

ANNA MASECCHIA
La bellezza del cinema

1. Luci e ombre della bellezza: la nascita del cinema

Un giorno di marzo del 1895, il portone delle fabbriche Lumière a Lione si apre per consentire, come di consueto, l'uscita degli operai. Quel giorno è destinato, però, a passare alla storia perché viene girata quella che è forse la prima veduta cinematografica. È nato il *Cinématographe Lumière*, la macchina tecnico-riproduttiva di ripresa e proiezione che consente, dopo innumerevoli sperimentazioni in tal senso, di catturare fotograficamente la vita in movimento. A Lione si ricorda ancora questo evento particolare camminando per quella che è diventata la *rue du Premier-Film*, strada in cui, al posto delle fabbriche, si trova oggi l'*Institut Lumière*.

Tra gli operai ci sono moltissime donne (fig.1). Lavorano in fabbrica, come tante alla fine dell'Ottocento. Ripensando alla storia del cinema, alle grandi dive dei decenni successivi e al culto della bellezza e dell'apparire che hanno generato, colpisce molto il fatto che i primi volti e corpi femminili immortalati dal cinema siano quelli di donne lavoratrici. Sono volti e corpi che, anche per via della distanza a cui è posta la macchina da presa, non vediamo con precisione ma che appaiono decisamente belli, perché nel caso delle primissime immagini filmiche è il visibile stesso delle persone e delle cose in movimento a essere di per sé bello; un movimento, quello del cinema delle origini, che rende i corpi leggiadri e restituisce il piglio gioioso di donne che guardano con fiducia al progresso e al futuro che hanno davanti. La bellezza dei corpi e dei volti impressionati in un momento di vita vissuta è proprio delle prime *vues animées* del *Cinématographe Lumière*, dove la donna, anche nei gesti

quotidiani del suo vivere, è bella. Soprattutto, operaia o madre alle prese con la cura del neonato, come in *Le Repas de bébé* (1895), nei primi film la donna in azione è bella nella sua quotidianità, senza che il suo aspetto debba corrispondere a canoni di bellezza precisi.

Com'è noto, a partire dal 28 dicembre del 1895, al Salon Indien del Grand Café di Parigi molti spettatori si intrattengono assistendo alla proiezione di azioni comuni svolte da gente comune. La realtà riprodotta diventa dunque spettacolo per un pubblico pagante che si reca a vederla. In questo momento, la bellezza femminile nel cinema coincide con la meraviglia del cinema. Anche se il mondo della finzione filmica, con i suoi personaggi e le sue trame, non è ancora nato, l'attore cinematografico è destinato a portare inscritta in sé la bellezza, soprattutto nel caso delle donne. Nel 1896, nel catalogo Edison viene inserito un piccolo film intitolato *May Irwin Kiss*. È un film promozionale che mira tanto a pubblicizzare il kinetoscopio quanto a fare pubblicità allo spettacolo portato in scena dalla nota attrice di *vaudeville* May Irwin. Su fondo nero, il film offre allo spettatore la possibilità di guardare da vicino, perché inquadrati in mezzo primo piano, Irwin e il suo comprimario, John Rice. Si scambiano effusioni, poi si baciano sulle labbra. Il bacio, un soggetto che associa erotismo e pulsione voyeuristica, inizia così a diventare popolare anche al cinema. Ma la formula va perfezionata, proprio in direzione di un canone di bellezza condiviso. Così, nel 1900 Edison propone una nuova versione del bacio: il film viene rifatto con due interpreti giovani. La giovane donna è magra, ha lineamenti regolari e grandi occhi espressivi: evidentemente, per conquistare lo spettatore non basta più l'esserci in "carne ed ossa" ma occorre rispondere ad aspettative estetiche precise. La prima versione del bacio non aveva avuto grande successo perché i due protagonisti della scena erano un po' in là con gli anni e May Irwin piuttosto in carne, anche rispetto agli standard e ai gusti dell'epoca. Questo il commento di un recensore:

Ricorderete forse i baci che si scambiavano May Irwin e un certo John C. Rice in una recente commedia [...]. Entrambi gli interpreti non erano fisicamente attraenti e lo spettacolo di quel pascolo reciproco sulle labbra dell'uno e dell'altra era già difficile da sopportare. Al naturale era già bestiale. Ma non era niente in confronto all'effetto prodotto dall'atto ingrandito in proporzioni gargantuesche e ripetuto tre volte di seguito. Una cosa assolutamente disgustosa.¹

¹ Riportato in Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 18.

