



SMARGINATURE | **Vaghe stelle**

Attrici del/nel cinema italiano

a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini,
Chiara Tognolotti



Introduzione a Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano

di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti

Dalla collaborazione tra la rivista *Arabeschi* e FASCinA – Forum annuale delle studiose di cinema e audiovisivi nasce un nuovo campo di esperienze e attraversamenti, capace di accogliere itinerari di studio trasversali e convergenti. Fin dal titolo, *Smarginature*, queste pagine riecheggiano Elena Ferrante, il suo lavoro sullo sgretolamento delle identità obbligatorie e sulla possibilità di inventarne di nuove. Pertanto la scelta di condividere questo spazio di pensiero deriva dall'urgenza di testimoniare un modo diverso di concepire l'esercizio della ricerca, dal desiderio di aderire a un progetto che invita costantemente a rompere margini e confini (tematici, disciplinari, metodologici) per incontrarsi e discutere della passione e del rigore che riversiamo sui nostri oggetti di studio. Le pagine di *Smarginature* intendono moltiplicare, sia pur virtualmente, le riflessioni e le occasioni di confronto nate a FASCinA, offrendosi come un luogo di continuo rilancio e disseminazione delle ricerche prodotte dalle studiose di cinema e audiovisivi.

Smarginature è una stanza della galleria di *Arabeschi* in cui parole e immagini raccontano percorsi e pratiche di artiste spesso rimaste in ombra, che emergono nella loro pregnanza grazie a uno sguardo che non si accontenta di riportarle alla luce ma ne indaga la postura e le relazioni verso il sé e verso il mondo.

Smarginature nasce sotto i buoni auspici delle *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, tema intorno a cui ruota il Forum FASCinA 2017: i testi qui raccolti anticipano e affiancano in misura più agile ma attenta e pungente le riflessioni delle giornate sassaresi.

La pluralità di volti, destini e storie declinate dalle attrici della produzione audiovisiva nazionale, spesso profondamente diverse tra loro per formazione e stile, costituisce senza dubbio un campo di indagine non più differibile. Studiarne il lavoro è un'impresa solo apparentemente priva di complicazioni. Ricettacolo della memoria viva e dell'immaginario, in determinati casi addirittura veicolo di internazionalizzazione dell'*italianità*, le attrici (dalle dive canonizzate alle "giovani promesse" di ogni epoca) appaiono come un oggetto facilmente decodificabile e storicizzabile. Proprio questa apparente facilità, tuttavia, espone la ricerca al rischio della semplificazione, della riduzione personalistica o addirittura del fraintendimento agiografico. L'obiettivo di queste ricerche è quello di proporre un punto di vista differente, capace di restituire l'eterogeneità di un paesaggio complesso, dove le singole soggettività siano colte nelle loro relazioni di collaborazione, influenza





e rifrazione simbolica, e nel confronto con i diversi contesti storico-sociali, produttivi e di consumo.

I testi qui raccolti testimoniano il potenziale trasformativo della parola chiave 'attrici', che apre a molteplici percorsi di indagine e a un'ampiezza metodologica straordinaria. Da qui gli incroci dei *film studies* con la storia orale e i *cultural studies*, gli avvicinamenti al campo della performance teatrale, le incursioni nell'ambito delle letterature, della moda, delle arti visive tradizionali e dei nuovi media. L'affondo cronologico è altrettanto ampio e conduce a inusitati viaggi nel tempo, a partire dalle immagini del divismo nascente del primo Novecento fino alle nuove celebrità della rete. Guardare alle attrici ha generato una tensione interdisciplinare, già presente negli studi sulle donne, ancor più rafforzata e portatrice di prospettive inedite.

Le pagine che seguono restituiscono una peculiare carta del cielo in cui brillano stelle differenti, dalle più celebri alle meno indagate, còlte nelle loro relazioni e rifrazioni; ed è lavorare su questa indisciplinabile pluralità ciò che più ci sta a cuore.



SMARGINATURE |

VAGHE STELLE

ATTRICI DEL/NEL CINEMA ITALIANO

1. Cartografie celesti. Studiare le attrici



5.5. *Il corpo cangiante. La recitazione di Stefania Sandrelli tra desiderio e multimedialità*

di Chiara Tognolotti

1. *Che cos'è recitare?*

Uno dei rischi che si corrono quando si cerca di esplorare il territorio vastissimo, e forse non ancora del tutto cartografato, della recitazione di Stefania Sandrelli è quello di parlare di lei più come di un simbolo che come di un'attrice: di vederla solo come icona di costume, segno di un tempo nuovo che cerca con fatica di abbandonare modi e usi di un'Italia che va scomparendo, e così di lasciarne in sottofondo il lavoro sottile e multiforme di interprete.

