ha sofferto di bulimia. La coincidenza del nome di autrice/narratrice/personaggio è di primaria importanza per attribuire (seguendo le riflessioni di Lejeune di cui si è parlato) al testo una matrice e un intento autobiografico²¹. È particolarmente rilevante, a mio parere, come in questo caso la firma dell'autrice consista solo nel suo nome di battesimo, «Ambra», accompagnato visivamente da una grafica che raffigura una bocca e, poco più in alto, il neo che caratterizza la fisionomia del viso di Angiolini. La notorietà dell'attrice e la riconoscibilità della sua immagine sono sufficienti a dare al testo un'impronta referenziale e a radicarlo nella sua biografia²². A questo proposito, trovo significativo che nel testo il nome della protagonista appaia per la prima volta a pagina 70, accompagnato da queste parole: «mi chiamo Ambra ma questo non è importante e non lo sarà»²³. Sembra che ci sia una voluta ambiguità: da un lato si gioca con l'immagine molto nota dell'attrice, che viene appunto rappresentata graficamente attraverso alcuni tratti caratteristici, e con l'utilizzo esclusivo del nome (bastano questi elementi a rimandare alla sua identità); dall'altro, la narratrice mostra del riserbo nel soffermarsi sui suoi dettagli anagrafici, forse con l'intenzione di dare alla storia raccontata un taglio più 'universale'.

L'autrice racconta, passando quindi per la mediazione del romanzo, la malattia che ha condizionato la sua vita per una decina d'anni. Tali dettagli biografici sono resi espliciti dalla stessa Angiolini in diverse interviste rilasciate soprattutto durante la promozione del libro, come, ad esempio, quella andata in onda per il format *Verissimo* su Canale Cinque il 14 novembre 2020²⁴. Sono numerose le assonanze tra il contenuto delle dichiarazioni dell'autrice e la storia narrata in *InFame*: basti pensare, solo per citarne alcune, ai nomi dei familiari della

²⁰ A questo proposito, è interessante notare come, a differenza di un testo come questo, in cui l'autrice sfrutta gli elementi del romanzo per raccontare il proprio vissuto, nelle opere di *autofiction* ('sottogenere' di cui si è parlato nel primo capitolo) avvenga il contrario: lo scrittore dichiara apertamente e in numerose occasioni che si tratta di un testo autobiografico ma le azioni, gli avvenimenti, i personaggi sono finzionali. Spesso, talvolta, l'inverosimiglianza è resa palese da un ricorso massiccio al fantastico o al sovrannaturale. Trattandosi di testi nati all'interno della critica letteraria, le *autofiction* mostrano infatti un alto tasso di «metanarratività»: l'autore mette in discussione le stesse funzioni del romanzo e del ruolo del lettore. Rimando anche in questo caso a L. Marchese, *L'io possibile*, cit.

²¹ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 13.

²² Riprendo ancora una volta da Lejeune: «In molti casi, la presenza dell'autore si riduce al solo nome. Ma lo spazio riservato a questo nome è capitale: è legato, per convenzione sociale, all'impegno di responsabilità di una *persona reale*» (*Il patto autobiografico*, cit., pp. 22-23).

²³ A. Angiolini, *InFame*, cit., p. 70.

²⁴ Purtroppo l'intervista completa non risulta disponibile online; tuttavia, molti stralci dell'intervista sono reperibili sui siti di diverse testate, comprese quelle citate nelle note seguenti.

protagonista, al lavoro in radio²⁵, all'ossessione per il programma televisivo *La prova del cuoco*²⁶, ai biglietti che la madre le faceva trovare nel bagno per cercare di bloccare i suoi comportamenti compensatori²⁷ e, infine, alla guarigione giunta in concomitanza con l'attesa della prima figlia²⁸. Ovviamente, non è fondamentale (né particolarmente utile) riuscire a rintracciare ogni elemento 'reale' all'interno del testo, o meglio, ogni elemento sovrapponibile a reali avvenimenti della vita di Angiolini. Come si è visto ampiamente per le altre forme autobiografiche, porre l'accento sulla presunta veridicità di ciò che viene raccontato può essere fuorviante e, soprattutto, insensato. Ciò è valido ancora di più quando ci si avvicina a un romanzo autobiografico, poiché

la "storia vera" del discorso autobiografico si mostra come un'invenzione in alcune delle sue parti, e il paradosso di una storia insieme veridica e inventata è accentuato dal fatto che non è mai agevole, e in certi casi impossibile, discernere i fatti inventati da quelli invece avvenuti realmente: ugualmente, persone riconoscibili come realmente esistite o esistenti possono essere caricate di azioni e pensieri inventati, verosimili o inverosimili, molto difficili da dimostrare, sulla scia di quanto si fa, da moltissimo tempo, nel romanzo storico²⁹.

Sarebbe auspicabile, piuttosto, concentrarsi invece sulla «dialettica»³⁰ di due importanti componenti, ovvero «le "ragioni di fuori" (eventi biografici, ma anche e soprattutto stati psicologici reali) e le "ragioni di dentro" (tutte quelle riferite alla *factio* della narrazione)»³¹.

Come anticipato, è soprattutto nella struttura narrativa che il testo di Ambra Angiolini si presenta come un romanzo: non solo la narrazione, intervallata di continuo da ellissi e flashblack, segue un andamento molto preciso ma l'intero testo è scandito in modo consapevole dai ripetuti episodi bulimici della protagonista (otto in tutto)³². Si tratta insomma di una scansione temporale consapevolmente strutturata e misurata sul ritmo del romanzo.

Ovviamente in un romanzo l'inizio riveste un'importanza particolare e ciò appare ancor più strategico nei casi di narrazione che sconfinano nell'autobiografia, come sostiene Franco D'Intino:

²⁵ «Riuscii ad uscirne grazie alla radio, perché di notte una volta feci tutta una puntata su questo tema». In Stefania Saltalamacchia, *Ambra Angiolini e la bulimia: «Quando è nata mia figlia, la fame d'amore si è placata»*, in «Vanity Fair», 22 settembre 2018.

²⁶ «*La prova del cuoco* era l'ossessione della mia bulimia, era come mettere *Il tempo delle mele* a una festa a 16 anni, era la colonna sonora versione horror delle mie giornate. Adesso seguo i programmi di cucina con serenità». In Renato Franco, *Ambra: «Per 15 anni non ho avuto paura di fingere di saper fare il mio mestiere»* (intervista), in «Corriere della sera», 27 novembre 2020.

²⁷ Concetta Desando, *Ambra Angiolini racconta la bulimia: «Mia figlia Jolanda mi ha salvata»*, «Io donna», 16 novembre 2020.

²⁸ «La bulimia vuol dire anche amare tantissimo, desiderare tanto di essere amata. Quando sono rimasta incinta di mia figlia Jolanda la fame d'amore si è finalmente placata». In S. Saltalamacchia, *Ambra Angiolini e la bulimia*, cit.

²⁹ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 45.

³⁰ Cesare Grisi, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011, p. 31.

³¹ *Ibidem*.

³² Con episodio bulimico faccio riferimento a quei comportamenti che caratterizzano i DCA (disturbi del comportamento alimentare), e in particolare la bulimia, che consistono delle cosiddette 'abbuffate', seguite da un atto compensatorio come il vomito indotto. Per un approfondimento Cfr. Il *DSM-5* (Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali), Milano, Raffaello Cortina Editore, redatto dall'American Psychiatric Association.

Quanto più l'autobiografia si avvicina alle forme romanzesche, mutandone gli artifici, tanto più l'inizio assume un valore speciale: diviene inaugurazione di un testo letterario, anticipandone consapevolmente i significati, le strategie, le strutture. Diviene insomma un elemento riconoscibile di una orchestrazione retorica³³.

In *InFame*, l'incipit coincide appunto con il primo episodio bulimico e, nello specifico, con il rituale della «spesa», mostrando in un modo niente affatto edulcorato ciò con cui il lettore avrà a che fare per le successive duecento pagine:

Ho in macchina tutto quello che mi serve per sentirmi amata e, anche se durerà soltanto qualche ora, quando provo tutta questa adrenalina sento che avrò una grande giornata. [...] nulla è andato storto, anche questa volta la cassiera non se n'è accorta o se lo ha fatto chisseneffrega, tanto posso cambiare ancora e ancora. Sono libera di girare tutti i supermercati della zona, ho già una piantina di quelli da saltare per questo mese e dove ripassare il mese prossimo. [...] Tutto quello che ho comprato lo scarico sul letto, vado in cucina e metto l'acqua a bollire per sicurezza, apro una scatoletta di tonno mentre comincio a mordere il gelato biscotto che mangiavo da piccola³⁴.

Trovo particolarmente meritevole di attenzione il fatto che in *InFame* la voce narrante si esprima con un altissimo tasso di cinismo e ironia³⁵. Il sarcasmo e un certo tipo di umorismo che tende al nero scandiscono infatti il testo fin quasi alle ultime pagine, come, ad esempio: «non ho chiesto a nessuno di aver bisogno di due dita in gola, anche tre o quattro, per essere felice»³⁶; «sono alleggerita e adrenalina nel sentirmi vuota, anche i miei organi festeggiano, si salutano e ognuno torna al suo posto»³⁷.

O ancora, tra i tanti altri esempi:

vivo con il mio segreto da circa dieci anni, e credo che se avessi regalato tutto il cibo che ho masticato e poi vomitato avrei potuto salvare almeno una colonia di bambini malnutriti. [...] Macché dico? Penso di averli salvati i bambini malnutriti, da questa droga che ti frega sorridendo, che finge di non essere uguale alle altre³⁸.

Se si considera l'ironia come un sovvertimento dell'ordine preconstituito, nel senso di atto linguistico che tende a scardinare le norme del senso comune, allora l'ironia espressa dalle donne «in tante testimonianze femminili»³⁹ si arricchisce addirittura di un «valore perturbante»⁴⁰, nel senso di un qualcosa che viene percepito come familiare ed estraneo allo stesso tempo. A maggior ragione per quanto riguarda questo caso, mi pare che «perturbante» si presti bene a descrivere l'atteggiamento ironico di Ambra Angiolini: la scrittura,

³³ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 226.

³⁴ A. Angiolini, *InFame*, cit., pp. 7-8.

³⁵ La stessa Angiolini lo definisce «un libro cinico, ironico, pieno di momenti che nel dramma fanno anche sorridere. Un libro che trasuda calorie e lacrime di commozione, ma non pietismo». In Renato Franco, *Ambra: «Per 15 anni non ho avuto paura di fingere di saper fare il mio mestiere»* (intervista), *Corriere della sera*, 27 novembre 2020.

³⁶ A. Angiolini, *InFame*, cit., p. 18.

³⁷ *Ivi*, p. 23.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

³⁹ Marisa Forcina, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, Milano, Franco Angeli, 2008 [1998], p. 21.

⁴⁰ *Ivi*, p. 20.

caratterizzata da uno stile leggero e agile, si carica però di toni estremamente sarcastici e dissacranti, generando una sorta di corto-circuito nell'esperienza di lettura.

Il cinismo con cui l'autrice connota alcuni passaggi ironici si manifesta infatti anche su un altro versante: quello della crudezza di alcune scene che descrivono dettagli e conseguenze della malattia. Mi riferisco, ad esempio, a quando Ambra non riesce a portare a termine un atto compensatorio (in questo caso a liberarsi del cibo ingurgitato):

Non ho bevuto abbastanza e ho divorato cibi solidi quindi come potevo pensare di riuscire a rimettere, sono leggi fisiche! [...] qualsiasi bulimica al mondo deve conoscere la giusta dose di liquidi in base a cosa sceglie di ingurgitare e per le più raffinate anche cosa bere... certe volte l'acqua non basta, meglio il latte⁴¹.

O ancora, quando si sofferma sugli effetti che il disturbo alimentare ha sul suo corpo:

Sono gonfia, la pelle tira, la faccia è deforme. [...] Ho un corpo che varia di peso giorno dopo giorno, i liquidi in eccesso agitano l'acqua già esistente nelle cosce soprattutto, è lì che si vede di più. Sono tutta faccia e cosce. Il viso di quelle come me si riconosce dai tratti. La parte della mascella si allarga, la zona perioculare diventa alta come gli zigomi, segno che il fegato sta bestemmiando pur di farmi smettere. Ho le ghiandole sotto il collo enormi, deturpano il profilo facendogli perdere freschezza, sono già vecchia. Le cosce invece, assumono un colorito post esposizione al sole delle 14 senza protezione, formicolano e si spostano da terra malvolentieri. Ci parlo, cerco di motivarle [...] ma loro non rispondono. Hanno le cascate del Niagara sottopelle le mie cosce, e per di più a quanto pare sono pure sorde. "Faccio cagare!"

Non esistono sintomi per certe visioni⁴².

Ritengo che tale crudezza riesca a trovare nel testo un'adeguata collocazione se si considera appunto che si tratta di un romanzo autobiografico, in cui il tono di brani come quello appena riportato risulta mediato da uno strato finzionale. Spesso la narrazione riesce a far passare come più 'veritieri' i fatti raccontati, soprattutto se crudi o emotivamente segnanti, superando i «limiti espressivi»⁴³ di un discorso ancorato esclusivamente alla realtà e mostrando «la verità del fatto nella sua orrida manifestazione»⁴⁴.

Ritengo plausibile che, in questo caso, l'obiettivo fosse quello di «porre i lettori direttamente a confronto con una realtà non artefatta»⁴⁵ allo scopo di sensibilizzare sul tema dei disturbi alimentari: d'altra parte Angiolini stessa ha dichiarato il suo impegno in tal senso⁴⁶.

⁴¹ A. Angiolini, *InFame*, cit., p. 22.

⁴² *Ivi*, p. 33. Cito anche il passaggio in cui Angiolini fa riferimento al «callo sopra la nocca del dito indice, grande marchio di fattura bulimica costruito dalla pelle per difendersi dal morso degli incisivi che ci si poggiano sopra per lasciare le dita libere di muoversi nella gola». *Ivi*, p. 63-64.

⁴³ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., pp. 312-313.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 25.

⁴⁶ Afferma a proposito di Simona Tironi, vicepresidente della Commissione Sanità della Regione Lombardia con cui collabora: «è lei la prima firmataria di una legge che prevede l'istituzione di una rete regionale per la cura dei Dca (i Disturbi del comportamento alimentare, ndr), la creazione di una cabina di regia, il rafforzamento di interventi ambulatori per le diagnosi precoci, la creazione, in ogni ospedale, di reparti specializzati». In Anonimo, *La Repubblica*, 1 febbraio 2021.

Come avviene per l'inizio, anche la fine si configura come altrettanto significativa da un punto di vista narrativo, poiché coincide, come anticipato, con la nascita della prima figlia di Ambra e con la fine della malattia.

È significativo, a questo proposito, che nelle pagine iniziali Angiolini racconti di come, dopo un'abbuffata, immagini di portare avanti una gravidanza:

Sembro incinta al settimo mese e la cosa non mi dispiace affatto, mi porta in uno stato catartico che mi impone di continuare a recitare la parte della gravida felice. Mi purifico dalla colpa e sogno che tutto quel cibo pari a uno scaffale intero di un vecchio alimentari sia il mio primo figlio e che ad aspettarmi fuori dalla porta ci sia tutto l'amore del mondo. Mi siedo e mi rialzo sentendo la pressione della pancia, fingo di percepire qualcuno dentro e per un attimo mi dona quella pienezza che da sola proprio non riesco a sentire⁴⁷.

E se lungo quei dieci anni di malattia, Angiolini sentiva un «vuoto» che si placava solo con dosi insostenibili di cibo⁴⁸, quando scopre di aspettare una figlia questa richiesta insaziabile si placa: della sua «pancia terremotata, incidentata, disperata, sempre vuota», si sta prendendo cura qualcuno che lei ancora non conosce.

Lei

lavora sugli interni, io mi fido e basta. [...] Sistema le cose, ha preso spazio, ha illuminato il buio, scaldato la zona che ora sputa fuori solo quello che non deve restare dentro. [...] Piano, pianissimo, rimodella i tratti, con i piedini tappa i buchi neri e non molla la presa. È così forte. Per nove mesi non smette un secondo di costruirmi. [...] lavora sull'anima distrutta, ristrutturata le fondamenta e quello che chiede io le do, perché servono materiali giusti questa volta. Quello che mangio resta lì e si trasforma in pezzi sani di me⁴⁹.

La stessa autrice è consapevole dell'importanza dei finali: «il finale rende tutto più concreto. Non esiste un finale uguale per tutti»⁵⁰, scrive nell'epilogo. E, alla luce di questa consapevolezza, il finale che lei stessa ha scelto per chiudere il suo romanzo getta luce su punto di svolta della sua vita, quello in cui la ricerca di amore smette di trasformarsi in una fame impossibile da placare, poiché in quel momento la sua pancia «è abitata» da qualcuno che non dice mai «Ancora!»⁵¹.

In conclusione, mi pare utile sottolineare il tipo di posizionamento scelto dall'autrice rispetto alle esperienze narrate, che potrebbe essere definito ambivalente. Angiolini infatti è contemporaneamente *dentro e fuori* la narrazione: i fatti raccontati sono estremamente personali ma, allo stesso tempo, l'autrice cerca in qualche modo di restarne separata, fin dal cautelativo ricorso alla etichetta paratestuale di 'romanzo'. Da una parte, è completamente *dentro* la storia, dando voce a una necessità quasi di ordine morale, poiché si iscrive (come lei stessa ha dichiarato) nell'impegno pubblico dell'autrice nei riguardi dei disturbi del

⁴⁷ A. Angiolini, *InFame*, cit., pp. 11-12.

⁴⁸ «La mia pancia, con tutti i suoi abitanti, pensa, ama, si addolora e probabilmente reagisce nell'unico modo che conosce». *Ivi*, p. 80.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 207.

⁵⁰ *Ivi*, p. 211.

⁵¹ *Ivi*, p. 207.

comportamento alimentare, estremamente diffusi ma la cui pericolosità è tuttora comunemente sottovalutata, per i quali lei sceglie di farsi portavoce, offrendo la sua esperienza attraverso l'autobiografia⁵². Dall'altra però in qualche modo ne resta fuori, prendendo le distanze dalla narrazione e lasciando sospesa, seppure in modo allusivo, la questione della soggettività di chi scrive. Tale distanziamento è certamente utile, in primo luogo, a rendere il più possibile 'condivisibile' una storia nella quale altre, affette dal medesimo disturbo, possano agevolmente riconoscersi. È palese la sua intenzione di raccontare una vicenda che accomuna moltissime ragazze⁵³, non soltanto le *show girl* o le attrici. In secondo luogo, è possibile che ne resti fuori anche per distanziarsi (a livello narrativo) da un vissuto doloroso che, dunque, necessita di ulteriori confini, anche di natura romanzesca, per essere messo in parole. Nella stessa direzione mi sembra che si possa leggere la distanza che l'autrice costruisce nei passaggi più realistici della sua storia: come si è visto, riserva un umorismo nero e un'ironia assolutamente cinica al suo corpo e ai dettagli concreti, materiali, di certe descrizioni. L'ironia è quindi una pratica di distanziamento che le permette di raccontare la malattia da vicino ma restandone separata, allontanandola da sé attraverso un sarcasmo e un realismo feroce che mettono in evidenza e allo stesso tempo esorcizzano i momenti più crudi e sconvolgenti.

In questo caso mi pare che la postura prescelta, in bilico tra romanzo e autobiografia e tra dentro e fuori rispetto alla storia narrata, sia particolarmente significativa non solo nello scenario teorico della tipologia inquadrata in questo capitolo, ma soprattutto in virtù di uno scrivere di sé in bilico tra lo svelarsi e il nascondersi, secondo le motivazioni appena elencate.

Tra tutti i casi di studio è *InFame*, insieme a *Da me* di Catherine Spaak, a tematizzare in maniera più esplicita il rapporto col corpo, soprattutto nella sua dimensione materiale: le ossa e i denti in Spaak e il grembo in Angiolini.

In entrambi i testi risulta fondamentale la dimensione della cura di sé legata al concetto di nutrimento e, allo stesso modo, la maniera in cui tali questioni si declinano con la maternità: se in Spaak è la rottura con la madre a dare origine a una presa di coscienza di sé e a una successiva riabilitazione, in Angiolini è invece la gravidanza a coincidere, in modo inaspettato, con la guarigione, ovvero con quella 'fame d'amore' (per usare le sue stesse parole) che dopo tanto è stata infine saziata.

Riferimenti bibliografici

Agassi, Andre. 2009. *Open*. Einaudi, Torino.

American Psychiatric Association. 2014 [2013]. *DSM-5* (Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali). Raffaello Cortina Editore, Milano.