Indignazione e disgusto sono dunque i sentimenti sollevati dal bacio tra un uomo e una donna *fisicamente non attraenti*, per di più in una visione ingigantita e resa grottesca dalla potenza tecnica del mezzo. Tutt'altra, invece, la reazione dinanzi a due interpreti giovani e attraenti.²

La forma che la bellezza ha assunto nel cinema dei primi tempi può portare il corpo femminile ad incrociare altri mondi, nutriti di immagini fantastiche, se non addirittura fantascientifiche. Ne è stato maestro Georges Méliès che, mago del palcoscenico, ha saputo creare mondi di fantasia affascinanti e fantasmagorici grazie al mezzo cinematografico e ai trucchi fotografici. Come spesso è accaduto nella storia del cinema, anche Méliès ha avuto la sua Musa ispiratrice: Jeanne d'Alcy ha incarnato per lui affascinanti sirene e lune antropomorizzate. Quello dell'attrice (una delle primissime nella storia del cinema) è stato un corpo in bilico tra realtà e finzione, che proprio il trucco, non solo fotografico, ha reso ancora più bello. Da questo punto di vista, Jeanne d'Alcy sembra incarnare la natura stessa del cinema, sospesa com'è tra una dimensione di riproduzione del reale e il desiderio di realizzare l'impossibile, di rendere visibile l'invisibile; tra la naturalezza e l'artificio. È una tensione non priva di effetti minacciosi e inquietanti perché quelli di Méliès, come tutti i film fantastici, sembrano contenere la paura generata dal progresso tecnologico, tanto significativo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Non a caso, le nuove regioni dell'immaginario che il cinema ha saputo tradurre in immagini visibili hanno fatto i conti con la bellezza e con tipologie della bellezza che in alcuni casi hanno assunto tratti minacciosi. Un progresso di cui il cinema è in parte l'effetto e che ha già assunto il femminile come incarnazione, come anticipato in modo esemplare dal romanzo *Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam. Pubblicato nel 1886, il libro è anche una delle tante versioni, costantemente aggiornate, del mito di Pigmalione, in cui la creatura bella nata per mano del genio creativo maschile inizia e termina in una immagine vuota al suo interno, un simulacro che il maschile riempie di proiezioni del desiderio. Ridotta ad oggetto, la donna, statua o automa animato che sia, viene contemplata e il suo corpo è concupito dallo sguardo maschile. Hadali, l'automa femminile realizzato da Thomas Alva Edison – proprio l'inventore, che figura tra i protagonisti del romanzo – è forse ancora più bella dell'originale. Ed è più che legittimo, pensando non soltanto alla *fin de siècle*, chie-

² *Ibidem*, pp. 19-20.

dersi «esiste un legame tra l'orrore e la bellezza? È vero che non sono riconducibili l'uno all'altra? O la bellezza è figlia dell'orrore? Il bello non è forse la parata immaginaria dell'uomo per contenere l'orrore?».³ È una riflessione di Jean Clair, tratta da un volume in cui si parla del mito e della rappresentazione di Medusa e della bellezza femminile. Difficile infatti non pensare a Hadali, e con lei alla Maria di un altro racconto avveniristico come *Metropolis* (1927) di Thea von Harbou e Fritz Lang, quando Clair scrive che «uno dei modi di dar corpo alla paura, di oggettivarla e di conseguenza renderla sopportabile è attribuirle una figura. Distaccare il proprio sguardo da sé modellandolo in forma di simulacro, scongiurare la paura dell'èidolon, dello spettro che ritorna dal mondo dei morti, fabbricando l'éikon che ne raffigura il terrore, significa poterne sopportare la vista».⁴

Tra il clima decadente della *fin de siècle* e l'entusiastica aspettativa del futuro dei primi anni del Novecento, il corpo femminile e la sua bellezza, addomesticata o perturbante che sia, trovano nel cinema un nuovo luogo in cui esprimersi. Il Novecento è il secolo del visibile e il trionfo del senso della vista ha riportato alla ribalta, soprattutto grazie al cinema, la bellezza femminile, in tutte le sue sfaccettature. Per parafrasare il titolo di un saggio di Béla Balázs, il teorico che, dagli anni Venti alla fine dei Quaranta, ha guardato al cinema proprio come al luogo di riscoperta di un *uomo visibile*, quasi dimenticato dopo l'avvento della stampa a causa del trionfo della parola scritta, il cinema offre agli occhi del mondo una *donna visibile*, la cui bellezza, angelicata o minacciosa, austera o vibrante di erotismo, ha conquistato il secolo a venire.⁵