Quello di Sandrelli attrice è un terreno impervio, dunque, se lo si pensa alla luce dell'immagine divistica che Stefania costruisce in pochi anni (esordisce nel 1961, con *Gioventù di notte* di Mario Sequi e poi con *Il federale* di Luciano Salce, a quindici anni). Sandrelli incarna prima di tutto il mito della ragazza della porta accanto che, scoperta per caso, diviene una stella del cinema – celebre la foto che la ritrae a Viareggio, la gonna scozzese e il golfino blu elettrico, ragazzina perbene e maliziosa insieme [fig. 1]: un miscuglio di ingenuità e seduzione che segna fin da subito la sua *star persona* e che esplose poi nei due film di Germi, *Divorzio all'italiana* (1962) e *Sedotta e abbandonata* (1964).

Sandrelli diva, dunque. Da un lato è l'emblema della naturalezza, del fascino spontaneo che non deve far altro che abbandonarsi al regista per costruire una performance che non ha bisogno di scuole di recitazione, ma che gioca su uno charme innato che si affida a uno sguardo registico che dirige una giovane donna disposta a lasciarsi guidare – in uno dei pregiudizi tipici, il *received acting*, con cui sovente si guarda alla recitazione cinematografica –. Dall'altro Sandrelli rappresenta il segno di una femminilità inquieta, indecisa tra modernità e tradizione, aderenza e ribellione ai modelli tradizionali; se, come ha scritto Veronica Pravadelli, Loren è «l'umanità della donna del popolo e l'immagine di un'Italia arretrata» e Vitti rappresenta «l'immagine della modernità», Sandrelli rimane come a metà tra le due lungo tutta la sua carriera perché è stata adolescente spensierata, vittima e seduttrice nei Sessanta, compagna ideale o moglie piccolo borghese, sottomessa o ribelle nei Settanta (qualche titolo per tutti: *C'eravamo tanto amati* e *Il conformista*, senza dimenticare *Io sono mia*), amante libera e vitale negli Ottanta (*La chiave*), madre altruista e generosa a partire dai Novanta (da *Mignon è partita* a *La prima cosa bella*) – detto di passaggio, Sandrelli è una delle poche attrici italiane, con Virna Lisi e Alida Valli, ad avere avuto una carriera che non si è fermata alle soglie delle rughe e della maturità, anche grazie alla televisione (*Il maresciallo Rocca*).

E ancora: l'immagine di Sandrelli è segnata dall'aderenza tra personaggi interpretati sullo schermo e vita privata, a cominciare dallo scandalo della relazione con Gino Paoli e della figlia Amanda, che nasce nel '64, quando Stefania ha diciott'anni e il cantautore un'altra moglie. Tutte queste immagini, storie, mitologie si accavallano nella memoria per depositarsi sul volto dell'attrice come una serie di maschere, o meglio, di mascherate della femminilità – e qui sta una chiave di lettura importante sulla quale tornerò. Ma dove è in tutto questo la recitazione di Sandrelli?

Come insegnano Cristina Jandelli e Mariapaola Pierini, il discorso sull'attore è vischioso e sfuggente perché la recitazione scivola liquida tra scelte di regia, costumi, luci, sce-

neggiatura, fotografia e non è cosa facile – e molto probabilmente inutile – tentare di distillare le qualità dell'interprete da tutto ciò che ad esse si mescola. In particolare, è noto – lo ha indagato proprio Pierini – quanto la direzione di Pietrangeli fosse tesa tra l'attitudine del demiurgo e l'inclinazione maieutica, tra la tendenza a dirigere e orchestrare ogni gesto e ogni movimento e la capacità di lasciare comunque spazio alle attrici: ma quanto spazio, e dove, come?