Angiolini, Ambra. 2020. *InFame*. Rizzoli, Milano.

⁵² Cito da uno dei risguardi della copertina: «Se per te l'amore è quello che manca e non quello che resta; se sei capace di mangiare otto gelati Cucciolone così velocemente da non riuscire nemmeno a leggere le barzellette disegnate sopra il biscotto [...] se anche la tua pancia pensa, piange, ama più della testa e del cuore, allora... questa è anche la tua storia... *Ambra*».

⁵³ Nonostante i disturbi alimentari colpiscano anche soggetti maschili, soprattutto giovani, malattie di questo tipo risultano maggiormente diffuse tra le donne. Per ulteriori informazioni rimando al sito <https://www.centrodca.it>.

- Anonimo. 2021. (senza titolo). In «La Repubblica», 1 febbraio.
- Argento, Asia. 1999. *I love you, Kirk*. Frassinelli, Segrate.
- Capote, Truman. 1999 [1966]. *A sangue freddo*. Mondadori, Milano.
- Desando, Concetta. 2020. *Ambra Angiolini racconta la bulimia: «Mia figlia Jolanda mi ha salvata», «Io donna», 16 novembre.*
- D'Intino, Franco. 1998. *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*. Bulzoni Editore, Roma.
- Franco, Renato. 2020. *Ambra: «Per 15 anni non ho avuto paura di fingere di saper fare il mio mestiere»*. In «Corriere della sera» 27 novembre (versione online).
- Forcina, Marisa. 2008 [1998]. *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*. Franco Angeli, Milano.
- Grisi, Cesare. 2011. *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Carocci, Roma.
- Lagioia, Nicola. 2020. *La città dei vivi*. Einaudi, Torino.
- Lejeune, Philippe. 1986 [1975]. *Il patto autobiografico*. Il Mulino, Bologna.
- Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Transeuropa, Massa.
2019. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*. Quodlibet, Macerata.
- Milo, Sandra. 1982. *Caro Federico*, Rizzoli, Milano.
- Miranda, Isa. 1965. *La piccinina di Milano*. Gastaldi, Milano.
- Mosconi, Elena. 2019. «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». *Vita letteraria di un'attrice*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. In «Arabeschi», 14.
- Poe (Allan), Edgar. 1983 [1841]. *Gli omicidi della rue Morgue*. In (Ibidem) *I racconti*. Einaudi, Torino.
- Ricciardi, Stefania. 2011. *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Transeuropa, Massa.

Saltamacchia, Stefania. 2018. *Ambra Angiolini e la bulimia: «Quando è nata mia figlia, la fame d'amore si è placata»*. In «Vanity Fair», 22 settembre (versione online).

Saviano, Roberto. 2006. *Gomorra*. Mondadori, Milano.

8. Autobiografie «collaborative»

L'ultima categoria che ho individuato per cercare di mappare le scritture delle attrici è quella che comprende tutte quelle autobiografie che possono essere definite 'collaborative', secondo la definizione di Sidonie Smith e Julia Watson, ovvero tutti quei testi autobiografici in cui la narrazione è il prodotto di più di una persona¹, e dove questa condizione è presentata esplicitamente (ad esempio con i nomi di entrambe le autrici, o autori)².

Nello specifico, vorrei porre l'attenzione non solo su quelle autobiografie la cui stesura nasce da una collaborazione, ma soprattutto su quelle che, all'interno di tale categoria, sono anche scritte sotto forma di dialogo. Mi riferisco sia a quei testi che hanno in tutto e per tutto l'aspetto di un'intervista, sia a quelli che invece sono costruiti in forma di conversazione, piuttosto che come un alternarsi di domande e risposte. Del primo tipo fanno parte, ad esempio, l'autobiografia di Monica Bellucci³, quella di Giuliana De Sio e il primo testo autobiografico di Lina Sastri⁴, nel secondo, invece, rientrano ovviamente i testi autobiografici di Piera Degli Esposti scritti insieme a Dacia Maraini⁵ e il caso di studio di questo capitolo, *L'educazione delle fanciulle* di Luciana Littizzetto e Franca Valeri⁶. Si tratta di una tendenza particolarmente diffusa e che riprende, attraverso il dialogo, la forma caratteristica delle interviste.

Mi pare fondamentale sottolineare come in questi casi «l'urgenza interlocutoria»⁷ tipica del genere autobiografico (che si manifesta soprattutto nella ricerca di un contatto con il lettore) si estremizzi: la «tensione dialogica» riesce quindi a trovare una piena manifestazione, appunto, in una scrittura condivisa.

8.1 Due generazioni a confronto: il dialogo di Luciana Littizzetto e Franca Valeri

L'educazione delle fanciulle è un testo di circa cento pagine strutturato interamente come un dialogo tra le due celebri attrici. Non si tratta della loro prima esperienza letteraria (come si è visto per Valeri) né dell'ultima, poiché entrambe negli anni hanno portato avanti diverse pubblicazioni⁸. Il testo, che è caratterizzato (come si vedrà) da una forte connotazione

¹ S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 178.

² Si è visto un esempio di queste scritture nel capitolo cinque, a proposito dell'autobiografia di Antonella Lualdi scritta in collaborazione con Diego Verdegiglio.

³ Monica Bellucci, Guillaume Sbalchiero, *Incontri clandestini*, Milano, Rizzoli, 2017.

⁴ Entrambe le scritture fanno parte della stessa collana di Guida Editori: Giuliana De Sio, *Io, Giuliana De Sio. Conversando con Ignazio Senatore*, Napoli, Guida Editori, 2017 e Lina Sastri, *Mi chiamo Lina Sastri. Conversando con Ignazio Senatore*, Napoli, Guida Editori, 2017.

⁵ Dacia Maraini, Piera Degli Esposti, *Storia di Piera*, Milano, Rizzoli, 1980 e *Ibidem, Piera e gli assassini*, Milano, Rizzoli, 2003.

⁶ Luciana Littizzetto, Franca Valeri, *L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene*, Torino, Einaudi, 2011.

⁷ Maria Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita*, cit..

⁸ Luciana Littizzetto ha pubblicato: *Minchia Sabbry!*, Milano, Sperling e Kupfer, 1994; *Ti amo bastardo*, Milano, Sperling e Kupfer, 1998; *Un attimo, sono nuda*, Milano, Piemme, 1999; *Sola come un gambo di sedano*, Milano, Mondadori, 2001; *La principessa sul pisello*, Milano, Mondadori, 2003; *Col cavolo*, Milano, Mondadori, 2004; *Rivergination*, Milano, Mondadori, 2006; *La Jolanda furiosa*, Milano, Mondadori, 2008; *I dolori del giovane Walter*, Milano, Mondadori, 2010; *Madama Smetterfly*, Milano, Mondadori, 2012; *L'incredibile Urka*, Milano, Mondadori, 2014; *La bella addormentata in quel posto*, Milano, Mondadori, 2016; *Ogni cosa è fulminata*, Milano, Mondadori, 2018; *Io mi fido di te. Storia dei miei figli nati dal cuore*, Milano, Mondadori, 2021.

‘genealogica’, rivela tuttavia anche un intento promozionale: non solo si inserisce sulla scia delle precedenti pubblicazioni delle due attrici (soprattutto pare una continuazione ideale di quelle di Littizzetto) ma mette in luce, attraverso il dialogo, la comicità di entrambe.

Come anticipato, si tratta di una convesazione nella quale le due comiche, affrontando il tema del percorso di crescita e formazione delle ragazze, mettono a confronto le loro differenze generazionali (Valeri ha vissuto la sua adolescenza negli anni Trenta, Littizzetto nei Settanta) e i loro punti di vista, con l’intento di misurare i cambiamenti intercorsi lungo i decenni che le separano e, al contempo, le uniscono. Ovviamente le considerazioni delle due autrici prendono il via dal loro vissuto autobiografico, che emerge chiaramente dal testo, seppure sotto forma di stralci: i ricordi di infanzia, il primo bacio e la prima storia d’amore, i divorzi e le separazioni, il tradimento⁹.

Alle relazioni sentimentali sono dedicate molte pagine del testo poiché è appunto anche sul fronte dei rapporti amorosi che si riscontrano palesi cambiamenti tra le due generazioni, separate dallo spartiacque della rivoluzione sessuale e della conseguente liberalizzazione dei costumi¹⁰. Basti pensare all’istituzione del matrimonio, negli anni Trenta ancora considerato «il coronamento dell’impegno assunto mettendo le figlie al mondo»¹¹.

Ma è soprattutto sulla sfera della sessualità che si concentra il dialogo tra le due attrici, nello specifico su quella che potrebbe essere definita ‘educazione sessuale’ per le giovani degli anni Trenta e degli anni Settanta, ovvero quell’insieme di informazioni che le adolescenti dell’epoca avevano a disposizione unite alle loro prime esperienze in questo ambito.

A proposito delle fantasie adolescenziali, ad esempio, le due commentano:

FV Cara Luciana, la ragazza di oggi magari fantastica, ma su dati reali; è certo che quella di ieri, usando lo stesso verbo, fantasticava veramente. [...] L’obiettivo primo della fantasia femminile è l’amore. In quegli anni che ci competono è stato un sentimento vago, nell’immaginazione sempre ricambiato da un lui, con gestualità imprecisa e talmente fuori

Franca Valeri ha pubblicato: *Il diario della Signorina Snob*, Torino, Lindau, [1951] 2003; *Toh, quante donne!*, Torino, Lindau, 1992; *Tragedie da ridere: dalla Signorina Snob alla Vedova Socrate*, Milano, La Tartaruga, 2003; *Animali e altri attori. Storie di cani, gatti e altri personaggi*, Milano, Nottetempo, 2005; *Di tanti palpiti. Divertimenti musicali*, Milano, La Tartaruga, 2009; *Bugiarda no, reticente*, cit.; *Non tutto è risolto*, Torino, Einaudi, 2011; *Le donne*, Torino, Einaudi, 2012; *Lezioni d’amore. Tradimento*, Milano, Nottetempo, 2013; *Il cambio dei cavalli*, Torino, Einaudi, 2014; *La vacanza dei superstiti*, Torino, Einaudi, 2016; *La stanza dei gatti*, Torino, Einaudi, 2017; *Il secolo della noia*, Torino, Einaudi, 2019; *La Ferrarina – Taverna*, Torino, Einaudi, 2020; *Tutte le commedie*, Milano, La Tartaruga, 2020.

⁹ A questo proposito affermano: «FV Io non ho mai fatto scene, sventolato valigie, quelle robe da donne. Ero tollerante nei confronti dei tradimenti. Gli uomini sono fatti così, non si accontentano di una vita sola. LL Quando è successo a me ho fatto dei grandi danni. Poi mi hanno mollato tutti e due», L. Littizzetto, F. Valeri, *L’educazione delle fanciulle*, cit., p. 47.

¹⁰ Su questo tema rimando a Sandro Bellassai, Maria Malatesta, *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Roma, Bulzoni, 2000; Paolo Capuzzo, *Genere, generazioni, consumi. L’Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003; Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, in «Cinergie», III, 5, marzo 2014; G. Maina, *Play, Men!*, cit.; Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2008; Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli, 1993; Elisabetta Ruspini (a cura di), *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, Milano, Guerini, 2005; V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit.

¹¹ L. Littizzetto, F. Valeri, *L’educazione delle fanciulle*, cit., p. 3.

dalla realtà da non destare alcuna apprensione. Insomma, il sesso non partecipava. Essendo sconosciuto, non adatto all'età¹².

LL La nostra educazione sessuale è stata prima di tutto un'educazione sentimentale. Non dimentichiamo che siamo figlie di Grecia Colmenares, di Topazio, Sentieri, General Hospital, più avanti di Beautiful, di Ridge che cade nel forno e poi risorge, e il nostro immaginario non poteva che esserne influenzato¹³.

Secondo Valeri, durante gli anni Trenta le fantasie romantiche delle ragazze delineavano un «immaginario signore in grigio, un delicatissimo preparatore alle esperienze dell'amore, senza scosse avventurose»¹⁴. Se in quell'epoca «l'immaginazione delle fanciulle non andava molto oltre le mura di casa»¹⁵, il motivo è chiaramente anche da attribuire alla scarsità di informazioni di cui disponevano. Afferma Valeri:

Resta aperto il mistero sullo specifico sessuale. Chi e come ne ha informato la fanciulla in questione? [...] Il cinema forniva solo il bacio finale, spesso in abito da sera. I libri pornografici non si tenevano in casa, i grandi romanzi non scendevano in dettagli. Si sa come Manzoni riassume la turpe storia di sesso della monaca di Monza: «La sventurata rispose». L'amica sposata, l'unica, tanto che la madre sorvegliava durante quelle chiacchierate a porta chiusa e riteneva opportuno intervenire con una merenda¹⁶.

L'isolamento veniva così consolidato non solo da una disinformazione forzata ma anche dalla difficoltà, per le giovani dell'epoca, di prendere la parola:

Effettivamente di cosa poteva parlare la fanciulla se tutti i canali dell'apprendimento erano preclusi? Il concetto educativo era: è sempre troppo presto per sapere le cose della vita. [...] Le fanciulle avevano nella loro educazione i capisaldi: parlare con parsimonia, non intervenire nei discorsi dei grandi, fare precedere il termine «signore» o «signora» al cognome degli amici dei genitori, non parlare di cose che non si sa cosa vogliono dire o cosa sono. L'eloquio era di conseguenza limitato e circoscritto. Era anche in uso nelle buone famiglie abbassare la voce e farsi dei cenni quando la conversazione entrava in argomenti non dico scandalosi, ma almeno delicati¹⁷.

Situazione lontanissima, ovviamente, da quella delle adolescenti degli anni Duemila, come osserva Littizzetto: «oggi non si passa più dalla fanciullezza alla preadolescenza e di lì all'adolescenza, ma si passa dall'essere bambina all'essere donna. [...] è come se i ragazzini dovessero già sapere tutto fin dall'inizio. Ti diamo tutte le informazioni, poi fanne quello che vuoi»¹⁸.

¹² *Ivi*, p. 8.

¹³ *Ivi*, p. 10.

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 70.

¹⁷ *Ivi*, p. 95.

¹⁸ *Ivi*, p. 96.

L'intero testo, come si intuisce dai brevi brani citati, è attraversato da una forte carica ironica dovuta ovviamente ai caratteri delle due interlocutrici, entrambe autrici comiche fin dai loro esordi¹⁹.

Particolarmente ironiche sono delle schede, firmate di volta in volta o da Valeri o da Littizzetto, inserite tra gli scambi di battute. Tali schede coprono 'in pillole' vari argomenti: dall'economia domestica²⁰ a ricette culinarie²¹, dalla cura di sé²² alle considerazioni sull'uso delle 'parolacce'²³. Il modello da cui le due comiche prendono spunto per questo tipo di operazione è certamente quello delle autrici 'dispensatrici di consigli per giovinette' che ha una lunga tradizione letteraria e la cui esponente più celebre è Colette Rosselli, sotto lo pseudonimo di Donna Letizia. Rosselli, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, tiene infatti una rubrica di galateo sulla rivista «Grazia» e nei decenni successivi, a partire dal materiale raccolto, pubblica diversi volumi con la firma di Donna Letizia²⁴. I testi di Donna Letizia sono caratterizzati da un alto tasso di brillante ironia, così come la scrittura di un'altra celebre 'dispensatrice di consigli', la Marchesa Colombi, pseudonimo di Maria Antonietta Torriani. Torriani, scrittrice italiana prolifica e anticonformista vissuta a cavallo tra Ottocento e Settecento, pubblica un innovativo manuale di galateo: *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*, nel 1877²⁵.

Nelle schede di Littizzetto e Valeri vengono sovvertiti i tradizionali consigli tipici delle rubriche della pubblicistica femminile, grazie appunto alla natura stessa dell'ironia (comune a Rosselli e a Torriani), dove ogni «contraddizione» è «consentita»²⁶.

La valenza comunicativa in questo tipo di sguardo è particolarmente forte poiché il soggetto sfrutta questa modalità di comunicazione per affermarsi: «tramite lo strutturarsi di un discorso che non è definitorio, ma ironico, la soggettività femminile si radica e si esprime a partire da una esperienza che pone questo soggetto, parziale, oltre ogni possibile deportazione culturale in schemi già strutturati da altri»²⁷.

E non è appunto un caso che nel testo vengano ripresi i personaggi che hanno reso famose le due comiche: se da un lato Littizzetto non abbandona mai, sulla pagina, il tono e lo stile che caratterizzano i suoi sketch televisivi, dall'altro Valeri in alcuni passaggi interroga le

¹⁹ È interessante che Littizzetto nel 2013 abbia reinterpretato in *Aspirante vedovo* (M. Venier) uno dei personaggi più celebri della carriera di Valeri, ovvero quello di Elvira Almiraghi in *Il vedovo* (D. Risi, 1959), con Fabio De Luigi nei panni del protagonista, interpretato nella pellicola originale da Alberto Sordi.

²⁰ *Ivi*, pp. 26-27.

²¹ *Ivi*, pp. 21-22.

²² *Ivi*, pp. 79, 81.

²³ *Ivi*, pp. 61-62. Cito dalla scheda di Franca Valeri: «Il tuo "elogio della parolaccia" non tiene conto del fatto che l'hai personalizzata; è diventata un tuo simpatico vezzo [...] Ma ammetto, pur condividendo l'uso vocale, escludo quello letterario. È strano come la parolaccia passi quasi inosservata e anche divertente nei rapporti abituali, e sia insopportabile nello spettacolo. [...] non è il mio sfogo preferito, la parolaccia. Sbattere una porta neanche, perché casca la chiave. Forse la rabbia bisogna tenercela. Prima o poi passa».

²⁴ Colette Rosselli, *Il saper vivere di Donna Letizia*, Milano, Mondadori, 1960; *Galateo: il grande libro della casa*, Roma, Curcio, 1967; *Cara donna Letizia... venticinque anni in confidenza*, Milano, Rusconi, 1981; *Il nuovo saper vivere di Donna Letizia*, Milano, Mondadori, 1990; *C'era una volta il galateo*, Milano, Longanesi, 1996.

²⁵ Maria Antonietta Torriani [Marchesa Colombi], *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*, Torino, Tip. Giornale delle Donne, 1877.

²⁶ M. Forcina, *Ironia e saperi femminili*, cit., p. 41.

²⁷ *Ibidem*.

personagge da lei create²⁸. Talvolta infatti, mettendosi nei loro panni, Franca Valeri immagina il possibile contributo della Signorina Snob e della Signora Cecioni alla conversazione: «La Signorina Snob non si è mai fatta corteggiare. I suoi sentimenti non sono previsti nel personaggio, solo le sue opinioni. La Signora Cecioni dice del marito: Me lo sono trovato dentro casa. Ecco tutto»²⁹.

L'autrice riflette anche sulle loro amicizie femminili:

La Signorina Snob, se vogliamo tirarla in ballo, per viaggi, cene, teatri, era più fornita di amici maschi (amicizia, s'intende), il Pierone, il Mimi genio, il Lodo e il Tato inseparabili come i miei pappagalli, eccetera. Era meno benevola con le amiche. Quella tonta integrale dell'Ildefonsa, sai che non legge al di là di Pinocchio? La Camillona (40 di piede) non ti si presenta alla Scala col vestito dell'anno scorso? Mentre la Signora Cecioni, immutabile nei secoli, si mostrava mal fidata. «Io a' n'amica manco la ricetta der sugo je dico. La donna sta zitta solo cor confessore»³⁰.

In *L'educazione delle fanciulle* il dialogo si conclude con una *Piccola doppia intervista istantanea* in cui le due attrici rispondono (anche in questo caso in maniera ironica) alle stesse domande: «l'uomo ideale e l'uomo letale», «gli indumenti da evitare», «le bugie da dire a un uomo», «ci sono buoni motivi per rifarsi?»³¹, per fare degli esempi.

Il confronto e lo scambio tra le attrici viene quindi portato fino alle ultime pagine³², lasciando alle lettrici e ai lettori due ritratti di attrici costruiti sulle confidenze e su quelle 'chiacchiere' femminili che da sempre sono state screditate. Littizzetto e Valeri ne smentiscono, in questo modo, la presunta frivolezza e ne rivendicano la ricchezza, soprattutto per le più giovani.

La vera peculiarità di questo testo riguarda anche la natura del rapporto che unisce le due comiche. In entrambe, infatti, si manifesta un «doppio talento»³³, tanto nella recitazione quanto nella scrittura: d'altra parte, entrambe hanno sempre scritto o, in qualche modo, collaborato alla scrittura dei personaggi o dei monologhi che poi mettevano in scena e recitavano.