2. In principio fu la Diva: pose statuarie e potenza del volto

È il 1910 quando la chioma ribelle e il corpo nervoso di Asta Nielsen che si esibisce in una danza conturbante (*Abgrunden, L'abisso*, di Urban Gad) aprono il decennio nel quale nascerà, con il divismo, un nesso inscindibile tra bellezza femminile e cinema. E una delle

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵ Roberto Campari ha proposto un attraversamento della storia e della fenomenologia del divismo cinematografico a partire dal nesso tra bellezza e cinema. Punto di partenza del suo ragionamento è proprio il saggio di Balázs: Roberto Campari, *Un Olimpo di luce. La bellezza del corpo nel cinema*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 20-23, ma cfr. tutta la prima parte del volume, pp. 11-28.

stagioni più gloriose del cinema italiano si è fondata proprio sulla bellezza femminile. Gli anni Dieci italiani hanno visto la produzione e diffusione di film incentrati sulla presenza di grandi dive: Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Diana Karenne. La loro bellezza è un esempio perfetto di come il bello, nel cinema, sia ciò che è fotogenico, baciato dalla luce e inquadrato dal mezzo cinematografico in modo da valorizzarne lo spessore e i contorni. Non a caso Louis Delluc, il teorico francese che tanto ha insistito sul concetto di fotogenia come principio basilare del nuovo mezzo di rappresentazione, ha osservato che la fotogenia della carne nasce proprio con le dive italiane. Francesca Bertini, forse la più divina delle dive, lavorava a stretto contatto con il fedele operatore di ripresa, ben consapevole di come valorizzare, in direzione fotogenica, la sua bellezza, un capitale naturale che fruttava somme considerevoli a lei e al cinema italiano. Stando alla testimonianza dell'attrice, la sua partecipazione al film *Re Lear* nel 1910 al fianco di Ermete Novelli è dipesa dal fatto che la pur bella Giannina Chiantoni, scelta inizialmente per la parte, non era affatto fotogenica: «La tecnica degli operatori di quel tempo era ancora primordiale [...]. I tratti della Chiantoni, in realtà di grandissima delicatezza, erano così esasperati dalla fotografia troppo cruda, che diventavano persino irriconoscibili».⁶

Ognuna di queste attrici ha tratti specifici, sia come modello di femminilità che come stile di recitazione. Tutte, però, hanno in comune più di una caratteristica. Prima fra tutte una volontà e una capacità di «progettazione dell'immagine cui partecipano attivamente», ponendosi come autrici di se stesse, anticipando e definendo alcuni canoni del divismo hollywoodiano degli anni Venti: «forte tipizzazione dei personaggi, coerenza con l'immagine pubblica, influenza sulla moda e sul costume».⁷ La loro immagine vive sullo schermo e si diffonde soprattutto attraverso le fotografie, pubblicate in riviste di settore, o riprodotte in forma di cartoline autografate per i fan:

Dai fotoritratti si sprigiona un forte magnetismo. Le dive escono dall'ombra, la pelle luminescente, levigata, argentea, il corpo longilineo e sinuoso. Gli occhi scintillano, enormi. L'espressione è altera per effetto degli occhi e del mento sempre appena sollevato. Le dive

⁶ Francesca Bertini, *Arte e vita di Francesca Bertini*, «Film», I, citato in Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006, p. 40; per Bertini si vedano le pp. 31-91.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

sfidano chi le osserva che si sente vagamente minacciato dal loro sguardo.⁸

Dunque, una bellezza al tempo stesso ammaliante e minacciosa.

Dal punto di vista sociale e culturale, il dato più significativo di questa fase del divismo femminile è che le attrici non si limitano a essere oggetto passivo dello sguardo maschile ma utilizzano la bellezza come strumento di autodeterminazione e affermazione di sé, per imporre un'identità, innanzitutto artistica, e conquistare uno spazio di visibilità sulla scena pubblica. Queste parole di Lyda Borelli, ad esempio, rivelano un'intenzionalità e una consapevolezza dei propri mezzi artistici che vanno molto al di là della semplice presenza fisica, dell'aspetto esteriore, di una bellezza da "statua" in quanto puro oggetto di contemplazione:

La bellezza –considerata come un elemento significativo del cinematografo– non corrisponde a quella puramente statuaria. In altre parole la donna della scena deve possedere un tipo di bellezza la quale sia capace di rendere ogni interna agitazione dello spirito. [...] La bellezza delle forme deve trovarsi in esatta corrispondenza con la bellezza spirituale del personaggio.⁹