Una risposta definitiva è con tutta probabilità impossibile; ma un rilancio mi pare che stia, per Sandrelli, nel fatto che quella performance ha un 'corpo visibile', nel senso duplice sia di corpo esibito nella sua bellezza sfrontata, e direi scanzonata, che di lineamenti e gesti capaci di divenire carichi di ambiguità e mistero. Ed è dentro e su quel corpo 'cangiante' che possiamo cercare non la sintesi, ma l'accumularsi di quegli elementi (immagine divistica, ruoli recitati, e poi gesti, intonazioni, smorfie, posture, insieme alle scelte di regia) che compongono il lavoro dell'attrice di Stefania Sandrelli; un accumularsi che eccede, senza cancellarle, le immagini iconiche di lei, ma gioca su di esse e le rilancia per moltiplicarle, scomporle e ricomporle, precisamente attraverso il lavoro di attrice. Un solo esempio: il film di Antonio Pietrangeli *Io la conoscevo bene* del 1965.

2. Corpo come desiderio

Il corpo di Adriana Astorelli, la protagonista del film cui dà vita una Stefania poco meno che ventenne, si muove lungo la corrente del desiderio; un desiderio che la sospinge e che lei sospinge lungo la rete di sguardi che la avvolge e di cui si fa portatrice mentre guarda e si fa guardare, seduce ed è sedotta. La sequenza iniziale del film dà il segno di questa dinamica. La camera esplora una spiaggia deserta per poi scorrere lungo la figura dell'attrice, distesa al sole, costume a pois e schiena nuda, grandi occhiali da sole e uno sbaffo di crema sul naso, una radio accanto che la risveglia e la fa correre al suo lavoro di parrucchiere, nelle strade sonnolente di una città deserta per le vacanze [fig. 2]. La camera segue Adriana camminare rapida per la via assolata del litorale romano, l'asciugamano arrotolato in vita, la schiena scoperta; è un venditore ambulante a sistemarle il reggiseno sganciato mentre uno stradino la rinfresca con un idrante [figg. 3-4].

A livello narrativo e visivo, Adriana/Sandrelli offre il corpo con una naturalezza perfino eccessiva, quasi come se quel corpo non le appartenesse, o come se apparte-



Fig. 1 Stefania Sandrelli in copertina - *Le Ore*



Fig. 2 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 3 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 4 Un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965

nesse già all'immaginario di tutti; e del resto è la sua immagine divistica che Pietrangeli mette in scena – difficile credere che per questo *incipit* il regista non avesse in mente le atmosfere della canzone *Sapore di sale*, uscita due anni prima e com'è noto dedicata proprio a lei.

Ma il movimento del corpo del desiderio per eccellenza è quello del ballo. Adriana danza sempre: da sola in casa, il piede che sblocca il giradischi che s'inceppa; alle feste, nei locali, sulla spiaggia; sembra non poter resistere al richiamo di quei ritmi che punteggiano le sue notti e i giorni oziosi. In una sequenza, quando lei si prepara per l'ennesimo appuntamento, la camera inquadra solo le gambe che si muovono cadenzate seguendo la melodia, come se quel movimento andasse al di là della sua volontà e la portasse dove, forse, non vuole andare. E qui, come in una sequenza successiva, vicina al finale, l'idea di movimento disarticolato emerge ancora di più nel lavoro dell'inquadratura, che esalta la postura e ritaglia i movimenti scattanti di lei come a sottolinearne l'artificio, la natura di messa in scena [fig. 5].

3. Corpo come mutevolezza

Infine, un corpo cangiante, mutevole: quello di Adriana/Sandrelli è un corpo che cambia forma continuamente, alla ricerca di un'identità sempre nuova.

Ogni incontro mancato, ogni delusione si traducono per Adriana in un cambio di acconciatura, di taglio e colore di capelli, di abiti; come a cercare ogni volta di creare una nuova se stessa che si adatti di più a quello che la circonda. È la mascherata della femminilità quella che l'attrice mette in scena; una serie di figure di donna scorrono sullo schermo proprio come maschere, che l'attrice osserva per indossarle un attimo e dismetterle subito, come in un provino; quelle figure sono dei ruoli – troppi ruoli. Una mascherata che si chiude con un primissimo piano che la esalta e insieme la fa esplodere: Adriana/Stefania si guarda allo specchio, prova a cambiarsi la pettinatura, poi non è soddisfatta, mette negli occhi delle lacrime artificiali e poi guarda in macchina, il volto rigato dal nero del rimmel che le scorre sulla guancia: come ha scritto ancora Pierini, «le sue sono lacrime finte e lei lo sa. Ma non per questo sono meno dolorose, anzi, sono più dolorose proprio perché finte» [fig. 6].