²⁸ I personaggi di Valeri creano «un ampio repertorio di voci femminili che attraversa i dialetti dello Stivale, finendo per rappresentare una sorta di atlante delle donne nell'Italia post-bellica ma anche sessantottina. Alcuni di questi ritratti prendono spunto da personaggi già ideati e interpretati da Franca Valeri in teatro con la compagnia dei Gobbi (Valeri, Bonucci, Caprioli), o al cinema. [...] I suoi ritratti femminili nascono pertanto da un'interpretazione mai ideologica, ma comunque profondamente attenta alle condizioni delle donne nella società, in un quadro che rispecchia, trasfigurandoli artisticamente con una impareggiabile vis comica, i mutamenti sociali, economici e politico-culturali del Paese», Eva Marinai, *Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un'antidiva anni Cinquanta*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle*, cit., p. 436.

²⁹ L. Littizzetto, Franca Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 55. Per approfondire le origini della Signorina Snob rimando a Giulia Simi, *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle*, cit. e *Ibidem, Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob*, in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie*, cit.

³⁰ L. Littizzetto, Franca Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 72.

³¹ *Ivi*, pp. 101-105.

³² Il testo è curato da Samanta Chiodini.

³³ Maria Rizzarelli ha ripreso il concetto di Michele Cometa di 'doppio talento', in riferimento agli scrittori/artisti, e l'ha applicato alle attrici che scrivono nel già citato *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita.*, cit. Per lo studio di Cometa Cfr. *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Dunque la loro somiglianza, o meglio la discendenza del percorso di Luciana Littizzetto da quello aperto da Franca Valeri, che è stata resa palese, come anticipato, dal ruolo interpretato nel *Vedovo*, si irrobustisce anche su questo versante, ossia nella pratica della scrittura del sé. In questa direzione, appare palese come, nel testo, la scrittura e la performance attoriale si rivelino particolarmente vicine e consonanti. Da un lato, infatti, si nota chiaramente l'impostazione teatrale di questa scrittura che, pur essendo di fatto una conversazione, mantiene comunque l'andamento di un monologo teatrale a due voci; dall'altro, assume una rilevanza particolare la 'doppia intervista' di cui si è parlato (e che non a caso chiude il volume) che pare invece rimandare al medium televisivo. Ritengo che per entrambe questo particolare esercizio di scrittura si ponga in stretto dialogo col versante performativo che più frequentano: non è difficile, d'altronde, immaginare almeno in via ipotetica questo testo come un copione da mettere in scena.

In conclusione, questo scritto, che come si è visto ha quasi le sembianze di un'autobiografia 'genealogica', appare straordinariamente denso nello scenario delle autobiografie delle attrici. Se infatti da un lato mostra in modo palese la natura 'anfibia' di tale corpus, sospeso fra gesto attoriale e pratica della scrittura (natura in altri casi più sotterranea e qui al contrario posta in primo piano); dall'altro, il suo svilupparsi in modo genealogico costituisce un valore in sé. Nello specifico, non solo traccia una discendenza ideale fra due attrici e comiche molto distanti fra loro, ma ne fa il fulcro dell'intera narrazione, a partire dal titolo e dal contenuto (esperienze delle fanciulle di ieri e di oggi) fino ad arrivare ai numerosi punti di continuità, sia mediali sia biografici, che intercorrono tra le due attrici.

Riferimenti bibliografici

Bellassai, Sandro e Malatesta, Maria. 2000. *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*. Bulzoni, Roma.

Bellucci, Monica e Sbalchiero, Guillaume. 2017. *Incontri clandestini*. Rizzoli, Milano.

Capuzzo, Paolo. 2003. *Genere, generazioni, consumi. L'Italia degli anni Sessanta*. Carocci, Roma.

Cometa, Michele. 2014. *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*. In *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Danilo Mariscalco. Quodlibet, Macerata.

De Sio, Giuliana. 2017. *Io, Giuliana De Sio. Conversando con Ignazio Senatore*. Guida Editori, Napoli.

Forcina, Marisa. 2008 [1998]. *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*. Franco Angeli, Milano.

Littizzetto, Luciana. 1994 *Minchia Sabbry!*. Sperling e Kupfer, Milano.
1998. *Ti amo bastardo*. Sperling e Kupfer, Milano.
2001. *Sola come un gambo di sedano*. Mondadori, Milano.

2003. *La principessa sul pisello*. Mondadori, Milano.
2004. *Col cavolo*. Mondadori, Milano .
2006. *Rivergination*. Mondadori, Milano.
2008. *La Jolanda furiosa*. Mondadori, Milano.
2010. *I dolori del giovane Walter*. Mondadori, Milano.
2012. *Madama Smetterfly*. Mondadori, Milano.
2014. *L'incredibile Urka*. Mondadori, Milano.
2016. *La bella addormentata in quel posto*. Mondadori, Milano.
2018. *Ogni cosa è fulminata*. Mondadori, Milano.
2021. *Io mi fido di te. Storia dei miei figli nati dal cuore*. Mondadori, Milano.
- Littizzetto, Luciana e Valeri, Franca. 2011. *L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene*. Einaudi, Torino.
- Littizzetto, Luciana e Corradin, Roberta. 1999. *Un attimo, sono nuda*. Piemme, Milano.
- Maina, Giovanna. 2019. *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano – Udine.
- Maina, Giovanna e Zecca, Federico (a cura di). 2014. *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*. In «Cinergie», III, 5, marzo.
- Maraini, Dacia e Degli Esposti, Piera. 1980. *Piera e gli assassini*. Rizzoli, Milano.
2003. *Storia di Piera*. Rizzoli, Milano.
- Ortoleva, Peppino. 2008. *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*. Il Saggiatore, Milano.
- Piccone Stella, Simonetta. 1993. *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*. Franco Angeli, Milano.
- Rizzarelli, Maria. 2017. *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'divagrafia'*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.
- Rosselli, Colette [Donna Letizia]. 1960. *Il saper vivere di Donna Letizia*. Mondadori, Milano.
1967. *Galateo: il grande libro della casa*. Curcio, Roma.
1981. *Cara donna Letizia... venticinque anni in confidenza*. Rusconi, Milano.
1990. *Il nuovo saper vivere di Donna Letizia*. Mondadori, Milano.
1996. *C'era una volta il galateo*. Longanesi, Milano.
- Ruspini, Elisabetta (a cura di). 2005. *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*. Guerini, Milano.
- Sastri, Lina. 2017. *Mi chiamo Lina Sastri. Conversando con Ignazio Senatore*, Guida Editori, Napoli.

Simi, Giulia. 2017. *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

2019. *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob. Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

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

Torriani, Maria Antonietta [Marchesa Colombi]. 1877. *La gente per bene: leggi di convenienza sociale*. Tip. Giornale delle Donne, Torino.

Valeri, Franca. 2003 [1951]. *Il diario della Signorina Snob*. Lindau, Torino.

1992. *Toh, quante donne!*. Lindau, Torino.

2003. *Tragedie da ridere: dalla Signorina Snob alla Vedova Socrate*. La Tartaruga, Milano.

2005. *Animali e altri attori. Storie di cani, gatti e altri personaggi*. Nottetempo, Milano.

2009. *Di tanti palpiti. Divertimenti musicali*. La Tartaruga, Milano.

2010. *Bugiarda no, reticente*. Einaudi, Torino.

2011. *Non tutto è risolto*. Einaudi, Torino.

2012. *Le donne*. Einaudi, Torino.

2013. *Lezioni d'amore. Tradimento*. Nottetempo, Milano.

2014. *Il cambio dei cavalli*. Einaudi, Torino.

2016. *La vacanza dei superstiti*. Einaudi, Torino.

2017. *La stanza dei gatti*. Einaudi, Torino.

2019. *Il secolo della noia*. Einaudi, Torino.

2020. *La Ferrarina – Taverna*. Einaudi, Torino.

2020. *Tutte le commedie*. La Tartaruga, Milano.

Conclusioni

Per questo Progetto di Ricerca è stata portata avanti un'indagine sull'ampio e particolarissimo *corpus* delle scritture autobiografiche delle attrici italiane.

Ho ritenuto fondamentale, in primo luogo, partire da tre capitoli introduttivi, a mio avviso fondamentali per riuscire a inquadrare al meglio un oggetto di studio dal carattere sfuggente e la cui analisi si situa, per sua stessa natura, all'incrocio di diversi ambiti disciplinari.

Sono quindi partita da un capitolo incentrato sull'autobiografia, ripercorrendo sinteticamente il dibattito sviluppatosi, in sede di critica letteraria, dagli anni Cinquanta a oggi e focalizzandomi, nello specifico, su tre nodi molto rilevanti: lo statuto ambivalente dell'autobiografia e la conseguente difficoltà a ricondurla sotto l'etichetta di 'genere letterario'; il peculiare rapporto che in essa viene a crearsi tra realtà e finzione; infine, il processo di formazione tipico di ogni atto autobiografico.

Il secondo capitolo introduttivo ha invece approfondito lo stretto rapporto che lega le scritture del sé alle donne. Ciò perchè ogni autobiografia di attrice, per essere adeguatamente inquadrata, non può, a mio parere, prescindere dall'essere analizzata secondo un'ottica di genere. Ho tentato di illustrare, infatti, come le scritture dell'io abbiano rappresentato, lungo tutta la storia della letteratura, un luogo d'accesso privilegiato affinché le donne potessero scrivere. Inoltre, le scritture del sé delle donne sono state largamente rivalutate grazie al grande lavoro di riscoperta e recupero compiuto dalla critica letteraria femminista: senza quelle indagini, studi simili (compreso quello qui proposto) non avrebbero avuto modo di svilupparsi.

Nell'ultimo capitolo introduttivo ho tentato di descrivere l'oggetto di studio, ovvero un peculiare prodotto letterario che finora ha suscitato scarso interesse da parte delle riflessioni accademiche, se si eccettuano pochi casi. Come si è visto, le autobiografie di attrici hanno subito una sostanziale indifferenza sia nell'ambito degli studi letterari, sia in quello degli ormai consolidati studi sul divismo. A questo proposito, ho inquadrato le autobiografie delle attrici alla luce di alcune fondamentali teorizzazioni nell'ambito degli *Star Studies*, tra tutte, quelle di Richard Dyer. Il mio intento era quello di mostrare come anche l'autobiografia di una diva possa concorrere, insieme ad altri testi medialità (ruoli nei film, materiale promozionale, interviste, articoli di *gossip* e così via), a definire una determinata immagine divistica.

Si è poi visto come, in qualsiasi caso, un testo autobiografico contribuisca ad arricchire l'immagine divistica di un'attrice e si è osservato come, a volte, sia fondamentale riflettere sulla posizione che l'autrice assume riguardo alla narrazione che nel corso del tempo si è venuta a creare intorno alla sua persona. Come è emerso in alcuni specifici casi di studio, infatti, nel raccontare la propria storia, un'attrice può scegliere di ribadire il discorso dominante, oppure di distaccarsene, a volte apertamente.

Nello stesso capitolo ho poi descritto dettagliatamente il *corpus* di riferimento, ovvero i testi autobiografici censiti durante il lavoro di ricerca, che ammontano a ottanta (tra questi, circa sessanta sono stati reperiti e schedati in appendice) e che vanno, da un punto di vista temporale, dagli anni Dieci fino alla contemporaneità. Ho quindi introdotto le categorie individuate per riuscire a delineare al meglio tale oggetto di studio e per valorizzarne l'eterogeneità. Le tipologie sono state considerate, infatti, più come tendenze che come categorie stabili e dai

confini ben definiti, per mostrare in linea generale le forme autobiografiche più frequentate dalle attrici italiane.

La prima categoria riguarda quella che ho definito autobiografia 'classica', nella quale possono rientrare tutti quei testi in cui l'autrice tende a ripercorrere l'intero arco della sua esistenza attraverso un racconto retrospettivo che si sviluppa interamente a partire dalla sua individualità. Si tratta senz'altro della categoria più frequentata dalle attrici italiane (insieme a quella dell'autobiografia collaborativa) e mostra, al suo interno, una grandissima varietà di scritture. Per tale ragione ho deciso di approfondire, in questo caso, due testi distinti: da un lato quello di Silvana Pampanini, la cui autobiografia si configura come quella di una vera e propria diva e in cui il racconto del privato non si smarca mai dalla narrazione che caratterizza l'immagine pubblica dell'autrice; dall'altro, quello di Catherine Spaak, basato sull'introspezione e impostato come una 'scrittura di analisi'.

Nella seconda categoria mi sono invece occupata dell'autobiografia 'relazionale', che comprende quei racconti di vita (o di una parte di essa) che, piuttosto che focalizzarsi sull'individualità delle autrici, si basano interamente sulla loro relazione con altri soggetti.

Si tratta di una tendenza che ritorna spesso nella produzione autobiografica delle attrici e quindi, anche in questa occasione, ho analizzato due casi molto diversi tra loro: da un lato, l'autobiografia di Antonella Lualdi, dove l'autrice (a dispetto delle apparenze) 'piega' la storia del suo rapporto con l'ex marito per compiere in realtà un'operazione di autoaffermazione; dall'altro, la biografia familiare che Lina Sastri dedica alla madre poco dopo la sua scomparsa. Mentre il caso di Lualdi rientra pienamente nelle strategie autopromozionali (seppure connotato da caratteristiche singolari), quello di Sastri è un ottimo esempio di scrittura del sé basata sulla commemorazione in cui si manifesta quella che ho definito «etnologia» degli affetti. La terza categoria, che invece risulta scarsamente frequentata dalle attrici, riguarda il *memoir*, ovvero quella specifica scrittura del sé in cui l'autrice, nel raccontare la propria storia, costruisce una narrazione che si caratterizza anche come collettiva e generazionale. All'interno del *corpus*, definirei a tutti gli effetti come *memoir* soltanto alcune scritture di Elsa de' Giorgi e Paola Pitagora, ed è infatti il testo di quest'ultima ad essere stato approfondito come caso di studio. Nello specifico, l'attrice costruisce (come si è visto, in maniera particolarissima) l'intera narrazione sulla sua relazione con il pittore Renato Mambor non abbandonando mai, tuttavia, la dimensione propriamente collettiva e corale degli avvenimenti raccontati.

Attraverso la quarta categoria ho cercato di chiarire (seppure in maniera flessibile) il posizionamento di tutti quei testi di attrici in cui l'esperienza autobiografica viene mediata o contaminata da elementi finzionali, sia a livello stilistico sia di contenuti. Si tratta in questo caso di una tipologia dalla natura particolarmente ambivalente, che necessitava di una maggiore contestualizzazione teorica. Ho proposto quindi la definizione di autobiografia 'narrativizzata' (rifacendomi a recenti ricerche in ambito letterario) per indicare quelle scritture del sé in cui o l'intenzione autobiografica non viene dichiarata esplicitamente o in cui viene costruita una narrazione di tipo finzionale dove tuttavia si possono rintracciare episodi riconducibili alla biografia dell'autrice. Qui ho indagato, come caso di studio, il romanzo autobiografico di Ambra Angiolini, nel quale l'attrice racconta, seppure evitando esplicite dichiarazioni autobiografiche e utilizzando una struttura romanzesca, i dieci anni in cui ha sofferto di disturbi del comportamento alimentare.

Infine, nell'ultima categoria, denominata 'collaborativa', ho raccolto tutti quei testi autobiografici in cui la narrazione è il prodotto di più autrici o autori, e dove questa condizione è presentata esplicitamente. Rientrano quindi in questa tipologia non solo quelle autobiografie la cui stesura nasce da una palese collaborazione, ma anche quelle che, allo stesso tempo, sono scritte sotto forma di dialogo. Possono essere quindi testi che hanno in tutto e per tutto l'aspetto di un'intervista, oppure possono essere costruiti in forma di conversazione. Ed è appunto come conversazione che si sviluppa l'ultimo caso di studio, ovvero la scrittura di Luciana Littizzetto e Franca Valeri. Qui si è di fronte a una sorta di autobiografia 'genealogica' nella quale, attraverso un dialogo che assume facilmente le sembianze di un copione da mettere in scena, le due comiche tracciano una sorta di discendenza, o continuità, tra il percorso aperto da Franca Valeri e quello intrapreso da Luciana Littizzetto.

Si è visto come tale *corpus* problematizzi, in misura maggiore rispetto a testi autobiografici canonici, alcune questioni affrontate anche nel corso dei capitoli introduttivi. Le scritture delle attrici tematizzano in maniera amplificata diversi aspetti significativi, come l'ambivalente statuto di verità dell'autobiografia; il processo formativo tipico di ogni atto autobiografico, che si esprime attraverso il sense-making narrativo; la volontà di prendere la parola sulla propria storia, talvolta mettendo in discussione i discorsi che comunemente circolano intorno alla propria persona e il legame tra scrittura del sé e performance.

Dai casi di studio analizzati, emergono anche alcuni temi che ritornano spesso, nelle parole delle attrici, come: le difficoltà lavorative per quelle non si affidano a un Pigmaliione; la maturità e l'invecchiamento; la sessualità, declinata in vari modi, sempre diversi e personali; il rapporto col corpo, inteso sia in maniera erotica sia in una concezione estremamente materiale, con immagini crude e feroci; la maternità; il nutrimento e la cura di sé; infine, l'importanza delle relazioni familiari e sentimentali.

In conclusione, ritengo che in scritture di questo tipo si possano ravvisare, nonostante le numerose differenze di cui si è parlato, dei fili conduttori particolarmente interessanti e che meriterebbero di essere indagati ulteriormente. Come ho tentato di dimostrare, un *corpus* talmente vario, contraddittorio, ambivalente, come è quello delle scritture del sé delle attrici, si rivela particolarmente ricco di stimoli e di spunti inaspettati. Spero di aver messo in luce adeguatamente, attraverso una classificazione flessibile e aperta e tramite l'analisi di alcuni casi significativi, l'enorme potenziale insito in testi di questo tipo, sia per chi si occupa di cinema che di letteratura. Mi auguro, al contempo, che questo studio, ancora in fase germinale, possa incoraggiare riflessioni successive come, ad esempio: future ricerche incentrate su scritture autopromozionali 'nuove', come quelle che si sviluppano sui social media e in cui lo stesso carattere 'autobiografico' andrebbe problematizzato; indagini sulla natura propriamente editoriale di tali testi (ricadute economiche per editori e autrici, successo e ristampe, modalità curatoriali e così via) e, di conseguenza, una ricerca sull'audience che possa mettere in luce le esperienze di lettrici e lettori.

Appendice

Questa sezione è dedicata ai testi reperiti durante la ricerca: per ogni testo ho inserito una scheda con i dati editoriali e una bibliografia mirata sull'autrice.

Nello specifico, per questo progetto di ricerca ho individuato ottanta testi autobiografici di quarantasette attrici italiane. In questa sezione, ho dedicato delle schede a sessantatre testi: ho escluso (ma segnalato in bibliografia) quelli che non sono riuscita a reperire, i pochi esempi di autobiografie pubblicate in rivista e, infine, quei volumi che, seppure numerosi, possono essere ricondotti a un unico 'ciclo' autobiografico, come quelli di Dalila Di Lazzaro.

Ambra [Angiolini]

InFame

Anno	2020	<p>Romanzo autobiografico in cui Angiolini, attraverso una struttura e uno stile romanzesco, racconta i dieci anni in cui ha sofferto di bulimia.</p> <p>Il testo, estremamente peculiare, è analizzato nel dettaglio, come caso di studio, nel capitolo 7.</p>
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	216	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Se per te l'amore è quello manca e non quello che resta; se sei capace di mangiare otto gelati Cucciolone così velocemente da non riuscire nemmeno a leggere le barzellette disegnate sopra il biscotto; se nella vita non sei un fuoriclasse ma un fuoricoda, se per staccare col mondo hai bisogno di ipnotizzarti davanti alla Prova del Cuoco; se conosci a memoria la canzone de Il gatto puzzolone; se tra tutto quello che hai nel tuo armadio scegli sempre lo stesso pantalone da almeno cinque anni; se sei un maniaco dell'igiene specialmente di quella del bagno. Se dentro di te c'è Lei; se trovi che Elettra sia un bel nome a cui dare la colpa di tutto, se ogni tanto hai la testa abitata da una scimmietta che suona piattini o da criceti che girano nella ruota e soprattutto... se anche la tua pancia pensa, piange, ama più della testa e del cuore, allora... questa è anche la tua storia... <i>Ambra</i>»</p>	

Bibliografia

Dotto, Giancarlo, e Piccinini, Sandro. 2006. *Il mucchio selvaggio. La strabiliante, epica, inverosimile ma vera storia della televisione locale in Italia*. Mondadori, Milano.