In realtà, il potenziale emancipatorio di questo lavoro sulla bellezza, intesa sia come effetto di luci e inquadrature che come ricerca artistica sul personaggio, non produce un modello di femminilità davvero alternativo, capace di rompere o mettere in discussione la cornice ideologica di un sistema di valori ancora saldamente patriarcale. Con la parziale eccezione di Diana Karenne, che ostenta un comportamento antiborghese e interpreta figure di donne emancipate, le rappresentazioni del femminile del diva film non si sottraggono a un'idea di bellezza in quanto "categoria" borghese, declinata in un repertorio di figure riconducibili a una tradizione letteraria e a un modello di femminilità ben preciso, prigioniero di antichi schemi ideologici e culturali.

Non mancano esempi di bellezze del popolo tra le eroine interpretate dalle divine di questi anni, come *l'Assunta Spina* di Francesca Bertini, ma le dive trionfano interpretando personaggi della tradizione teatrale e operistica dell'Ottocento, eroine di scenari melodram-

⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁹ Lyda Borelli, *Bellezza ed eleganza*, «L'arte muta», 1916, nn. 6-7, citato *Ibidem*, p. 140.

matici, fatti di perdizione e redenzione attraverso l'amore, tutti interni all'orizzonte borghese. È un'idea di bellezza in cui trionfano lusso ed eleganza, strumenti perfetti –potenziati dall'effetto illusionistico ed empatico del nuovo mezzo– per ammaliare il pubblico femminile. La Bertini, nota ad esempio Pier Da Castello in una recensione alla *Signora delle camelie* (Gustavo Serena, 1915), seduce le spettatrici con il «lusso sbalorditivo», con «l'enorme quantità di toilettes», arrivando a cambiare abito quasi ad ogni scena: in questo modo «ha innamorato di sé... le donne, e specialmente le fanciulle», tanto che «l'arte [...] di questa meravigliosa attrice, ha il consenso più autorevole nel fascino che ella ha saputo destare nel gentil sesso».¹⁰

C'è qualcosa di esemplare nella fortuna anche cinematografica di quest'opera di Alexandre Dumas *fils*, così rappresentativa di certe ambivalenze della cultura borghese, portata in scena tra teatro e cinema da grandi dive come Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Francesca Bertini e Alla Nazimova, e in generale da tutte le più grandi attrici del cinema muto. Tra la versione romanzesca e quella teatrale, poli di un travagliato processo di (auto)censura, *La signora delle camelie* porta infatti sulla scena quella duplicità della figura femminile che caratterizza la percezione maschile della donna nella civiltà borghese, e forse in buona parte della storia culturale dell'Occidente. Vittima e colpevole, virtuosa e seduttrice, donna-angelo e prostituta, Marguerite Gautier è un perfetto banco di prova per attrici che vogliono sperimentare toni e registri di recitazione diversi, visto che la sua doppia natura contravviene alla tradizionale suddivisione dei ruoli che raramente assegna alla prima donna, o prima attrice, i tratti del vizio e della corruzione, attribuiti invece all'antagonista, la *femme fatale*. Nella versione romanzesca del 1848, l'ambivalenza del personaggio è iscritta già nei suoi tratti fisici, dove «un naso fine, diritto, spirituale» convive con «narici un poco dilatate per un'aspirazione ardente verso la vita sensuale», dove una «vita così ardente» non riesce a cancellare «quell'espressione virginea, infantile quasi, che le era propria».¹¹

Portando sullo schermo questa incarnazione della grande cortigiana di classe, la Bertini sembra quasi specchiarsi nelle ambivalenze della sua immagine divistica: bellezza sensuale ma controllata; donna desiderata che si offre allo sguardo ma moralmente irreprensibile

¹⁰ Citato da Monica Dall'Asta, *Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista*, in Ead. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, p. 65 e p. 79 nota 20.

¹¹ Alexandre Dumas, *La signora delle camelie*, tr. it., Milano, Mondadori, 1981, p. 23. Ma si veda anche la descrizione che ne dà Armand Duval: *Ibidem*, p. 78.

nella vita privata; stile di recitazione che rifiuta l'enfasi della posa e tende alla naturalezza del movimento corporeo, con inquadrature a figura intera e riprese in continuità, ma da parte di una diva che ha costruito la sua vita come un'opera d'arte.