Il lavoro dell'attrice mi sembra apparire nel modo più evidente in una sequenza che, vicina alla prima metà del film, vede Adriana/Stefania ascoltare silenziosa la celebre canzone di Sergio Endrigo *Mani bucate*. I gesti sono piccoli, appena accennati all'inizio: le palpebre battono, il



Fig. 5 Un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 6 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 7 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



Fig. 8 Stefania Sandrelli in un fotogramma di *Io la conosco bene* di Antonio Pietrangeli, 1965



volto si gira di profilo, poi si reclinava verso la spalla, in una postura malinconica che fa eco alle parole struggenti della canzone; la giovane donna si alza, si avvicina alla finestra, ancora guarda fuori, il braccio reclinato a sostenere la testa [fig. 7]. Poi il ritmo cambia quasi all'improvviso; se con un dito accarezza sognante la maniglia della portafinestra, quasi subito sembra scorgervi una macchia e allora i gesti diventano prima più mirati, meno languidi, e poi rapidi e addirittura frenetici: Adriana/Sandrelli prende uno straccio e strofina vigorosamente la maniglia, contraendo il volto, spalancando le labbra [fig. 8]. L'armonia del viso si spezza in una serie di smorfie e di contratture che smarginano il personaggio (ma certo quella di Sandrelli è una personaggia) rompendone l'omogeneità. Il cambio di ritmo segna uno stacco forte nella sequenza, tutta affidata alla capacità dell'attrice di mescolare due stati d'animo, di far convivere la tenerezza e un afflato si direbbe come da casalinga che allude, narrativamente, alla tensione sottile e terribile che tornerà nel finale drammatico.

4. Personaggia

E dunque, la recitazione di Sandrelli lavora su diversi piani che costruiscono una performance che porta il personaggio femminile a farsi personaggia. Il piano dell'immagine divistica evocato all'inizio (gioventù, bellezza, desiderio) si rifrange e moltiplica nel piano narrativo (niente rassegnazione, niente assicurazione, niente nostalgia del matrimonio, ma il rischio seducente della libertà), in quello visivo (le panoramiche rapide che confondono lo sguardo, il mutare repentino dei punti di vista, l'uso del dettaglio) e in quello recitativo, che sa passare dalla mascherata alla fissità, dalla frenesia dei balli alla postura ripiegata e ferma degli sguardi. E alla fine a restare nella memoria sono la voce e i gesti di lei: il ritmo incalzante della frase senza senso ripetuta al corso di recitazione («lettera affettuosa di scherno con bistecca»), lo strascicare leggero delle «ci» toscane, il ticchettio ripetuto degli zoccoli di legno sul selciato, i piedi nelle pantofole che sembrano voler schiacciare una piccola pozza d'acqua, i gesti ossessivi con cui lucida la maniglia della porta finestra; sono tutte eco sottili e penetranti della raffinatezza del lavoro di un'attrice che ha saputo accogliere sul suo volto e sul suo corpo la complessità cangiante di un femminile che cerca, non senza incertezze ma anche senza esitazioni, un nuovo spazio nel mondo.

Bibliografia

- L. CARDONE, 'Donne imprevedute. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta', *Cinergie*, 5, 2014, pp. 23-33.
- L. CARDONE, 'Divorzio all'italiana e Sedotta e abbandonata (Pietro Germi, 1961, 1964)', in *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D. Brogi, Pisa, ETS, 2016, pp. 53-58.
- R. EUGENI, 'Nuovi volti/corpi attoriali', in *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, a cura di A. Canova, Venezia-Roma, Edizioni Marsilio-Bianco e Nero, 2002, pp. 180-183.
- C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- M. PIERINI, «Una invincibile pietà»: Antonio Pietrangeli e gli attori- «Invincibile Compassion»: working with actors', in *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, a cura di P. Detassis, E. Morreale, M. Sesti, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia-Istituto Luce- Edizioni Sabinae, 2015, pp. 39-47.
- M. PIERINI, 'Professione attrice', in *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D.



Brogi, Pisa, ETS, 2016, pp. 21-29.

F. PIREDDA, 'Vite stonate: le donne di Antonio Pietrangeli', in L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire: le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 64-70.

V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

C. TOGNOLOTTI, 'Moderne', in L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire: le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 266-270.

C. TOGNOLOTTI, «Io la conoscevo bene» (Antonio Pietrangeli, 1965)', in *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, a cura di D. Brogi, ETS, Pisa, 2016, pp. 59-66.