Geppetti, Marco, e De Sandoli, Marika. 2021. *C'era una volta Non è la Rai*. Edizioni All around.

Grasso, Aldo. 2019. *Storia critica della televisione italiana*. Il Saggiatore, Milano.

Panizza, Isabella. 1998. *La vera storia di Ambra*. Gremese, Roma.

Asia Argento, *I love you Kirk*

Anno	1999	Romanzo autobiografico estremamente peculiare scritto da Argento quando aveva 24 anni.
Editore	Frassinelli	Nel testo, l'autrice alterna episodi della sua vita a poesie, stralci di diari, appunti.
Numero di pagine	102	La peculiarità risiede appunto nella struttura eterogenea ma anche nello stile, molto vicino a quello tipico dei romanzi per ragazzi e adolescenti: registro colloquiale, termini gergali, classifiche, illustrazioni con scarabocchi che rimandano alla penna dell'autrice.
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	«Questo è un libro che parla d'amore. E delle sue ferite. È un diario di ricordi. In cui si rincorrono frammenti di vita. È un viaggio. Sempre in bilico tra la fantasia e la realtà. È un album con le sue fotografie e i suoi disegni. È una raccolta di poesie, dolci e crudeli. È un caleidoscopio in cui le storie si sovrappongono e si moltiplicano.»	

Asia Argento, *Anatomia di un cuore selvaggio*

Anno	2021	Decenni dopo <i>I love you Kirk</i> , Argento pubblica una seconda scrittura del sé, stavolta sottoforma di autobiografia 'classica'. In queste pagine l'autrice compie quella che definisce una auto-autopsia, ripercorrendo l'infanzia travagliata, i traumi vissuti in adolescenza, le violenze sessuali, fino ad arrivare al #metoo, alla morte di Anthony Bourdain e a quella della madre.
Editore	Piemme	
Numero di pagine	248	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Contro ogni falso pregiudizio e perbenismo, Asia Argento inizia a raccontare la sua storia, senza concedere sconti a nessuno, tanto meno a se stessa. Un'infanzia difficile, la sua: una bambina abbandonata e cresciuta troppo in fretta che fa la spola tra una casa e l'altra, sola nella notte romana, e che deve fare i conti con due genitori artisti, due "egoismi enormi" che si trovano a gestire una famiglia sgangherata e disfunzionale. Poi l'adolescenza tra rave party e i primi flirt, la sua carriera sul set, iniziata a nove anni, in balia di registi geniali, ma anche sadici. [...] Le parole di Asia sembrano scritte con il cuore in mano e un coraggio di ferro, e si viene presto risucchiati in questo viaggio che è la sua vita, dove a ogni dolore corrisponde una forza nuova per rinascere».	
Indice	Nota d'Autore; L'infanzia; La famiglia; L'amicizia, la libertà; Il grande cinema, la piccola me. Convivere con l'arte; Adolescenza; La fine dei rave e Federico, il primo amore; Dopo Federico. Verso i vent'anni; La morte di mia sorella; London e il primo film	

	internazionale; L'orco; Lo stupro; Il party; Il ritorno del porco; Le tante metà del mio cuore; L'amore impossibile, Jon; Il mio quarto primo vero amore; Il ritorno del porco parte seconda; L'altra volta che mi violentarono; Il ritorno del porco parte terza; La grande truffa; Ingannevole è il cuore; Il mio secondo primo vero amore; 2007/2014 Intermezzo di vuoto. Qualche anno di vita borghese; Un'altra metà del mio cuore: Pietro, il pescatore di anime; #metoo; In Italia, però; Tornando in America; Breve intermezzo musicale; Discorso kamikaze di Cannes; Forte come la morte; Anthony is dead; Berlino; Aria di Daria; Metamorfosi.
--	--

Bibliografia

Maina, Giovanna, e Zecca, Federico. 2020. *From Youth Icon to Scarlet Diva: Asia Argento as an Italian Difficult Woman*. In *Difficult Women*, a cura di Lavinia Brydon e Fiona Handyside. «Film Studies», 22, Spring.

Soldani, Maria Teresa. 2017. *“Cosa conta”: le attrici della Generazione X nei film di formazione italiani degli anni Novanta*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

<p>Adriana Asti</p> <p><i>Ricordare e dimenticare</i></p> <p>Conversazione raccolta da Renè de Ceccatty</p>		
Anno	2016	Breve flusso di pensieri dell'attrice guidato da de Ceccatty. Tuttavia, il testo non è strutturato come una vera e propria conversazione. Potrebbe a tutti gli effetti rientrare nelle autobiografie 'collaborative'.
Editore	Portaparole	
Numero di pagine	65	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Quando recitavo in <i>Giorni felici</i> di Beckett, avevo la sensazione che tutta la platea fosse piena di Winnie. Assomigliavano tutte a me. Anche mia madre era una Winnie d'altronde se avessi fatto io la regia, avrei messo lei sepolta nel parquet del salotto, e papà nella sua poltrona con il giornale. La mamma che parla e lui che non ascolta e dice: - Sì, certo, è così...»	

<p>Adriana Asti</p> <p><i>Un futuro infinito. Piccola autobiografia</i></p>		
Anno	2017	Breve 'scrittura di analisi' in cui Asti ripercorre la sua carriera ma soprattutto racconta la sua vita: l'infanzia in una famiglia anafettiva, i traumi, le nevrosi. Rientra in quelle che ho definito autobiografie 'classiche'.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	143	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Bambina ipersensibile e schiva, nata in una famiglia borghese poco incline alle dimostrazioni d'affetto, ma anche adolescente ribelle al punto da andarsene di casa a diciassette anni. [...] La vita di Adriana Asti è un susseguirsi di scelte anticonvenzionali, incontri spiazzanti e contraddizioni apparentemente inconciliabili. Che il suo sguardo divertito rispecchia fedelmente. [...] La storia di una straordinaria attrice, riservata eppure spregiudicata. Di una donna profondamente libera e anticonvenzionale, con il talento di sapersi lasciare ogni cosa alle spalle. Perché il passato non esiste: è solo qualcosa che la spinge avanti, verso ciò che deve ancora accadere.»	

Bibliografia

Cardone, Lucia, Masecchia, Anna, e Rizzarelli, Maria. 2019. *Scritto dalle stelle*. In *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono* (Ibidem). In «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Monica Bellucci Guillaume Sbalchiero
Incontri Clandestini

Anno	2017	Autobiografia 'collaborativa' in cui, sottoforma di intervista, Bellucci dialoga con il giovane scrittore Sbalchiero. Il testo raccoglie tre anni di conversazioni, incentrate sulla carriera dell'attrice, le relazioni, la maternità. Contiene un inserto fotografico.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	158	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«"Non conosco le ragioni che spingono i registi a volermi nel cast, credo che spesso suscitiamo desideri di cui ci sfuggono le cause. La difficoltà viene dallo strumento stesso di questo mestiere: il nostro corpo. Noi non godiamo, come un musicista o un regista, di un filtro protettivo. Non dobbiamo esprimerci accarezzando la tastiera di un pianoforte, né abbiamo una macchina da presa dietro la quale rifugiarci. Dunque il limite è sfumato. Tra l'immagine e l'essere, dov'è il margine?»	

Bibliografia

Frini, Roberto. 2006. *Monica Bellucci*. Gremese, Roma.

Kouznetzoff, Monique. 2010. *Monica Bellucci*. Rizzoli, Milano.

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Francesca Bertini <i>Il resto non conta</i>		
Anno	1969	Autobiografia 'classica' di Francesca Bertini, pubblicata nel 1969. Questo volume segue altre scritture autobiografiche pubblicate a puntate sulle riviste <i>In Penombra</i> e <i>Film</i> . Il volume, che contiene fotografie e che si apre con una prefazione di Aldo Palazzeschi, si rivela particolarmente prezioso per un approfondimento sulla diva.
Editore	Giardini	
Numero di pagine	357	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Il resto non conta è dunque la storia degli anni più belli del cinema. Il titolo stesso deve essere interpretato. [...] Può significare che, dopo il magico splendore degli anni venti e degli anni trenta, niente e nessuno riusciranno mai a ritrovare quel clima e quel meraviglioso stupore. Oppure può significare, intimamente, che di Francesca Bertini conta soltanto ciò che lei ha scritto in queste pagine, ciò che lei ha dato al cinema: e il resto è un inutile corollario nel tempo. [...]»	

Bibliografia

Bertini, Francesca. 1918. *Sensazioni e ricordi*. In «In Penombra», 1.
 1938. *Arte e vita di Francesca Bertini*. In «Film», 28-42.
 1962. *Io, Francesca Bertini*. In «Radiocorriere TV», 9-11.

Bianchi, Pietro. 1969. *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*. Unione tipografico-editrice torinese, Torino.

Cardone, Lucia, e Jandelli, Cristina (a cura di). 2011. *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*. In «Bianco e Nero», 570.

- Cipollone, Giada. 2017. *Attrici su carta. Ritrattistica e fotografia di scena, dalle origini agli anni Trenta*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.
- Costantini, Costanzo. 1982. *La diva imperiale. Ritratto di Francesca Bertini*. Bompiani, Milano.
- Dagna, Stella. 2019. *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini*. In *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.
- Dall'Asta, Monica (a cura di). 2008. *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*. Cineteca di Bologna, Bologna.
- Dalle Vacche, Angela. 2008. *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. University of Texas Press, Austin.
- Jandelli, Cristina. 2019. *Le dive italiane del cinema muto. Edizione riveduta e ampliata*. Cue Press, Bologna.
- Lento, Mattia. 2017. *Soltanto qualche ruga in più. L'ultima diva e la messa in scena del corpo senile femminile*. In «L'avventura», 2.
- Tognolotti, Chiara. 2018. «Una statua di carne». *Francesca Bertini e Louis Delluc, per una lettura di genere della fotogenia*. In *In Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 12, luglio-dicembre.
- Veronesi, Micaela. 2018. *Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale*. In *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 12, luglio-dicembre.

<p style="text-align: center;">Olga Bisera con Diego Verdegiglio <i>Ho sedotto il potere</i></p>		
Anno	2009	<p>Il testo è sia un'autobiografia 'collaborativa' sia una 'relazionale', poiché Bisera (con la collaborazione di Diego Verdegiglio) ripercorre sei relazioni avute con sei uomini 'di potere'. Alcuni dei personaggi influenti raccontati sono: Mohammad Ali, Gheddafi, re Hussein di Giordania e Bettino Craxi.</p> <p>Simile, in questo senso, a <i>Amanti</i> di Sandra Milo, a cui è dedicata una scheda specifica.</p>
Editore	Gremese	
Numero di pagine	217	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Idro Montanelli aveva consigliato ad Olga Bisera: "Dopo aver intervistato tanti uomini, conceda un po' di spazio a una donna, intervisti se stessa!". Ma in questo volume, pur nato sulla scorta di quel suggerimento, Olga Bisera non si limita ad "autointervistarsi". La sua è piuttosto la confessione estremamente schietta ed eclatante di una vita tumultuosa svoltasi negli scenari patinati dello scacchiere dei potenti, a tu per tu con alcuni degli uomini più influenti della ribalta internazionale. Le storie raccolte in queste pagine coinvolgono sei personaggi d'eccezione e sono raccontate proprio da colei che ha rappresentato il vero leitmotiv di collegamento, avendole vissute da "seduttrice" insieme a loro.»</p>	

Bibliografia

Bisera, Olga. 2013. *Maktub*. Maretti Editore, Imola.

Claudia Cardinale
 con Anna Maria Mori
Io Claudia, Tu Claudia

Anno	1995	Autobiografia 'collaborativa' scritta a quattro mani con Anna Maria Mori. Nel testo, Cardinale (in seguito alla morte di Franco Cristaldi) prende la parola sulla violenza sessuale subita in adolescenza e sulla vicenda, che aveva suscitato scandalo, del figlio tenuto nascosto. Rimando al capitolo 5, dove viene brevemente affrontato il caso.
Editore	Frassinelli	
Numero di pagine	269	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Claudia Cardinale, l'adolescente selvaggia e irrequieta che taceva sempre e si sentiva brutta e infelice, è diventata, nel cinema italiano, il simbolo della bellezza accesa dal temperamento. Ma ha conquistato la propria identità e il proprio equilibrio con molto più impegno e dolore di quanto abbia dovuto affrontarne per affermarsi sul set. [...] Qui si racconta la vicenda personale di un'interprete che ha incontrato presto tanto il successo e la popolarità quanto il dolore di ferite profonde. Di una donna libera, caparbia e vitale, capace di scelte difficili, che è andata da sola alla scoperta di sé, del proprio destino, del proprio valore. Sovente avvolta da silenzio e mistero Claudia Cardinale è ancora più affascinante da scoprire. Come donna, prima che come attrice.»	
Indice	Prefazione alla nuova edizione; Intervista di Alberto Moravia a Claudia Cardinale; <i>Bien cher Claudia</i> ; Carissima Claudia; Una bambina di nome Claude; CC: la più bella italiana di Tunisi; La violenza è uno sconosciuto su una grande automobile; "Io ti salverò": a me lo ha detto il cinema; Franco Cristaldi; Il Maestro: Luchino Visconti; Mio figlio Patrick...; E mia figlia Claudia; I "miei" registi; Stelle e strisce; L'avventura è il mio mestiere: un naufragio in Sicilia, spaghetti e lacrime in Amazzonia; Il popolo degli attori: "bellezza e tristezza"; Quelli che non ci sono più...; Uomini; Più	

	Claude che Claudia: un ragazzo coraggioso; Allo specchio; Africa: amore mio; Sorelle; Il mio giro del mondo in ottanta film... o quasi; J'ai deux amours, anzi tre: "Mon pays, Paris... e l'Italia; Invecchiare; Cose di donna; Silenzio, per favore; Filmografia di Paolo Mereghetti.
--	--

<h2 style="margin: 0;">Claudia Cardinale</h2> <h3 style="margin: 0;"><i>Le stelle della mia vita</i></h3>		
Anno	2006	Autobiografia scritta con la collaborazione di Danièle Georget in seguito alla separazione da Pasquale Squitieri. Anche in questo caso, rimando al capitolo 5 per un breve approfondimento.
Editore	Piemme	
Numero di pagine	255	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Claudia Cardinale racconta la sua vita e i suoi incontri. L'adolescenza in Tunisia, il trauma della violenza, la difficile condizione di ragazza madre a diciotto anni, la tenerezza della Magnani, un conturbante Marlon Brando, la mano rassicurante di John Wayne, gli strani regali di Steve McQueen, i segreti di Rock Hudson... E poi il genio di Fellini e di Visconti, e Sergio Leone, Monicelli, Mastroianni, Benigni...»	
Indice	Prefazione; Volevo diventare maestra; Non si sfugge al destino; Fatti bella e taci; Che professori ho avuto!; Sexy Sixty; La gatta e il Gattopardo; 8 ½. Un bel sogno; I pericoli della notorietà; I miei amici americani; La vita normale; Bardot-Cardinale: il duello; L'unico che non mi voleva; Odore di ceneri; «La mia Claudia»; Dea in Perù; Si torna sulla terra; Una nuova passione; Il tempo che preferisco; Filmografia.	

Bibliografia

Jandelli, Cristina. 2019. *Le confessioni di CC*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14.

2020. Claudia Cardinale sfidanzata d'Italia. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

2020. *Cardinale e Cristaldi*. In *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, a cura di Chiara Tognolotti. Edizioni ETS, Pisa.

Lancia, Enrico, e Minelli, Fabio. 2009. *Claudia Cardinale*. Gremese, Roma.

Moravia, Alberto. 2015 [1963]. *Claudia Cardinale. Dialogo e fotografie*. Ghibli, Milano.

Pierini, Mariapaola. 2015. *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*. In *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti. «Quaderni del CSCI», 11.

Previti, Simona. 2011. *Claudia Cardinale. L'epos*, Palermo.

Martina Colombari con Luca Serafini <i>La vita è una</i>		
Anno	2011	Autobiografia 'collaborativa' in cui Colombari racconta il percorso che l'ha portata dalla carriera di attrice (in seguito alla partecipazione a Miss Italia, quando aveva sedici anni) al volontariato. Uno degli obiettivi del volume è, ovviamente, quello della sensibilizzazione.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	271	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Due anni fa Martina Colombari è stata ad Haiti, ha visto con i suoi occhi la miseria quotidiana di un'isola dove l'80 per cento della popolazione vive con meno di due dollari al giorno, l'aspettativa di vita è 50 anni, un bambino su tre non raggiunge i 5 anni. Da quel momento Martina ha deciso di aiutare la Fondazione Rava che si occupa degli orfani di Port-au-Prince ed è tornata periodicamente per verificare gli interventi di cui è stata testimonial.»	

Bibliografia

Berselli, Edmondo. 2009. *Miss Italia. 1939-2009. Storia, protagoniste, vincitrici*. Mondadori, Milano.

<p>Valentina Cortese <i>Quanti sono i domani passati</i></p>		
Anno	2012	<p>Il testo, dotato di un ricchissimo inserto fotografico, è sia un'autobiografia 'classica' sia un'autobiografia 'collaborativa', a causa della dichiarata curatela di Enrico Rotelli. Cortese affida alle pagine le memorie di una autentica diva, utilizzando uno stile fiabesco e poetico.</p>
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	189	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Il mio passato vive nel mio presente. Porto dentro di me tutta la pienezza della mia vita affettiva, dei ruoli che ho interpretato, dei luoghi che ho conosciuto, delle case che ho abitato con la stessa vivida memoria con la quale conservo in me la mia infanzia».</p>	

Bibliografia

Baldi, Alfredo. 2013. *Le nove vite di Valentina Cortese*. Edizioni ETS, Pisa.

Formenti, Cristina. 2019. *Valentina Cortese: un'attrice intermediale*. Mimemis, Milano.

Pierini, Mariapaola. 2019. *L'ultima attrice. In ricordo di Valentina Cortese*. In Fata Morgana web, 15 luglio.

Zanoletti, Antonio, e Invernici, Elisabetta. 2013. *Valentina Cortese. 100 ritratti*. Skira, Losanna.

<p>Lella Costa con Andrea Càsoli <i>La sindrome di Gertrude. Quasi un'autobiografia</i></p>		
Anno	2009	Testo 'collaborativo' che la stessa autrice definisce semi autobiografico e che non contiene (per usare le parole di Costa) 'agiografia', 'pettegolezzo', o 'eccesso di autoreferenzialità'.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	246	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Dice Andrea Càsoli che forse non è del tutto chiaro il titolo di questo libro. Per me invece è chiarissimo. Ovvio: la sindrome di Gertrude è quella che ha portato la Signora in questione, meglio nota come monaca di Monza, a rispondere di sì a uno che invece avrebbe fatto meglio a ignorare. Per passione, per noia, per ribellione, per curiosità, per sfinimento, perché sapeva resistere a tutto tranne che alle tentazioni. Ecco, io più o meno funziono così: quando mi chiedono qualcosa, tendo a rispondere di sì.»	

Bibliografia

Costa, Lella. 2014. *Che bello essere noi*. Piemme, Milano.

Elsa de' Giorgi, *I coetanei*

Anno	2019 [1955]	Recentemente ripubblicato, <i>I coetanei</i> di de' Giorgi è uno dei pochi casi in cui si può parlare a tutti gli effetti di memoir. Viene approfondito, seppure sinteticamente, nel capitolo 6.
Editore	Feltrinelli	
Numero di pagine	294	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«4 giugno 1944, gli americani entrano a Roma. Elsa de' Giorgi, grande attrice del cinema italiano di quegli anni, di famiglia antifascista e lei stessa antifascista, scende in strada per porgere a un soldato una bandiera tricolore. Lei è di una bellezza sfolgorante, ha appena sposato il nobile Contini Bonacossi, ed è corteggiata da tanti. [...] E nei suoi quaderni raccoglie i ritratti degli uomini dell'antifascismo e della Resistenza romana, appunti che riscritti ed editati da un giovane Italo Calvino vinceranno il Premio Viareggio con il titolo <i>I coetanei</i>. <i>I coetanei</i> è un libro amaro, come intrisa di amarezza è la generazione che ne è protagonista: una folla di intellettuali, artisti, scrittori che si è precocemente imbattuta, vivendolo sulla propria pelle, con il non senso della Storia. E poiché, dove abita l'intelligenza, all'amarezza non può che accompagnarsi l'ironia, questo è anche un libro ironico: difficile da descrivere e pure ricco di descrizioni, abilmente disteso fra i territori della narrazione e della <i>non-fiction</i>, oscillante tra romanzo, <i>journal</i> e saggio.»</p>	

Elsa de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*

Anno	2017 [1992]	<p>Testo in bilico tra memoir e autobiografia 'relazionale' in cui de' Giorgi racconta la passionale relazione con Italo Calvino.</p> <p>L'attrice conosce lo scrittore in occasione della pubblicazione de <i>I coetani</i>, redatto appunto da Calvino, e la loro travagliata storia comincia in seguito all'improvviso allontanamento dall'Italia del marito di de' Giorgi, Contini Bonacossi.</p> <p><i>Ho visto partire il tuo treno</i>, tuttavia, traccia anche i ritratti dei più influenti intellettuali del secondo Novecento, assumendo a tutti gli effetti un valore testimoniale.</p>
Editore	Feltrinelli	
Numero di pagine	295	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Elsa de' Giorgi è stata una donna bellissima, una delle più belle del suo tempo; un'attrice importante nell'epoca dei telefoni bianchi, ma invisa al regime fascista per le sue coraggiose posizioni politiche che la porteranno in seguito a sostenere concretamente la Resistenza romana. Grazie al suo matrimonio con il nobile Contini Bonacossi poté contare su una collezione d'arte che spaziava da Cimabue a Goya. E nella sua casa, ormai circolo letterario di gran profilo, fecero capolino molte tra le figure della letteratura più importanti degli anni cinquanta. Proprio in quel periodo, Elsa de' Giorgi intesse una relazione appassionata con Italo Calvino, al centro di questo libro. [...] Dal sentimento travolgente per l'attrice-contessa al travaglio intimo per la crisi esistenziale di una generazione, sullo sfondo del dramma ungherese del 1956, fra viaggi in treno e incontri rubati, si snoda la storia che segna la vita e l'opera del grande scrittore italiano».</p>	

Bibliografia

Cardone, Lucia, Masecchia, Anna, e Rizzarelli, Maria. 2019. *Scritto dalle stelle*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono* (Ibidem). In «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Pontillo, Corinne. 2019. *Per una declinazione del doppio talento nella carriera di Elsa de' Giorgi*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

2020. *Ho visto partire il tuo treno e I coetanei. Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*. In «Arabeschi», 15.

2021. *Appunti sulla teoria della recitazione vista (e scritta) da Elsa de' Giorgi*. In *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18, luglio-dicembre.

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

2021. *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*. In «Cahiers d'études italiennes», 32.

Zeni, Paola. 2019. «*Forse avevo imparato a recitare*». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Zileri Dal Verme, Vittoria (a cura di). 2021. *Elsa de' Giorgi e il Circeo*. De Luca Editori d'Arte, Roma.

Barbara De Rossi
Bibbi esci dall'acqua.
Una donna, tante donne,
la forza di lottare per amore

Anno	2015	L'attrice si racconta usando una cornice finzionale: immagina un dialogo e un confronto con un'altra donna conosciuta in treno, Beatrice. De Rossi ripercorre la sua carriera cinematografica e televisiva, i suoi matrimoni e, infine, la terribile esperienza di una relazione violenta. Si tratta quindi di un testo a metà tra le categorie dell'autobiografia 'classica' e di quella 'narrativizzata'.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	241	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Si appoggia con la testa al finestrino, e sembra che ci siano due lei. Sistema i capelli a entrambe, alla lei seduta sul sedile del treno e alla lei riflessa sul vetro. Le piace immaginare che quella oltre il vetro sia un'altra Barbara, con una vita propria e dei racconti tutti suoi. Le piace anche immaginare che nel finestrino non sia riflessa solo lei, ma tante altre donne. Quelle più fortunate, quelle meno, le vicine di casa e le amiche di un tempo. Donne forti per natura, per cultura, per destino. Donne che sono fragili, ma che sono forti lo stesso.»	
Indice	L'attrice; 1522; Noi ragazze; Il bello del mio lavoro; Gossip e incantatori; Luci e ombre; Messaggio privato; L'onore e il rispetto; Bibbi esci dall'acqua; Altri tempi; Rimini; Le mie guardie del corpo; Amarcord; La prima volta; Roma; Sofia; Prossimo film; Amori che finiscono; Branko; Raccontami dall'inizio; Con tutta me stessa; L'inizio della fine; Non alzare tanto la testa; Amore criminale; Amore criminale 2; Ringraziamenti.	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Francesca De Sapia

Per ogni persona incontrata

Anno	2017	Autobiografia 'classica' che si potrebbe definire (senza usare un'iperbole) mastodontica, a causa della sua lunghezza: più di settecento pagine, e un indice che, da solo, ne occupa quattro. Unico esempio del corpus ad avere una tale mole. Il testo non contiene immagini o fotografie.
Editore	D'ORO collection	
Numero di pagine	740	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Un viaggio che attraversa mezzo secolo di storia, vissuto tra l'Italia e gli Stati Uniti. Due paesi messi a confronto nella loro bellezza e nel loro orrore. La storia di una donna, a volte scritta durante riflessioni notturne, a volte trascritta da diari ritrovati. Un flusso di coscienza che viaggia nel tempo, non sempre in forma lineare. Frammenti, ricordi che ritrovano il linguaggio dell'infanzia. L'affresco di una famiglia allargata, dal 1945 a oggi.»	
Indice	In viaggio; La casa dai lunghi corridoi; I miei dei, Angelo e Silvia; Vita con i nonni; New York; Ritorno in Italia; Una casa congelata; Albertino; La bambina delle camelie; Albertino scendi giù; Fantasie; Un vicolo senza uscita; Mia sorella Betta è caritatevole; Innamorata di Gesù; Una bambina ricca; Figlia degli zingari; I bambini non hanno orgasmi; I manifesti e la vecchina tutta d'oro; Una richiesta di aiuto; Bambine indipendenti; Un collegio nel medioevo; Dunia; Zia Marisa non è più lei; Alessio e Ingrid; Un collegio per ragazze bene; Piazzale delle muse; La febbre del teatro mi prende; Verso il Texas; Dallas Theatre Center; Un bebè in tutina rossa; Una casa fatata; Maria Luisa si ribella; Il mio primo bacio; La metropoli dai ponti di ferro; Il primo non vero amore; Scoperta sul vero amore; Le prime scoperte dell'immedesimazione; La fabbrica di calze e il ritorno in Italia; La prima volta che ho visto Dino; Roma, Israele, New York; Dino e l'amore platonico; Un greco e gli americani; Dietro le quinte del mito; Transizione; Un Romeo del	

ventesimo secolo diventa re; Il cinema fa capolino; Riappare la strega di Hansel e Gretel; La Warner Bros; Un padre incestuoso ma senza danno; La musica di Nino Rota e le proposte di nudo; Fox e i due dollari; Un incontro da cui imparare a fuggire; Verso la California; Sierra Bonita; Il ritorno è randagio; Andrea è cresciuto; Un uomo che non sembrava un attore; Prove di resistenza; Al sussidio nasce una scrittrice; L'attrice diligente vuole crescere; Un incontro casuale; Corleone è il mio nuovo cognome; Senza telefono; John Cazale per sempre; Adottata dagli Strasberg; Cambiamento alle porte; Ego allo specchio; Metamorfofi; La tua foto è ancora sul pianoforte; Il potere di dare potere; Il gabbiano; Marty silent partner; Arthur Enn; Un pericolo immaginario; Un maestro non muore mai; Un modo per liberarsi dei pappagalli; Duccio Tessari e un romanzo rosa; Il dolce Marcello sceglie i miei costumi; Jane trova una nuova missione; Un padre adolescente; Avidità e carenze affettive; Devo fuggire; Restaurazione, dopo la morte del gatto; Quel tempo che fu; Marty, Shelley; Henry; Quando Jane diventa ricca; Lattanti famelici; Strindberg; L'urlo; Peggy Owens, la parrucchiera di Al; Un pubblico mi segue fuori scena; La mia bambina, la mia piccolina; John Cassavetes; Il centro sperimentale scuola nazionale di cinema; Caro Vittorio; Di chi è la strategia del terrore?; Dopo l'11 settembre; La nostalgia di un'idea; L'eredità; Come noir non è male; Antidoti durante la convalescenza; Mango celestiali; I legami di sangue non sono acqua; Abel Ferrara e i miei ragazzi, una vitamina; L'ultimo attacco di polmonite; La preghiera, medicina alternativa; Non lascerei solo, il mio amore; Epilogo.

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Giuliana De Sio
Io, Giuliana De Sio
Conversando con Ignazio Senatore

Anno	2017	<p>Perfetto esempio di autobiografia 'collaborativa' sottoforma di intervista, in cui l'attrice-autrice dialoga con un interlocutore.</p> <p>Si tratta, ad oggi, dell'unico testo autobiografico di Giuliana De Sio. Della stessa collana fa parte anche una delle due scritture autobiografiche di Lina Sastri.</p>
Editore	Guida Editori	
Numero di pagine	123	
Stato di pubblicazione	In commercio	
Quarta di copertina	<p>«Dall'esordio in televisione, diretta da Elio Petri, al fianco di Marcello Mastroianni, alle sue folgoranti interpretazioni al cinema in <i>Cattiva</i> e <i>Speriamo che sia femmina</i>, fino alla recente esibizione televisiva in <i>Ballando con le stelle</i>. Giuliana De Sio ripercorre, con ironia e leggerezza, le tappe più importanti della sua brillante carriera artistica e racconta, con disincanto, aneddoti e curiosità relative alle sue esperienze sul set. [...] Un ritratto non solo professionale, ma anche personale, di una donna volitiva, indomita e battagliera, che non ha mai abdicato alla propria libertà di pensiero.»</p>	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

<p style="text-align: center;">Lory Del Santo <i>Piacere è una sfida</i></p>		
Anno	2006	<p>In questa autobiografia 'classica' Lory Del Santo ripercorre la sua vita attraverso un continuo flusso di pensieri: l'infanzia, il lutto, gli amori.</p> <p>Massiccia è anche la presenza, nel testo, di riferimenti a Eric Clapton, a partire dalla canzone <i>Lady from Verona</i>, scritta per lei dal cantante, e riportata nella quarta di copertina e nelle prime pagine.</p> <p>Dettaglio peculiare: Del Santo invita i lettori a contattarla tramite un indirizzo email.</p>
Editore	Sperling & Kupfer	
Numero di pagine	245	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«"Mi sono innamorato di una donna di Verona/Lei è la cosa più dolce che ci sia/Tutta la sua vita è stata solitaria/Perché ama la libertà".»	

<p style="text-align: center;">Lory Del Santo <i>La felicità come optional</i></p>		
Anno	2021	<p>Seconda autobiografia dell'attrice, anche in questo caso 'classica'. Il testo appare in tutto e per tutto una continuazione del precedente, o meglio, una sua versione aggiornata. Mantiene infatti la stessa struttura: le riflessioni e i ricordi sono appositamente inseriti in una narrazione che sembra immediata e senza filtri.</p>
Editore	Giraldi	
Numero di pagine	232	

Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Lory Del Santo, in quella che lei chiama “autobiografia dei miei pensieri”, racconta storie e momenti della sua vita, dall’infanzia a oggi, tra passato e presente, volutamente senza un ordine cronologico prestabilito e talvolta mantenendo un certo mistero su personaggi, tempi, luoghi. Si addentra coraggiosamente nei meandri spesso dolorosi dei ricordi di una vita ricca e sorprendente di esperienze, racconti, aneddoti, incontri, e lo fa con autenticità sentita e una profondità lucida e coinvolgente.»	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

<p>Maria Denis</p> <p><i>Il gioco della verità: una diva nella Roma del 1943</i></p>		
Anno	1995	Autobiografia 'classica' dal forte carattere testimoniale, che per certi versi la avvicina al memoir. Il testo, tuttavia, potrebbe essere definito anche 'relazionale', poiché più della metà del volume è dedicata alla relazione con Visconti. In parte, come i testi di Catherine Spaak e Adriana Asti, è anche una scrittura di analisi.
Editore	Baldini+Castoldi	
Numero di pagine	171	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Nome d'arte di Maria Esther Beomonte, nel 1932 esordisce sul grande schermo nel primo grande successo commerciale di Camerini, <i>Gli uomini, che mascazzoni!</i> . [...] Tra le sue interpretazioni più significative, la ragazza perbene abbandonata dall'amante in <i>Treno popolare</i> (1933) di Matarazzo, o tradita dal fidanzato in <i>Addio, giovinezza!</i> (1941) di Poggioli, la cieca sfruttata da una megera di <i>Le due orfanelle</i> (1942) di Gallone e la generosa cameriera di <i>Sissignora</i> (1942), ancora di Poggioli. Negli anni '50 si allontana dallo schermo per lavorare come arredatrice e scrittrice.»	
Indice	Il gioco della verità; Memorie, documenti, cronache, testimonianze/ di <i>manuela Grassi</i> ; L'innocenza di Maria; Chi è Pietro Kock; Cronache quasi rosa; Luchino, Uberta e la Tosca; <i>Pensione Oltremare</i> , un soggetto cinematografico; Maria Denis, la diva dei telefoni bianchi/ di <i>Massimo Scaglione</i> ; Filmografia.	

Bibliografia

Brunetta, Gian Piero. 2014. *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945.* Laterza, Roma-Bari.

Casalini, Maria. 2016. *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista.* In *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, a cura di Maria Casalini. Viella, Roma.

Gundle, Stephen. 2013. *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*. Berghahn Books, Oxford-New York.

Micheli, Sergio. 2016. *Maria Denis. La vita dell'attrice e l'incontro con Luchino Visconti*. NIE, Siena.

Nicoletto, Meris. 2014. *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*. Falsopiano, Alessandria.

Dalila Di Lazzaro		
<i>Il mio cielo. La mia lotta contro il dolore</i>		
Anno	2008	Primo di sei testi autobiografici in cui Dalila Di Lazzaro racconta alcuni eventi tragici della sua vita. Si tratta di un'autobiografia 'classica'.
Editore	Piemme	
Numero di pagine	256	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Quella di Dalila Di Lazzaro è una vita divisa a metà: da una parte lo sfavillante mondo dello spettacolo, con gli aneddoti su Jack Nicholson, Alain Delon, Pier Paolo Pasolini, Carlo Ponti, Giancarlo Giannini, Massimo Troisi, Mick Jagger e Robert De Niro. Dall'altra parte il mondo del dolore: dall'infanzia difficile, segnata dalla violenza subita all'età di sei anni, ai burrascosi rapporti con la famiglia, dalla tragica morte del figlio Christian all'incidente che l'ha costretta a letto per nove anni e che ancora oggi non le permette che brevi sprazzi di vita normale a causa del dolore che non la abbandona mai. Autobiografia di una diva che, con tenacia e speranza, lotta ogni giorno per far trionfare la sua gioia di vivere.»	

Dalila Di Lazzaro		
<i>L'angelo della mia vita</i>		
Anno	2008	Secondo scritto autobiografico di Dalila Di Lazzaro, stavolta incentrato sul rapporto col figlio Christian, morto tragicamente a soli ventidue anni. In questo senso, si tratta di un'autobiografia 'relazionale' che tematizza la perdita, il lutto e la
Editore	Piemme	
Numero di	190	

pagine		sensazione che, nonostante la morte, il figlio continui a proteggerla.
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Perso il figlio Christian in un tragico incidente d'auto nel 1991, Dalila Di Lazzaro non si è mai arresa alla sua prematura scomparsa. Ma la sua forza e il suo amore ostinati per il figlio appena ventiduenne sono stati presto ricompensati, poiché lo stesso Christian ha cominciato a inviarle segni della sua presenza, a partire da una lettera, scritta da una medium, in cui assicurava alla mamma che le sarebbe stato sempre accanto, come uno dei suoi angeli. Per Dalila ha così avuto inizio una nuova vita, o meglio la vita di prima si è rivelata in tutta la sua pienezza, mostrando la ricchezza di quelle presenze che riempiono l'esistenza di chiunque abbia il cuore e gli occhi aperti per scorgere una dimensione "oltre" la normalità della vita terrena; una dimensione in cui non si è mai soli, in cui ognuno è sempre accompagnato dai propri angeli, custodi fedeli in ogni prova e difficoltà della vita.»	

Bibliografia

Di Lazzaro, Dalila. 2009. *Toccami il cuore*. Piemme, Milano.
2011. *Il mio tesoro nascosto*. Piemme, Milano.
2014. *Una donna lo sa. Storie di figlie, sorelle e madri*. Piemme, Milano.
2017. *La vita è così*. Piemme, Milano.

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

<p style="text-align: center;">Doris Duranti <i>Il romanzo della mia vita</i></p>		
Anno	1987	Autobiografia 'classica' in cui Duranti ripercorre la sua vita e la sua carriera: il cinema, la relazione con Pavolini, il ritiro. Il volume, che contiene illustrazioni, è curato da Gian Franco Venè.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	310	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Doris Duranti è stata un'attrice di spicco del cosiddetto cinema dei telefoni bianchi; fu anche celebre per la sua rivalità con Clara Calamai. Iniziò la sua carriera giovanissima con alcune apparizioni minori, ma è con <i>Sentinelle di bronzo</i> (1937) che la Duranti, interpretando come protagonista una donna di colore, conseguì il grande successo diventando da quel momento una stella del cinema. Giunse presto a divenire l'attrice più ammirata e pagata del regime fascista. »	
Indice	Doris, la libertina; Parte prima; Parte seconda; Epilogo; Filmografia di Doris Duranti.	

Bibliografia

Brunetta, Gian Piero. 2014. *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*. Laterza, Roma-Bari.

Casalini, Maria. 2016. *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*. In *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, a cura di Maria Casalini. Viella, Roma.

Nicoletto, Meris. 2014. *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*. Falsopiano, Alessandria.

<p>Sabrina Ferilli con Alessandra Mammi <i>Io e Roma</i></p>		
Anno	2018	Autobiografia 'collaborativa' scritta con Alessandra Mammi, sottoforma di intervista. Il testo è peculiare a causa del rapporto tra l'attrice e la città, messo in risalto fin dal titolo e dalla copertina in cui, caso più unico che raro per questa tipologia di testi, non appare il volto dell'autrice. Il volume è illustrato e a colori.
Editore	Contrasto	
Numero di pagine	159	
Stato di pubblicazione	In commercio	
Quarta di copertina	«Se per Italo Calvino "le città, come i sogni, sono costruite di desideri e paure", Sabrina Ferilli ci regala il racconto dei suoi desideri e delle sue paure. Ma soprattutto, apre le porte di quello strano sogno che è vivere in un luogo come Roma. Molto più che una città: un'appartenenza.»	

Bibliografia

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

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Menarini, Roy. 2021. *Le età di Sabrina Ferilli. La sessualizzazione ironica*. In *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, a cura di Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re. Meltemi, Milano.

Urbano, Micaela. 2009. *Sabrina Ferilli. La forza e il talento*. De Angelis, Roma.

Eleonora Giorgi
Nei panni di un'altra

Anno	2016	In questa autobiografia 'classica', corredata di un apparato fotografico, Eleonora Giorgi ripercorre la sua vita: l'ingresso inaspettato nel mondo del cinema, il successo negli anni Settanta e la vittoria del David di Donatello nel 1982. Fin dall'incipit, tuttavia, l'autrice pone l'attenzione sull'arresto del marito, l'editore Angelo Rizzoli, coinvolto nello scandalo P2, che la trascina in una logorante vicenda giudiziaria dalle pesanti ripercussioni professionali.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	208	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Con sconcertante sincerità e una lucidità rara e preziosa Eleonora Giorgi ripercorre le tappe della sua vita, ma ci racconta molto di più. La sua storia personale incrocia tanti personaggi della cultura italiana, parla di evoluzione dei costumi, di emancipazione femminile, di cinema e letteratura, di cronaca sociale e politica. Dopo anni vissuti "nei panni di un'altra", oggi Eleonora Giorgi guarda al futuro con saggia serenità, tanto da sentire "ricompensata l'enorme fatica di vivere" che ci accomuna tutti.»	
Indice	Io non voglio più; La grande casa sul fiume; Der Struwwelpeter; Ogni sfumatura del cuore; Chanel n. 5; Fatalismo mistico; Una bambina diligente; Guarda che bello!; Funghi, lamponi e squali; I cani saranno contenti; Lulù, Alix e Cristiana; Estate '68; L'amore; La compagna di papà; Comincia troppo presto la mia vita da grande; Domande senza risposta; Con le stringhe semislacciate; Il mio corpo; Nei film i baci sono finti; La Muti; Com'è triste Venezia; Il mio secondo ragazzo; Honda 750; Conviene far bene l'amore; Il frigorifero vuoto; Roma mondana; Lsd; Mario Schifano; Crudele e danubiana; Illusioni e delusioni; Una cosa innocua; Tutto si confonde; Senza cappotto; Io non ti lascio più; Filigrana di cristallo; Contraddizioni e diversità; Sono come tu mi vuoi; Sette cani, due gatti e un merlo indiano; Il Vascello; Andrea jr; Cenerentola; Oriana; Noi tre; I dobloni di Rizzoli; Lo smeraldo; Cos'è questa P2?; Sotto covava un vulcano; Borotalco; Un monolocale in periferia;	

	Luce limpida e ombre tagliate; Salva quello che puoi e cambiamo vita; L'attrice dell'anno; A casa sembra inverno; Il ponte dei Frati Neri; Gli squali di Contadora; Io non accetto critiche da nessuno; Lo sdegno di Oriana; So you finally decided to come; L'estate più calda del secolo; Sapore di mare; America materialista e competitiva; Comunione dei beni; Epurazione; Un danno incalcolabile; Le scarpe piene di sabbia; La valigia di Massimo; Finisce in soldi; Ora et labora; La prima e l'ultima volta; Nel ritmo delle persone sagge e pazienti; Aspirazioni esagerate?; Lo sgambetto del destino; Una presenza radiosa; Molti passi al di sopra della strada; L'amore glorioso; Bruciamo; In assoluto; Rifondazione; Angelo e Andrea; La vita è ricominciare.
--	---

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Monica Guerritore
La forza del cuore
Le sfide della mia vita

Anno	2010	Autobiografia 'classica', accompagnata, come in molti volumi di questo tipo, da un inserto fotografico. Nel testo, Monica Guerritore si racconta: il debutto in teatro con Giorgio Strehler, le relazioni, la malattia.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	189	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Cresco. D'età, di testa, di forza. E cambio. Ci si insegue. Si cambia continuamente. Poi ci si raggiunge.»	

Bibliografia

Battocletti, Cristina. 2021. *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*. La nave di Teseo, Milano.

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

<p>Luciana Littizzetto</p> <p><i>Io mi fido di te. Storia dei miei figli nati dal cuore</i></p>		
Anno	2021	<p>Testo autobiografico che definirei a tutti gli effetti 'relazionale', poiché incentrato sul rapporto tra Luciana Littizzetto e i suoi figli.</p> <p>La comica, che aveva già anticipato il tema in alcuni brani del precedente testo scritto insieme a Valeri (analizzato nel capitolo 8), dà vita a una tenera e divertente dichiarazione d'amore verso i figli adottivi che mira a combattere il senso di inadeguatezza: «Sei mio figlio, sei mia figlia, in ogni istante di ogni minuto di ogni ora della mia vita. E non potrei mai e poi mai, di tutti i mai del mondo, fare a meno di te.»</p>
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	168	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«C'è una storia nella vita della comica più amata d'Italia. Una storia complicata, ma anche piena di momenti divertenti, che nasce con l'affido di due ragazzi da un istituto e continua negli anni con tutto quello che comporta crescere dei figli: i dubbi, gli spaventi, i ricevimenti professori, i fidanzati, i tatuaggi, la stanchezza, il senso di colpa, di inadeguatezza, costante. [...] Luciana Littizzetto racconta questa storia privata in un memoir potente e originale, senza risparmiarsi niente, nemmeno i momenti più duri [...] Si racconta con sincerità e grazia, spingendo la scrittura umoristica verso una nuova frontiera, mettendola al servizio dei sentimenti più profondi e contraddittori.»</p>	
Indice	Io mi fido di te; Lettera a un bambino rinato; Ringraziamenti.	

Bibliografia

Corradi, Max. 2013. *Luciana Littizzetto. La prima biografia della comica più dissacrante e amata d'Italia*. Barbera, Siena.

<p>Luciana Littizzetto e Franca Valeri</p> <p><i>L'educazione delle fanciulle. Dialogo tra due signorine perbene</i></p>		
Anno	2011	<p>Testo autobiografico 'collaborativo' in cui le due comiche, utilizzando come modello la tradizione letteraria delle 'dispensatrici di consigli' per giovani donne, instaurano un dialogo sulle loro differenze generazionali.</p> <p>Il testo è analizzato nel dettaglio, come caso di studio, nel capitolo 8.</p>
Editore	Einaudi	
Numero di pagine	105	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«I primi libri, i primi tacchi alti, il primo bacio. I secondi libri, le centesime scarpe e i millesimi baci. L'approccio femminile alla vita e a tutte le età. Un inventario dei comportamenti tipici di maschi e femmine di fronte all'amore, dagli anni Trenta a oggi. Un dialogo in cui si parla di tutto. Cucina ed eleganza, economia domestica e chirurgia estetica. Coppia, figli, sesso e lavoro. Della noia e della gioia di vivere da donne.»</p>	
Indice	<p>L'educazione delle fanciulle; Franca Valeri e Luciana Littizzetto. Piccola doppia intervista istantanea.</p>	

Bibliografia

Corradi, Max. 2013. *Luciana Littizzetto. La prima biografia della comica più dissacrante e amata d'Italia*. Barbera, Siena.

Cutzu, Luisa. 2021. «Con parole mie»: esperienza e metodo per un format audiovisivo sulle scritture del sé. In *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.

Emi, Adriano. 2017. *Franca Valeri, l'opera e il mito*. Aracne, Roma.

Marinai, Eva. 2007. *Gobbi. Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Edizioni ETS, Pisa.

2017. *Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un'antidiva anni Cinquanta*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

Martini, Emanuela. 2000. *Franca Valeri: una signora molto snob*. Lindau, Torino.

Simi, Giulia. 2017. *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

2019. *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob. Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Sophia Loren <i>Ieri, Oggi, Domani. La mia vita</i>		
Anno	2014	Autobiografia 'classica' di una delle dive italiane più celebri di sempre. Loren ripercorre la sua vita e la sua carriera attraverso quello che lei stessa chiama il 'baule dei ricordi', che contiene fotografie, appunti, biglietti, lettere, le cui scansioni sono contenute nel ricchissimo inserto fotografico situato nella parte centrale del volume.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	324	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Quella di Sophia Loren, più che una storia, sembra una favola con tanto di balli e principi azzurri. Partita dalla natia Pozzuoli, quella bambina magra e scura scura si trasforma ben presto in una ragazza insicura ma tanto bella "da far resuscitare i morti", una giovane napoletana che in pochi anni conquista il mondo. [...] Scritto con il cuore, questo libro è un viaggio sfolgorante nella storia del cinema, il grande romanzo di un sogno che un giorno è diventato realtà.»	
Indice	Prologo; Stuzzicadenti; L'officina delle favole; L'uomo ideale; «Chi è quella piccerella?»; Interludio; Mambo; Le rose di Cary; Una madre da Oscar; La dolce vita; Matrimoni; Interludio; Stelle; Arrivi e partenze; Diciassette giorni; Il sorriso di Monna Lisa; Tornando a casa; Voci; Epilogo; Indice dei nomi.	

Bibliografia

D'Amelio, Maria Elena. 2020. *Ingrid mamma felice e Sophia nei guai: maternità, divismo e scandali mediali sulle pagine di «Oggi» 1949-1959*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

Giacobini, Silvana. 2013. *Sophia Loren. Una vita da romanzo*. Baldini+Castoldi, Milano.

Gundle, Stephen. 1995. *Sophia Loren, Italian Icon*. In «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 15, n. 3.

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

Landy, Marcia. 2008. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Indiana University Press, Bloomington.

Loren, Sophia. 1971. *In cucina con amore*. Rizzoli, Milano.

Masi, Stefano. 1985. *Sophia Loren*. Gremese, Roma.

Reich, Jacqueline. 2004. *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian cinema*. Indiana University Press, Bloomington.

Small, Pauline. 2009. *Sophia Loren. Moulding the Star*. Intellect, Bristol-Chicago.

Tognolotti, Chiara. 2019. *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*. In *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

2020. *Sirena, Cenerentola e Pigmalione. L'immagine divistica di Sophia Loren, 1951-1968*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

Antonella Lualdi Interlenghi
Diego Verdegiglio
“Io Antonella, amata da Franco”

Anno	2018	Il testo può rientrare a pieno titolo tra quelle che ho definito autobiografie ‘relazionali’, poiché la relazione tra Antonella Lualdi e Franco Interlenghi è posta in primo piano. Tuttavia, poiché alla stesura ha partecipato un secondo autore, fa parte anche delle autobiografie dette ‘collaborative’. È analizzato nel dettaglio, come caso di studio, nel capitolo 5.
Editore	Manfredi Edizioni	
Numero di pagine	255	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«... vi racconto la mia, la nostra vita insieme.»	
Indice	Prefazione di Giuliano Montaldo; Introduzione di Diego Verdegiglio; Premessa di Antonella Lualdi Interlenghi; 1. Aleppo amore mio! Aleppo amore mio!; 2. Beirut, Atene e la paura della guerra in Italia; 3. L’ingenua numero uno del Cinema italiano; 4. Galeotta fu <i>Signorinella</i> ; 5. Un vestito tutto bianco fuori stagione; 6. Io, la <i>Lux</i> e le occasioni mancate; 7. Il Grande Cinema; 8. I divi e i grandi personaggi; 9. Francia, <i>mon amour!</i> ; 10. Una coppia da invidiare; 11. Una lunga storia d’amore; 12. Senza la mia famiglia non sarei nessuno; 13. Conclusioni; Filmografia, Televisione, Discografia	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Piana, Federica. 2021. «Io, Antonella Lualdi». *L’autobiografia di un’attrice tra memoria e affermazione di sé*. In «Arabeschi», 17, gennaio-giugno.

Dacia Maraini, Piera Degli Esposti
Storia di Piera

Anno	1980	Vera e propria autobiografia collaborativa, nata dall'incontro e dal dialogo tra la scrittrice e l'attrice. Presentata dalle due autrici come un'intervista, la conversazione si snoda attraverso i ricordi di Degli Esposti: l'infanzia, la famiglia, l'amore, soprattutto. L'affinità tra le due dà vita a un confronto particolarmente felice in cui le due indagano le loro esperienze comuni: la violenza subita, le paure, la sensualità tenuta a bada dal timore e dal senso di colpa.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	135	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«In questo libro, nato dall'incontro di due donne, si racconta di "uno strano caso di famiglia sconquassata e infelice ma che nello stesso tempo contiene in sé le ragioni arcaiche dell'unione e dell'amore..." Si racconta anche di un rapporto inusuale fra una madre e una figlia, rapporto carico di sensualità e di complicità, che si evolve e dura negli anni. Si racconta di un'infanzia sonnolenta: una bambina che ha covato i suoi sogni dentro una sartoria, gli abusi degli amici del babbo, e infine la scoperta del teatro come la "la casa dei desideri". Si racconta la storia di una vita.»	

Dacia Maraini, Piera Degli Esposti
Piera e gli assassini

Anno	2003	Continuazione ideale di <i>Storia di Piera</i> , le autrici portano avanti il loro dialogo, soffermandosi, stavolta, non solo sulla storia familiare di Degli Esposti ma anche su registi, attori, compagni di lavoro e sul lunghissimo rapporto di amicizia che lega le due.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	207	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«"Siamo ancora qui a parlare insieme, Piera, di te. Mi hai raccontato, come è successo l'altra volta [...] le storie segrete del tuo dolore e poi mi hai detto: le vogliamo condividere?" Così inizia Dacia Maraini rivolgendosi a Piera Degli Esposti, in un lungo intenso racconto in forma di dialogo fra due donne molto speciali: due protagoniste della nostra cultura che si confrontano sui temi più importanti della vita.»	

Bibliografia

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

Valeria Marini
con Gianluca Lo Vetro
Lezioni intime

Anno	2008	Autobiografia 'collaborativa' dalla forma ibrida, dove Marini racconta alcuni episodi della sua vita lavorativa e sentimentale e svela, ad esempio, i retroscena della sua relazione con Vittorio Cecchi Gori. Il testo, tuttavia, raccoglie anche le testimonianze di alcuni personaggi vicini all'attrice, come Pippo Baudo, Dolce e Gabbana, Renato Zero e lo stesso Cecchi Gori. L'autrice dedica molte pagine alle sue lezioni di seduzione e alle sue regole per raggiungere e mantenere il successo. Dettaglio peculiare: nel volume si può trovare una sezione 'vietata ai minori', con le pagine sigillate. La scelta di aprirla spetta al lettore.
Editore	Cairo	
Numero di pagine	188	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Innocente, impudica, sincera, travolgente, vulcanica, entusiasta, sorprendente, scatenata. Valeria Marini racconta la sua storia: la storia di una donna che ha fortissimamente voluto "farsi diva".»	
Indice	Prefazione di Gianluca Lo Vetro; Introduzione di Valeria Marini; Il dito in bocca; Stelle negli occhi; Valeria è volere; Nel segno del 7; Gli amori di testa: se-dotti; Amiche/Nemiche; "Celebritology"; Il segreto dell'aura; Un pieno di pubblicità; Stella bionda: cine-presa; Intrigo a palazzo; VM: vietato ai minori; L'irruzione; La seduttrice sedotta; Una storia nel pallone; "Videochiamami"; Mon amour; Un corpo per tutte le stagioni; Seduzioni in passerella; S.M.Sex; Pin men: eroticons; Gli scherzi del successo; Seduzionario: guida a tutte le prime volte, perché sia "buona la prima"; V.pedia: il favoloso mondo di Valérie dalla A alla V; Cronovaleria.	

Bibliografia

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

Elsa Martinelli
Sono come sono
Dalla dolce vita e ritorno

Anno	1995	Autobiografia 'classica' in cui Martinelli ripercorre la sua vita e la sua carriera: l'inizio da indossatrice e il trasferimento negli Stati Uniti; il cinema; i premi cinematografici; la televisione. Anche questo testo ha un inserto fotografico, in bianco e nero.
Editore	Rusconi	
Numero di pagine	407	
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Top model negli anni '50, stella di Hollywood e del cinema italiano per oltre un trentennio, protagonista del jet set internazionale, Elsa Martinelli si racconta - con ironia e senza reticenze - ripercorrendo un cammino che l'ha portata dalla Roma trasteverina del dopoguerra agli scenari dorati di New York e St. Tropez, di Parigi e Beverly Hills. Accanto a lei, le leggende di un'epoca come i Kennedy e Onassis, Grace Kelly e Brigitte Bardot. In pagine sorprendenti e assai belle, rivisitiamo il commovente candore di Marilyn Monroe e la genialità di Orson Welles, scopriamo l'interesse di John Wayne per la cultura, ci troviamo a tu per tu con la "terribile" Chanel. I ricordi si susseguono come in una fiaba dai tempi moderni: da quelli inediti sulla love story con Frank Sinatra a quelli inquietanti della New York degli anni '80, minacciati dall'Aids. E tracciano il profilo di una donna indipendente, anticonformista, capace di compiere scelte coraggiose e fermamente convinta che i miti della bellezza, del denaro e del successo non possono prendere il posto della fede nei valori morali e della famiglia. Una lezione contro la mediocrità oggi dilagante.»</p>	

Bibliografia

Casalini, Maria. 2016. *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*. Viella, Roma.

Gnoli, Sofia. 2005. *Un secolo di moda italiana, 1900-2000*. Meltemi, Milano.

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

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Sandra Milo

Caro Federico

Anno	1982	Questa peculiare scrittura di Sandra Milo, in bilico tra realtà e finzione, può rientrare sia nella categoria di autobiografia 'relazionale' sia in quella di autobiografia 'narrativizzata'. Nel testo, infatti, l'attrice racconta, attraverso una struttura finzionale e romanzesca, la sua relazione con Federico Fellini.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	155	
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	« <i>Caro Federico</i> è un sogno alla rovescia: Selana, una ragazza di provincia, ha vissuto per anni immaginando di essere Sandra Milo, di identificarsi in un'attrice famosa per crearsi una doppia vita ideale ed esaltante. Poi l'incontro con Sandra e il lungo racconto, a lei che aveva ispirato il sogno, di un amore struggente, desiderato e voluto sopra ogni cosa: l'amore di Federico Fellini. Selana l'ha vissuto intensamente nella sua lunga illusione, trasformandolo in un'ansia di vita, credendo che l'amore sia la chiave magica per raggiungere l'eternità. [...] Nella favola immaginata da Sandra per Selana, la passione per Federico Fellini è vissuta tra finzione e realtà, così come finzione e realtà entrano ed escono nel racconto cinematografico: un gioco di scatole cinesi, uguali e diverse, che rinviano tutte all'ultima scatola, al contenuto e al suo mistero.»	
Indice	Due lettere; Caro Federico; Così terminano molte fiabe.	

Sandra Milo

Amanti

Anno	1993	Si tratta, anche in questo caso, di un'autobiografia 'relazionale', poichè Milo decide di raccontare le sue relazioni con Bettino Craxi e con altri dirigenti del Psi. In questo modo, l'attrice restituisce anche (come afferma lei stessa) un punto di osservazione privilegiato del partito e degli scandali in cui fu coinvolto in quegli anni.
Editore	Tullio Pironti Editore	
Numero di pagine	136	
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	«Se nel resto del Palazzo contano le astuzie e i machiavellismi "seri" della politica, nelle camere da letto si vedono affiorare le debolezze, gli aspetti infantili del carattere, i capricci comici che sono sintomi della personalità vera degli uomini. Questo libro – in cui appaiono personaggi come Giuliano Vassalli, Giacomo Mancini e Bettino Craxi – può anche servire a capire, attraverso retroscena del tutto inediti, qualche decennio di vita pubblica italiana, a ricostruire la mappa di luoghi e situazioni tra cui si sono mossi i leader e i cortigiani, i portaborse e i segretari compiacenti, le attricette e i ruffiani.»	
Indice	Presentazione; Alla partita; Chi è quel giovanottone che suda?; Quarantamila lire al mese; Io e il Psi; Nenni giocava bene a bocce; Dall'altare alla polvere; Grazie, Federico; La mia lettera su L'Avanti!; L'incontro con Giuliano Vassalli; La prima volta con Giuliano; La nostra vita segreta; La tragedia; La mia reputazione era a pezzi; La Sacra Rota; Mio figlio Ciro; Corruzione a Palazzo di Giustizia; Il giudice e l'argento; Il cardinale Staffa; Una carriera folgorante; L'Italia dei veleni; Corrotti e corruttori; Con Giacomo era solo sesso; Un pacchetto di banconote; Sotto la gonna rossa niente; La nostra vita da amanti; Sulla carta c'era scritto: Camera dei Deputati; Piazza Navona; La casa di Giacomo; Fellini e Amarcord; Un programma alla radio; Bettino mi cerca; Squilla il telefono; Ferdinando Mach di Palmstein, il finanziere del garofano; Sesso, io e Bettino; Bettino? È stupendo; Il cielo in una stanza; Una	

	sera, in terrazza: Bettino, le ragazze, gli altri; Anna Craxi, una mia cara amica; In quell'attico di via Gregoriana; I nani e le ballerine; In aiuto dei compagni Bettino, Claudio, Rino, Gianni; Bettino è un rolex Daytona; Quella sera di maggio; Il ministro capellone.
--	--

Bibliografia

Longardi, Mario, e Toffetti, Sergio. 2003. *Più stelle che in cielo. Mezzo secolo tra Hollywood e Cinecittà*. Gremese, Roma.

Marinelli, Gioconda, e Matassa, Angela. 2004. *Sandra Milo. La mia dolce vita*. Edizioni del Delfino, Milano.

Saponari, Angela Bianca. 2019. *Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico*. In *Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

2020. *“Una donna dongiovanni”. Deformazioni grottesche del corpo erotico di Sandra Milo nel cinema italiano dei primi anni Sessanta*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

Isa Miranda <i>La piccinina di Milano</i>		
Anno	1965	Il testo rientra pienamente in quelle che ho definito autobiografie 'narrativizzate'. Attraverso una cornice e un personaggio finzionale, l'autrice ricostruisce alcuni avvenimenti della sua vita che precedono il suo ingresso nel mondo del cinema: il lavoro presso le Industrie Sete Cucirini, il matrimonio, la violenza subita da ragazzina, l'aborto, e così via. Il volume non ha né quarta di copertina né indice: la copia che ho consultato è reperibile presso la Biblioteca Braidense di Milano.
Editore	Gastaldi	
Numero di pagine	126	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	

Bibliografia

Caldiron, Orio, e Hochkofler, Matilde. 1978. *Isa Miranda*. Gremese, Roma.

Foglietti, Mario. 2012. *La signora di tutti: un ricordo di Isa Miranda*. Rubbettino, Soveria Mannelli.

Miranda, Isa. 1945. *I miei registi*. In «Star», II, 14-21.

1946. *Isa Miranda si racconta*. In «Film d'oggi», 12-25.

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

Mosconi, Elena. 2019. «Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire». *Vita letteraria di un'attrice*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. In «Arabeschi», 14.

<p style="text-align: center;">Claudia Mori <i>Due guerrieri innamorati</i></p>		
Anno	2014	<p>Esempio calzante di autobiografia 'relazionale', poiché basata interamente sulla lunghissima relazione tra l'attrice e Adriano Celentano.</p> <p>Pubblicata in occasione del loro cinquantesimo anniversario di matrimonio, l'autobiografia rappresenta in tutto e per tutto un omaggio al marito, di cui l'autrice tesse le lodi quasi ad ogni pagina. La scrittura ha un registro colloquiale e confidenziale e uno stile che ricorda molto da vicino le rubriche dei settimanali.</p> <p>Mori ricorda gli anni di matrimonio passati senza mai separarsi (non fa cenno alla presunta relazione di Celentano con Ornella Muti negli anni Ottanta), afferma di sperare di morire prima di lui perché non ne sopporterebbe la perdita e dipinge una relazione quasi perfetta il cui segreto non riesce a spiegarsi.</p>
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	89	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«"Tu ancora sei la persona che mi fa ridere più di tutti al mondo! Quella che amo di più!"»	
Indice	Braccio di ferro; Con un occhio solo; Gelosie; Risate; Il corvo; Pregi e difetti; Laurea honoris causa? No grazie; Matrimonio segreto...; ...E fuga; Un brutto momento; Regali; Leggendo il Vangelo; Fra Daniele; Cercando il Texas; Poker; Dio; Fucili; Figli; Lettera d'amore in taxi; Lourdes; Treno; Cavalli; Azzurro; Sentenze; Scandalo!; Intrasportabili; Dispetti d'amore; Ragazze adoranti; Oggi.	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Zecca, Federico. 2019. *Il più buono dei tesori di mamma. Note sulle origini dell'immagine divistica di Adriano Celentano*. In *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, a cura di Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo, Antonio Pizzo, Rosenberg & Sellier, Torino.

2020. *Il giovane "riformato". Note sull'immagine divistica di Adriano Celentano 1962-1965*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

<p style="text-align: center;">Francesca Neri <i>Come carne viva</i></p>		
Anno	2021	<p>Autobiografia ‘classica’ in cui Neri racconta la sua vita: la carriera da attrice, il trasferimento a Roma da giovanissima, la maternità e, soprattutto, la sua malattia. L’autrice infatti soffre di cistite interstiziale, malattia cronica che la costringe a letto per diversi anni, a una vita sedentaria che comincia ben prima della pandemia di covid-19 e dei successivi lockdown.</p> <p>Il testo si avvicina quindi a quello di Ambra Angiolini (uscito solo un anno prima), soprattutto per la centralità della malattia e per l’insistenza, qui presente fin dal titolo, sul corpo.</p>
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	204	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Francesca, ragazza ipersensibile e avventurosa, appena può scappa da Trento e dalla claustrofobica vita di provincia per trasferirsi a Roma. Qui, mentre la sua famiglia la immaginava avvocato, studia cinema, scopre di essere una brava attrice, e raggiunge il successo. Inizia così una corsa a perdifiato verso il prossimo film, il prossimo premio, la prossima sfida, il prossimo red carpet. A fermare tutto ci pensa il suo corpo, quello stesso corpo idolatrato da registi e da migliaia di spettatori. Una malattia cronica e invalidante la costringe a fermarsi per alcuni anni e restare chiusa dentro una stanza di casa sua. Una chiusura fisica ed emotiva che la obbliga a riconoscere il suo lato oscuro. È tramite il corpo che le emozioni parlano, i riflessi sulla carne si convertono in segni e le storie lasciano cicatrici. Attraverso un viaggio attorno e dentro il suo corpo Francesca parla, racconta, non dimentica. E decide di scrivere di sé. Ogni organo, ogni osso, ogni fazzoletto di pelle è collegato a una delle esperienze che l’hanno resa la persona che è oggi.»</p>	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

<p>Ilaria Occhini</p> <p><i>La bellezza quotidiana. Una vita senza trucco</i></p>		
Anno	2016	Autobiografia 'classica' in cui Occhini ripercorre la sua infanzia; l'amore per il nonno, Giovanni Papini; gli esordi della carriera; l'ambiente letterario fiorentino e la passione paterna per l'arte; gli sceneggiati televisivi, il teatro e la relazione, lunghissima, con Raffaele La Capria.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	158	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Una donna che ha attraversato il Novecento accanto a Visconti e Ronconi, Gassman e Mastroianni, fino alla collaborazione con giovani registi come Özpetek e la Archibugi. Ma la vita di Ilaria Occhini non è fatta solo di palcoscenici: è nata in una delle famiglie fiorentine più in vista, è nipote di Giovanni Papini e accanto a lei, da oltre cinquant'anni, c'è Raffaele La Capria, che le ha dedicato pagine splendide.»	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Mariani, Laura. 2019. *Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Silvana Pampanini, <i>Scandalosamente perbene</i>		
Anno	2004 [1996]	Rientra nella categoria dell'autobiografia 'classica', come esempio calzante di scrittura del sé di una diva. Il testo, corredato di un ricco apparato fotografico, è analizzato nel dettaglio come caso di studio nel capitolo 4.
Editore	Gremese	
Numero di pagine	185	
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	«Che vita, la mia vita d'attrice! Con me sono sempre stati tutti divini. Lasciatemi ricordare... Io non devo nascondere nulla, né fingere nulla. Io sono così... Sono proprio così! <i>Silvana</i> »	

Bibliografia

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

Masi, Stefano, e Lancia, Enrico. 1994. *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*. Gremese Editore, Roma.

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

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

Piana, Federica. 2021. *Una diva «scandalosamente perbene». L'autobiografia di Silvana Pampanini*. In «L'avventura», 1.

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

Alba Parietti

Da qui non se ne va nessuno

Anno	2019	Parietti traccia una biografia familiare partendo dai diari della madre e del fratello. Si tratta, a tutti gli effetti, di un testo 'relazionale', incentrato sulla storia della propria famiglia: il padre partigiano, lo zio eccentrico e così via. All'interno un ricco inserto fotografico che comprende ritratti dell'attrice ma soprattutto foto della sua famiglia.
Editore	Baldini+Castoldi	
Numero di pagine	182	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Con la morte della madre, il bisogno di ricostruire la storia della sua famiglia diventa incontenibile per Alba, quasi terapeutico. Un desiderio reso possibile dal ritrovamento, del tutto inaspettato, dei diari della mamma e di suo fratello Aldo, rinchiuso per tutta la vita nel manicomio di Collegno. Da quelle pagine spuntano epoche, luoghi e figure famigliari che somigliano ai personaggi di un romanzo storico di fine Ottocento. Da una parte la famiglia materna, colta e raffinata, in stretto rapporto con i Savoia [...] Dall'altra la famiglia paterna, contadina, comunista, antifascista. [...] Da qui non se ne va nessuno è l'autobiografia famigliare di una donna di grande successo che sperimenta sulla propria pelle una consolante verità: gli affetti veri continuano a essere presenti nella vita quotidiana di ognuno di noi.»	
Indice	Prefazione di Gad Lerner; Verso l'Alba; Tonco e Moasca; Le Langhe; Naviga; Perletto; Aria fresca; Le due famiglie; La vita a Palazzo; Il marchese Faraone; Il cielo su Torino; Gli sfollamenti; La ciociara; Piedi bruciati; Miseria e nobiltà; Le scarpe del re; Lo zio Aldo; Una meraviglia meravigliosa; Director's cut; L'Associazione; Il volo; Io fascista; DisGrazia; L'enfant terrible; Francesco; Faccia da mascalzona; Il conto, grazie; La razza inferiore; Creature speciali; Stato di Grazia; Tra il Monferrato e la Romagna; Noblesse oblige; Madama Farfalla; I diari di Cella; Je ne regrette rien; L'ultima beffa; Ringraziamenti.	

Bibliografia

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

Parietti, Alba. 1996. *Uomini*. Mondadori, Milano.

2020. *La cacciatrice di narcisi. Mai dare soddisfazione agli stronzi*. Baldini+Castoldi, Milano.

Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, Bologna.

Rita Pavone
con Emilio Targia
Tutti pazzi per Rita

La mia vita, i miei sogni, la mia voglia di cantare

Anno	2015	Autobiografia 'collaborativa' incentrata quasi esclusivamente sulla sua carriera, <i>Tutti pazzi per Rita</i> è stato scritto con la collaborazione di Emilio Targia in occasione dei settanta anni della cantante e attrice. L'insero fotografico contiene fotografie inedite e 'memorabilia', mentre nell'ultima sezione del volume sono raccolte le testimonianze e i messaggi di amici e colleghi come Renato Zero, Gianni Morandi, Pupi Avati.
Editore	Rizzoli	
Numero di pagine	339	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«La vittoria alla Festa degli Sconosciuti di Ariccia del 1962, organizzata dal futuro marito Teddy Reno, segna l'inizio di un percorso ricco di successi e soddisfazioni: le indimenticabili hit di Rita sono entrate nella storia del nostro Paese, così come la sua interpretazione nel <i>Gian Burrasca</i> di Lina Wertmüller, le apparizioni in <i>Studio Uno</i> e <i>Stasera Rita!</i> , quelle al cinema accanto ad attori del calibro di Totò e Giancarlo Giannini, quelle in teatro. Ma l'Italia è sempre stata troppo piccola per Rita, icona pop in anticipo sui tempi. [...] E se mai ogni tanto si è fermata per un momento è stato solo per programmare nuove avventure.»	
Indice	Quella notte sul palco di Zero; I primi passi; La RCA e il signor Ferruccio; Il primo 45 giri non si scorda mai; Pavone contro Pavone; Alla conquista dell'Europa; Un anno da record; Rita a stelle e strisce; Gian Burrasca sono io!; Il sogno americano, la famiglia italiana; La grande Rita sul piccolo schermo; Ciak, si gira; Finalmente maggiorenne; Il rovescio della medaglia; Questo nostro amore; I problemi in Italia, i successi all'estero; Vive la France; Due sul... palcoscenico; Il teatro, che passione!; Rita e le altre; È tempo di salutarsi; Rita is Back!; <i>Dicono di lei</i> ; <i>Una vita per Rita</i> ; Ringraziamenti.	

Bibliografia

Bisoni, Claudio. 2020. *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*. Rubbettino, Soveria Mannelli.

Eco, Umberto. 1964. *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milano.

Gagliardo, Alberto. 2020. *Storia sociale di Rita Pavone. Biografia del Paese che siamo stati e che siamo diventati*. Castelvecchi, Roma.

Mosconi, Elena, e Locatelli, Massimo. 2021. *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*. Mimesis, Milano.

Muggeo, Giulia. 2017. *Il caso di Rita Pavone. Un'attrice intermediale e intergenerazionale nel cinema musicale italiano degli anni Sessanta*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

Pavone, Rita. 1997. *Nel mio piccolo*. Sperling & Kupfer, Milano.

<p>Paola Pitagora</p> <p><i>Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo</i></p>		
Anno	2001	<p>Uno dei pochi esempi del corpus a rientrare perfettamente nel memoir.</p> <p>Il testo, tuttavia, poiché alla dimensione corale e testimoniale sovrappone il racconto della relazione tra l'attrice e Renato Mambor, è a tutti gli effetti anche un'autobiografia 'relazionale'.</p> <p>È analizzato nel dettaglio, come caso di studio, al capitolo 6.</p>
Editore	Sellerio	
Numero di pagine	173	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	<p>«Roma 1959-1968, Piazza del Popolo, il Caffè Rosati, la scuola romana dell'avanguardia dei pittori "maledetti" (Schifano, Festa, Angeli, Ceroli, Mambor, Kounellis, Tacchi, Pascali): appena uscita dall'adolescenza Paola da attrice, prima aspirante poi sempre più affermata, incontra quella tempesta di "libera e gratuita creatività", e ad essa affianca l'altra esperienza incandescente, il mondo del teatro e del cinema, e anche della televisione e delle prime pubblicità.»</p>	
Indice	<p>Nota di Angelo Guglielmi; Fiato d'artista; Caffè Rosati; Tano; Pino; Pesci che tutto smaltano e vivono la vita come un sogno...; Cinema!; «Addio»; «Dettofatto»; Itinerari '68; 1998. Trent'anni dopo.</p>	

Bibliografia

Fanara, Giulia. 2017. *Una ragazza piuttosto complicata. Paola Pitagora e I pugni in tasca di Marco Bellocchio*. In «L'avventura», 2.

2017. *Paola Pitagora, una ragazza della prima generazione*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

Marchetti, Marta. 2019. *Paola Pitagora scrittrice. Il saccheggio di una vita*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14.

Perna, Raffaella. 2018. *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*. Sapienza Università Editrice, Roma.

Simi, Giulia. 2021. *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18, luglio-dicembre.

Veronica Pivetti
Ho smesso di piangere

Anno	2012	Autobiografia 'classica' in cui Pivetti si concentra sui sei anni in cui ha sofferto di depressione e su come sia riuscita a guarire. L'attrice racconta la sua malattia senza fare sconti, anche soffermandosi sui momenti più bui, mantenendo tuttavia uno sguardo molto ironico.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	168	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Il problema vero della depressione è che non la puoi raccontare, non la puoi descrivere. È invisibile. E non è uguale per tutti. Ma per tutti è un male profondo e assoluto. E va affrontata. Perché tanto non si scappa. Anche per questo Veronica Pivetti ha deciso di condividere con noi il suo momento buio. E lo fa senza censurare i momenti dolorosi che, come spesso accade nella vita, finiscono per diventare involontariamente molto comici.»	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Pivetti, Veronica. 2017. *Mai all'altezza*. Mondadori, Milano.

Moana Pozzi <i>La filosofia di Moana</i>		
Anno	1991	Testo autobiografico peculiare, strutturato per 'voci' in ordine alfabetico ('cinema', 'casa', 'genitori', 'infanzia').
Editore	Moana's Club Edizioni	Non ha la forma di un'autobiografia 'classica' ma si potrebbe avvicinare, in parte, a quella 'relazionale': nell'elenco stilato da Pozzi figurano infatti i nomi dei suoi amanti, accompagnati da una descrizione e da un voto.
Numero di pagine	108	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	Il volume è ricco di fotografie. Non contiene né quarta di copertina né indice.

Bibliografia

Di Quarto, Andrea, e Giordano, Michele. 1997. *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia*. Gremese, Roma.

Giusti, Marco. 2014. *Moana*. Mondadori, Milano.

Padgett, Esra. 2016. *Duelling identities: narrative strategy and the construction of complex identities in porn star memoirs*. In «Porn Studies», 3:3.

Parravicini, Francesca, e Pozzi, Simone. 2006. *Moana. Tutta la verità: conversazione con Simone Pozzi*. Aliberti, Reggio Emilia.

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

Russo, Pippo. 2015. *Moana Pozzi. La santa peccatrice*. Edizioni Clichy, Firenze.

Franca Rame, Dario Fo
Una vita all'improvvisa

Anno	2009	Autobiografia 'collaborativa' scritta insieme a Dario Fo sottoforma di conversazione che, tuttavia, può rientrare anche nelle autobiografie 'relazionali'. Il rapporto tra i due, infatti, è molto presente nel testo. Il volume contiene delle illustrazioni di Dario Fo (compresa l'immagine in copertina). Alla stesura hanno collaborato anche Carlotta Colli e Giselda Palombi.
Editore	Guanda	
Numero di pagine	318	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«All'apertura del sipario appaiono due ampi schermi sui quali sono proiettati un manifesto e una scenografia della commedia dell'arte. Entra in scena Franca. Comincia così la storia della vita di Franca Rame: una vita stracolma di esperienze che suo marito Dario, il figlio Jacopo, gli amici l'avevano spesso invitata a raccontare. Finchè un giorno Dario, aprendo un cassetto, incappa in una grande busta di appunti che raccontano Franca bambina, della sua straordinaria famiglia di attori del teatro "all'Italiana", dell'incontro con Dario, della loro vita e del lavoro teatrale comune...»	

Franca Rame,
Non è tempo di nostalgia
Conversazione con Joseph Farrell

Anno	2013	Autobiografia 'collaborativa' sottoforma di conversazione con Joseph Farrell. Il testo è la trascrizione di un'intervista del 2013 a cui sono stati aggiunti alcuni brani tratti da un altro dialogo, avvenuto nel 2000. Il volume, pubblicato poco dopo la scomparsa dell'attrice, assume quindi le sembianze di un vero e proprio omaggio alla memoria di Rame.
Editore	Della Porta	
Numero di pagine	124	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Il femminismo, quello vero, è un'altra storia, è esigere rispetto di te stessa, donna, e deve essere fatto mano nella mano con l'uomo, per aiutarlo a crescere.»	

Bibliografia

Balzola, Andrea, e Baresi, Giuseppe. 2016. *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame*. Scalpendi Editore, Milano.

Barsotti, Anna, e Marinai, Eva. 2011. *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*. Titivillus, Corazzano.

Canova, Gabriella. 2015. *La scatola delle meraviglie. Il mondo di Franca Rame*. Rueballu, Palermo.

Cerrato, Daniele (a cura di). 2016. *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*. Aracne, Roma.

Fo, Jacopo. 2019. *Com'è essere figlio di Franca Rame e Dario Fo*. Guanda, Milano.

Francione, Fabio. 2017. *Franca Rame. La strega scomoda*. Edizioni Clichy, Firenze.

Scattina, Simona. 2019. «Accetto di essere chiamata "attrice", ma con l'aggiunta di qualche altra definizione». *Franca Rame si racconta*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14.

Valeri, Walter. 2020. *Il Dario furioso. Franca Rame e Dario Fo: teatro, politica e cultura nell'Italia del Novecento*. Il Ponte Vecchio, Cesena.

Isabella Rossellini

Qualcosa di me

Anno	1997	Autobiografia 'classica' in cui Rossellini racconta di sé e della sua famiglia, delle relazioni (tra tutte quelle con Scorsese e Lynch) e della sua lunga carriera da top model e da attrice. Il volume è illustrato, a colori, ricchissimo di immagini.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	185	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Qualcosa di me: così si intitola questo libro; ma, scrivendo di sé, Isabella Rossellini è portata inevitabilmente a parlare di molti altri argomenti, e di una folla di personaggi. Del resto, come potrebbe non essere così? Già la sua prima apparizione sulla scena del mondo fu accompagnata da un vasto brusio. Erano idealmente presenti a quell'avvenimento il Genio e la Bellezza, il cinema europeo d'autore e il grande cinema hollywoodiano; e da quel momento, nel mondo che si aprì davanti alla nuova venuta, l'intelligenza avrebbe continuato a dare la mano al fascino e alla fama.»	
Indice	Ringraziamenti; Il libro; La mia famiglia; Qualcosa su mio papà; Qualcosa su mia madre; Tutto deve avere uno scopo; Morte; Le bugie; Perfezione e imperfezione; Le corna; Da qui si diventa noioso; Con filosofia; Buone notizie dai defunti; Parlare ai morti; Vecchia non mi piaccio, ma antica sì; Il miracolo di mio padre; Denaro; Il mio guardaroba; Trucco; Fascino e paparazzi; Attrice & modella: consigli materni; Il mestiere di modella applicato a quello di attrice; La macchina a raggi X per i pensieri; Il mestiere di attrice applicato a quello di modella; Ho mentito ancora; È bella!; Due gocce d'acqua; La costruzione di...; La mia avventura cinese; Le regole della Lancôme; Nuove prospettive; Stile e contenuto; Un barattolo di vermi; Le prediche; Un bravo regista; L'ispirazione; Umorismo; Realtà contro immaginazione; Qualcos'altro sulle	

	bugie; Bugie utili; Animali; La saga della pelliccia come la raccontò mia madre; Insetti che copulano nel mio giardino; Sesso; Ingrid; Deformazione; Adozione; Testamento e tombe; Zia Marcella e l'aldilà; La nostra eternità terrena; Riferimenti fotografici.
--	--

Bibliografia

D'Amelio, M. Elena. 2021. *Isabella Rossellini e il "caso Lancôme". Invecchiamento e postfemminismo in epoca neoliberista*. In *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, a cura di Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re. Meltemi, Milano.

Rossellini, Isabella. 2006. *Nel nome del padre, della figlia e degli spiriti santi. Un ricordo di Roberto Rossellini*. Contrasto, Roma.

2017. *Le mie galline e io*. Jaca Book, Milano.

Lina Sastri
Mi chiamo Lina Sastri
Conversando con Ignazio Senatore

Anno	2017	Autobiografia sottoforma di una vera e propria intervista.
Editore	Guida Editori	Rientra chiaramente tra le autobiografie 'collaborative' poiché non solo il testo è frutto di una collaborazione ma si sviluppa in una forma discorsiva.
Numero di pagine	107	Fa parte della stessa collana del testo autobiografico di Giuliana De Sio.
Stato di pubblicazione	In commercio	
Quarta di copertina	«Dagli esordi nel teatrino delle suore ai grandi successi in teatro e televisione, passando per gli incontri con i grandi, da Eduardo a Woody Allen a Turturro, per la prima volta Lina Sastri racconta la sua vita. Una vita fatta di gioie e dolori, solitudine e una famiglia cercata e trovata nel teatro. Ne viene fuori un'attrice che, anche in questa occasione, come nelle sue prove più sentite, si mette a nudo, e scopriamo quanto sacrificio ci deve essere per raggiungere grandi obiettivi, e quanto conta però rimanere sempre con i piedi per terra.»	

Lina Sastri, *La casa di Ninetta*

Anno	2018	Rientra nella categoria dell' autobiografia 'relazionale', poiché è interamente dedicato alla memoria della madre di Sastri. Il testo è analizzato nel dettaglio come caso di studio nel capitolo 5.
Editore	Guida Editori	
Numero di pagine	65	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Un flusso dell'anima, scritto di getto, senza correzioni, qualche tempo dopo la morte di mia madre. In parte di ispirazione autobiografica, come tutti gli scritti di chi scrittore non è di professione, un tributo alla donna più bella e straordinaria che io abbia mai conosciuto, Anna, detta Ninetta, che era mia madre.»	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Limodio, Maria Sole. 2020. *La canzone napoletana*. Newton Compton, Roma.

Piana, Federica. 2021. «*Etnologia*» degli affetti. *La biografia familiare di Lina Sastri e le memorie sentimentali di Paola Pitagora*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.

Sito ufficiale dell'attrice: <http://www.linasastri.it>.

<p>Lilia Silvi</p> <p><i>Una diva racconta se stessa e il suo cinema</i></p>		
Anno	2005	Autobiografia 'classica' in cui Silvi ripercorre la sua carriera e la sua vita: l'esordio, il matrimonio con il calciatore Luigi Scarabello, i figli, la malattia. Il volume è ricco di illustrazioni.
Editore	Aida	
Numero di pagine	95	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Questo libro racconta la vita di un'attrice al "suo" pubblico di ieri e forse anche a quello di oggi. Chicca, la mia primogenita, mi ha consigliato di scrivere la storia della mia vita. Ho accettato e quindi inizierò a cimentarmi come scrittrice. Purtroppo non è un periodo per me molto sereno, ma cercherò di deporre "le nuvole" in un cantuccio e penserò con ironia e ottimismo.»	
Indice	Prefazione di Sergio Micheli; La mia famiglia; Inizia la vita artistica; Il primo contatto con Cinecittà; L'incontro con mio marito; Le langhe piemontesi; Le tournée; La mia prima bambina; L'incontro con Padre Pio e Papa Pio XII; La mia seconda bambina e il terzo figlio; L'esperienza dei Treni Bianchi; Mio marito nuovamente nel calcio; Le Olimpiadi del 1936; La mia malattia; La nostra prima roulotte; I miei gioielli: quattro nipoti; La vita quotidiana ad Aprilia; Mio marito si ammala gravemente.	

Bibliografia

Lancia, Enrico, e Pioppi, Roberto. 2004. *Le attrici*, Gremese Editore, Roma.

Nicoletto, Meris. 2014. *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*. Falsopiano, Alessandria.

Zeni, Paola. 2019. «Forse avevo imparato a recitare». *Le autobiografie delle dive del Ventennio*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Catherine Spaak

Da me

Anno	1993	Attraverso questa autobiografia 'classica' Spaak propone una vera e propria scrittura di analisi, raccontando l'ambiente familiare anaffettivo in cui è cresciuta e i suoi traumi infantili. Nel testo, analizzato come caso di studio nel capitolo 4, si combinano l'intento autopromozionale e la volontà di ridefinire la propria identità attraverso la scrittura.
Editore	Bompiani	
Numero di pagine	217	
Stato di pubblicazione	Attualmente fuori commercio	
Quarta di copertina	«Né biografia, né racconto, né insieme di ricordi, ma piuttosto un fluido parlare di sé inteso come introspezione per il raggiungimento di una condizione etica, sociale e spirituale senza ipocrisie e senza rimpianti. Sotto certi aspetti il libro si potrebbe considerare o definire la registrazione di una lunga, lunghissima, sofferta seduta psicanalitica, in cui confluiscono tutti i conflitti che hanno portato Catherine a prendere coscienza di sé. Passando per il convincimento che non ci si può attendere nulla dagli altri, ma che quello che si ottiene nella vita interiore, intima, profonda, lo si ottiene tutto da soli, scavalcando pregiudizi, carenze affettive, difficoltà e avversità familiari, problemi di comunicazione, Catherine Spaak riversa in queste pagine tutta la sua straordinaria sensibilità, rivendicando una autonomia di giudizio priva di qualsiasi preconcetto o ipocrisia, che mette in evidenza un carattere dolce e inflessibile allo stesso tempo, una volontà precisa di non trascorrere invano questa vita senza lasciare traccia di sé. È così che la scrittrice, in pagine dure ma concrete, mette a nudo personaggi noti e notissimi e, infine, se stessa, con tutti i suoi conflitti interiori, la sua ambizione, la sua esistenzialità al femminile, che si traducono spesso in messaggi di poesia.»	

Bibliografia

Fanara, Giulia. 2015. *Sulla sabbia c'era lei... Nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom*. In «L'avventura», I, 1, I semestre.

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

Pezzotta, Alberto. 2015. *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*. In *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, a cura di Giovanna Maina e Federico Zecca. «Cinergie», III, 5, marzo.

Piana, Federica. 2019. *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine*. In *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

2020. *Gli scandali di una «ninfetta con la frangia lunga». Catherine Spaak nei primi anni Sessanta*. In *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, a cura di Laura Busetta, Federico Vitella. «Schermi», IV, 8, luglio-dicembre.

Pierini, Mariapaola. 2015. *Gli anni '60: corpi mutati e mutanti*. In *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti. «Quaderni del CSCI», 11.

Rigola, Gabriele. 2015. *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*. In «Bianco e Nero», n. 581, gennaio-aprile.

Simi, Giulia. 2021. *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.

Tognolotti, Chiara. 2015. *Moderne*. In *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti. «Quaderni del CSCI», 11.

<p>Ilona Staller <i>Per amore e per forza</i> L'autobiografia di Cicciolina</p>		
Anno	2007	<p>Il testo rientra sia nell'autobiografia 'classica' sia in quella 'collaborativa', poiché alla stesura ha partecipato Chiara Buratti.</p> <p>Staller ripercorre la sua vita fuori dall'ordinario: l'infanzia nella Ungheria della Guerra Fredda; il lavoro per i servizi segreti ungheresi; il trasferimento in Italia e l'incontro con Riccardo Schicchi; la carriera da pornostar; il matrimonio con Jeff Koons e, dopo la separazione, la conseguente lotta per l'affidamento del figlio.</p> <p>Anche in questo caso è presente un ricco inserto fotografico.</p>
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	245	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Spia dei servizi segreti ungheresi. Stella del cinema porno. Onorevole del Parlamento italiano. Moglie di un artista di fama mondiale. Madre in lotta per l'affidamento del figlio. La storia di una donna che ha scandalizzato il mondo per inseguire i propri sogni.»</p>	
Indice	<p>Fotomodella o Mata Hari?; Sangue cattivo; Riccardo e il nostro business; Cicciolina in politica; I miei spettacoli; Uno strano artista americano; Quel triste Natale del 1993; L'esame della mia coscienza.</p>	

Bibliografia

Di Quarto, Andrea, e Giordano, Michele. 1997. *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia*. Gremese, Roma.

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

Levergeois, Bertrand. 1987. *Ilona Staller, pornostar, députée...* Ledrappier.

Padgett, Esra. 2016. *Duelling identities: narrative strategy and the construction of complex identities in porn star memoirs*. In «Porn Studies», 3:3.

Rigola, Gabriele. 2021. *Homo eroticus. Cinema, identità maschile e società italiana nella rivista «Playmen» (1967-1978)*. Rubbettino, Soveria Mannelli.

Schicchi, Riccardo. 1992. *Cicciolina: Ilona Staller*. Taschen, Colonia.

Staller, Ilona. 1988. *Le confessioni erotiche di Cicciolina*. Olympia Press, Paris.

2002. *Memorie. Il mio libro fotografico*. Golena.

2020. *Cicciolina. La mia vera storia*. Golena.

Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*

Anno	2010	Il testo si presenta come un'autobiografia 'classica' in cui l'autrice utilizza, tuttavia, l'espedito finzionale dell'intervista. I ricordi vengono così riportati in risposta alle domande di un'ipotetica giornalista.
Editore	Einaudi	
Numero di pagine	112	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«“Ho parlato abbastanza, considerando che parlo da sola”. Una frase che la dice lunga sulla natura di questo libro: una straordinaria autobiografia reticente, sintetica, ironica, in cui Franca Valeri spacca i ricordi come noci, raccontandoci gli spigoli del suo Novecento.»	

Franca Valeri, *La vacanza dei superstiti (e la chiamano vecchiaia)*

Anno	2016	Testo in cui Franca Valeri riflette sulla vecchiaia, ricco di stralci autobiografici. Si potrebbe situare a metà tra l'autobiografia classica e il memoir.
Editore	Einaudi	
Numero di pagine	122	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	

Quarta di copertina	« <i>La vacanza dei supersiti</i> è un testo vivo, cangiante, capace di gettare luce dentro ognuno di noi, perché è scritto da chi – dopo aver vissuto con furia, allegria e coerenza un secolo, accumulando esperienze e idee – si è guadagnato un privilegio raro: una libertà radicale, di pensiero e di parola. [...] A poco a poco, veniamo catturati e scossi: perché la testa di Franca Valeri – una delle figure più vitali del nostro Novecento – non riposa mai, ed è un patrimonio da preservare. Frase dopo frase.»
----------------------------	---

<p>Franca Valeri <i>La stanza dei gatti</i></p>		
Anno	2017	<p>Testo, anche in questo caso, in bilico tra memoir e autobiografia che però si concentra esclusivamente sull'amore di Valeri per il teatro e, di conseguenza, sulla sua carriera sul palcoscenico. Come tutti i testi autobiografici dell'attrice, i ricordi si susseguono frammentati, attraverso brevi paragrafi.</p>
Editore	Einaudi	
Numero di pagine	103	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«<i>La stanza dei gatti</i> è un piccolo libro vertiginoso che addomestica provocatoriamente la sacralità del teatro, come può fare solo chi gli è stato amico per tutta la vita. È un dialogo acutissimo tra due persone piuttosto interessanti: un uomo capace di tutto e una donna che lo ha molto amato. Ed è anche un collier di memorie, prezioso per il tono con cui l'autrice racconta alcuni dei momenti cruciali della sua carriera artistica. L'angoscia degli esordi e la gioia delle tournèe in giro per il mondo. Gino Cervi che scherza con il suggeritore che gli dà le battute. E quel soggiorno a Parigi insieme a Marcello Mastroianni in viaggio di nozze...»</p>	

<p>Franca Valeri <i>Il secolo della noia</i></p>		
Anno	2019	<p>Tra le scritture di Valeri è senz'altro quella che più si avvicina al memoir: raccoglie alcune riflessioni sul mondo contemporaneo intervallate da stralci autobiografici.</p> <p>Il filo conduttore è la noia, presente fin dalla dedica iniziale: <i>A tutti quelli che mi hanno annoiato senza saperlo.</i></p>
Editore	Einaudi	
Numero di pagine	97	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Cos'è la gioia e cos'è la noia? In un certo senso, per Franca Valeri, la domanda ha a che fare con un passato ricco di realtà e con un presente avvitato su se stesso, con due secoli che sono come due mondi: il Novecento, il suo, e il Duemila, tutto nuovo. In questo confronto serrato tra due epoche c'è un solo indiscusso vincitore: la penna dell'autrice.»</p>	

Bibliografia

Cutzu, Luisa. 2021. «*Con parole mie*»: esperienza e metodo per un format audiovisivo sulle scritture del sé. In *Sentieri Selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.

Emi, Adriano. 2017. *Franca Valeri, l'opera e il mito*. Aracne, Roma.

Marinai, Eva. 2007. *Gobbi. Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Edizioni ETS, Pisa.

2017. *Franca Valeri: io e le altre. Visioni metanarrative, intermediali e protocamp di un'antidiva anni Cinquanta*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano* a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

Martini, Emanuela. 2000. *Franca Valeri: una signora molto snob*. Lindau, Torino.

Simi, Giulia. 2017. *Appunti sul dandismo al femminile: la Contessa Clara alle radici della Signorina Snob*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

2019. *Il fascino discreto dell'ironia: autoetnografia e scritture dell'io nella Signorina Snob. Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Mara Venier
Amori della Zia

Anno	2019	Il testo, accompagnato da un ricchissimo apparato fotografico, si configura come un'autobiografia 'classica'. Venier alterna i ricordi ad aneddoti della sua carriera e a ricette culinarie, riproponendo ai lettori un'immagine casalinga e domestica.
Editore	Pickwick	
Numero di pagine	173	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	«Negli anni Settanta era la "stracciarola" più famosa di Roma, con la sua bottega di vestiti usati. Nessuno immaginava che sarebbe diventata una delle personalità più scoppiettanti della tv italiana. In un libero girovagare tra luoghi, personaggi e aneddoti, Mara Venier narra com'è andata, alternando ricordi lontani e recenti, fino al significativo ed emozionante ritorno alla conduzione di <i>Domenica in</i> , come indiscussa "Signora della domenica".»	
Indice	Prefazione di Azzurra della Penna; Introduzione. Eh già, io sono ancora qua!; Scene da un matrimonio, anzi due; Quanto sei bella Roma; Un pesce di nome Jerry; Una crociera da incubo; Hollywood; Carte, tarocchi e agenti di viaggio; I miss you... La lasagna dell'addio; Odio le diete; L'amore arriva a cinquant'anni; L'amatriciana dell'amicizia; Io mi ricordo; Le mie ricette; Biografia; Ringraziamenti.	

<p>Mara Venier <i>Mamma, ti ricordi di me?</i></p>		
Anno	2021	Secondo testo autobiografico di Venier che rientra pienamente nella categoria delle autobiografie 'relazionali', poiché l'autrice racconta gli ultimi anni di vita di sua madre, colpita da una malattia.
Editore	Rai libri	
Numero di pagine	208	
Stato di pubblicazione	Attualmente in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Vedere sbiadire i ricordi, i sentimenti, la memoria di coloro che amiamo, vederli lentamente estraniarsi dalla realtà e sentirci in questo modo tagliati crudelmente fuori dal loro mondo è forse una delle esperienze più dure che possano capitarci, perché ci costringe a fare i conti con un dolore lento e inesorabile, che giorno dopo giorno diventa sempre più cocente. Mara Venier, in questo libro sugli ultimi anni di sua madre, malata di Alzheimer, ci racconta di diagnosi, di ospedali, di badanti, di cosa significa assistere un genitore che non è più autosufficiente eppure non se ne rende conto, e ripercorre nello stesso tempo i ricordi di una vita, da quando, bambina, passava interi pomeriggi al cinema con la mamma al giorno in cui per la prima volta lei non l'ha riconosciuta e l'ha salutata con un raggelante "Buongiorno, signore".»</p>	

Bibliografia

Barra, Luca, e Guarnaccia, Fabio. 2021. *SuperTele. Come guardare la televisione*. Minimum fax, Roma.

Grasso, Aldo. 2019. *Storia critica della televisione italiana*. Il Saggiatore, Milano.

Venier, Mara. 1995. *A tu per tu*. Rizzoli, Milano.

<p style="text-align: center;">Monica Vitti <i>Sette sottane</i></p>		
Anno	1993	<p>Autobiografia 'classica' sostenuta, tuttavia, dalla cornice finzionale di un'intervista, per certi aspetti simile all'operazione compiuta da Valeri in <i>Bugiarda no, reticente</i>.</p> <p>Vitti ripercorre la sua infanzia attraverso stralci autobiografici che imitano l'andamento intermittente della memoria.</p>
Editore	Sperling & Kupfer	
Numero di pagine	199	
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	<p>«Monica Vitti racconta qui per la prima volta la sua vita, e lo fa da par suo. Una curiosa, sincerissima, confidenziale autobiografia "involontaria", come dichiara lei stessa – parole e fatti scivolati sulla pagina con leggerezza – in cui il lettore non trova nulla celebrativo, nulla di gelidamente ufficiale, nulla di già noto. [...] Che cosa c'è in Sette sottane? C'è, appunto, Monica Vitti, quella vera, che si è fatta da sé, che ha avuto bisogno di recitare prima ancora che di respirare, la bellissima che non era considerata tale, la creatura piena di slanci e di affetti, l'attrice di successo in mille tournée che detesta viaggiare e ha una gran paura dell'aereo, che perde tutto, che brucia l'arrosto... Nonostante le apparenze, non è stata un'esistenza facile, la sua, ma persino il racconto degli avvenimenti più tristi risulta irresistibilmente comico: un'allegria senza pari percorre infatti tutto il testo e il lettore, alla fine, ha l'impressione di aver conosciuto una persona davvero straordinaria e di avere un'amica in più.»</p>	
Indice	<p>Una frittata gialla; Impreparata all'intervista; Fuori dal gioco.</p>	

<p>Monica Vitti <i>Il letto è una rosa</i></p>		
Anno	1995	L'attrice crea un testo autobiografico estremamente peculiare che risulta non classificabile secondo le categorie proposte. La si potrebbe definire una 'autobiografia poetica': una collazione di pensieri senza cornice dove a generare il senso è una sorta di memoria involontaria, fuori da ogni schema o ordine. Il volume non contiene fotografie ma solo illustrazioni dell'autrice.
Editore	Mondadori	
Numero di pagine	117	
Stato di pubblicazione	Attualmente non in commercio	
Quarta di copertina	«Il letto è una rosa, un fiume, il luogo degli amori, degli abbandoni, dove si parla e ci si lascia, si ama e si odia, si tradisce, si piange, si ride, si ricorda e si dimentica.»	
Indice	Smemorata; Sogni; Vorrei; Segreto; Spleen; Ricordo e memoria; Sensualità; Mia madre; Lo psicanalista; Suicidio; Montaggio; Film in cantiere; Capodanno con il morto; Moviola; Scappare dalla vita; Mio padre; Nanna; Pazzia; Il produttore; Fame; Culo; Gisella; Rompiballe; La morte; Vacillando; Il telefono; La mia vita; L'attesa; Tv; Delirio; I maschi; L'uomo sexy; Coppie; Estate, mare; Specchio; Parole.	

Bibliografia

Borsatti, Cristina. 2022. *Monica Vitti*. Giunti, Firenze.

Busni, Simona. 2019. *Di rose e sottane: divagrafia (involontaria) di un'alienata con riserva*. In *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli. In «Arabeschi», 14, luglio-dicembre.

Cardone, Lucia. 2017. *Monica Vitti: un corpo imprevisto*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

Colet, Cristina. 2018. *Monica Vitti: per una donna moderna tra moda e comicità*. In *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 12, luglio-dicembre.

Delli Colli, Laura. 1987. *Monica Vitti: filmografia e ricerche*. Gremese, Roma.

Fanara, Giulia. 2016. *Le perturbanti: Monica, Valeria e le altre tra la messa in scena del malessere e la ricerca della felicità*. In *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 8, luglio-dicembre.

Landy, Marcia. 2008. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Indiana University Press, Bloomington.

Marangoni, Eleonora. 2020. *E siccome lei*. Feltrinelli, Milano.

Ricci, Chiara. 2016. *Monica Vitti. Recitare è un gioco*. AG Book Publishing, Roma.

Rizzarelli, Maria. 2021. *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*. In «Cahiers d'études italiennes», 32.

Seligardi, Beatrice. 2017. *La musa inquietante. Monica Vitti nell'immaginario fra cinema, fotografia, letteratura e fumetto*. In *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti. In «Arabeschi», 10, luglio-dicembre.

Simi, Giulia. 2021. *"I piatti di Picasso non vanno in lavastoviglie": arte e attenzione nella parola delle attrici italiane*. In *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Farah Polato, Giulia Simi, Chiara Tognolotti. «Arabeschi», 18.

2021. *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*. In «Cinergie», 20, dicembre.