Ben diversa, pochi anni dopo, la versione di un'altra grande interprete dell'eroina di Dumas, Alla Nazimova, che nel 1906 decide di stabilirsi definitivamente negli Stati Uniti. Prima attrice nei teatri di Broadway, dove interpreta le opere di Ibsen, nel 1916 fa il suo debutto cinematografico e un paio d'anni dopo comincia a lavorare con la Metro, una delle più grandi case produttrici hollywoodiane, con un contratto particolare che le dà potere su tutte le decisioni produttive, dalla scelta della storia a quella del cast, dalle fasi di lavorazione a quelle di postproduzione. Figura dell'eccesso, diva "scandalosa", con una vita privata e un'identità pubblica decisamente irregolari rispetto ai codici del perbenismo borghese, la Nazimova incarna un altro modello di bellezza femminile: capelli corti e spesso scarmigliati, trucco che sottrae il volto alla "maschera" tipica dei posati hollywoodiani,¹² predilezione per un look androgino soprattutto nelle immagini quotidiane (la differenza con i posati in studio è da questo punto di vista illuminante).¹³ È inoltre protagonista di una nuova fase del divismo che deve molto alle grandi attrici italiane ma che nel mondo hollywoodiano, soprattutto a partire dagli anni Venti, comincia a svilupparsi su scala "industriale", in quello che diventerà appunto uno *star system*. In questo – e la frequentazione di Ibsen non è certo casuale – l'attrice di origine russa è portatrice di un modello di femminilità autonoma, molto particolare, che nel clima "ruggente" dei primi anni Venti si declina in forme provocatorie (omosessualità esibita, costumi sregolati, stravaganti feste a base di droga e sesso), prima che una ventata reazionaria e una svolta moralizzatrice, che coincide col fiasco della sua *Salomé* (1923), portino gli Stati Uniti verso quell'"imborghesimento" delle star hollywoodiane che avrà il suo apice negli anni Trenta.

È significativo che nel momento in cui ha occasione di produrre un film, nel 1921, la Nazimova scelga proprio *La signora delle camelie* (seguirà, nel 1922, un'altra grande opera con donna protagonista, *Casa di bambola*), in una versione attualizzata che ambienta la storia di Dumas *filis* a New York negli anni Venti: *Camille*, regia di Ray C.

¹² Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, il Castoro, 2003, p. 54.

¹³ Tra le molte immagini della diva, rimando in particolare a una bellissima fotografia che la ritrae nella sua biblioteca, seduta con in mano le memorie di Stanislavskij <<http://www.allanazimova.com/photos/1926-1935/>>.

Smallwood e sceneggiatura di June Mathis, ma con la firma in calce di Alla Nazimova nelle didascalie iniziali, che si considerava di fatto autrice del film.¹⁴ Si tratta di un'operazione particolarmente interessante per esplorare il nesso tra bellezza, divismo e costruzione di una nuova identità femminile. Innanzitutto, la sceneggiatura contamina la *pièce* con il romanzo, caratterizzato da tratti molto più ambigui, innovativi e provocatori rispetto al testo normalizzato che nel 1852 Dumas mette a punto per il teatro. D'altra parte, la versione "Nazimova" della *Signora delle camelie* valorizza gli aspetti dell'opera che, pur nella "doppia morale" che se ne sprigiona, configurano una critica decisa alla cultura borghese e al controllo maschile sulla sessualità, in quel tortuoso processo di emancipazione che prevedeva, tra le altre cose, il riconoscimento della donna come soggetto desiderante.

Davvero emblematico il finale del film, soprattutto se lo confrontiamo con la versione della *Signora delle camelie* interpretata qualche anno prima da Francesca Bertini. Qui Marguerite morente veniva raggiunta *in extremis* da Armand, con una chiusura molto più compromissoria e "rassicurante" in termini di conferma della legge patriarcale e della morale borghese: stretta al petto dall'uomo in una melodrammatica scena di riconciliazione e perdono, moriva, a figura intera, addirittura di spalle, cadendo fuori scena e lasciando il personaggio maschile al centro dell'ultima inquadratura (figg. 2-3). Nella versione della Nazimova è invece lei a restare sola in scena, senza incontro redentivo finale, con uno spostamento in soggettiva della narrazione che esclude del tutto il protagonista maschile interpretato da Rodolfo Valentino. E mentre va incontro a una fine non segnata da alcun compromesso borghese, muore in primo piano, ripresa di fronte, distesa nel letto al centro dell'inquadratura, che nell'ultima sequenza del film si chiude con un iris sul suo corpo senza vita (fig. 4).

3. Hollywood: la bellezza dinamica degli anni Trenta tra corpo e parola

Gli anni Trenta vedono il progressivo saldarsi tra il mondo rappresentato dai film e l'idea stessa del mondo. Il cinema degli anni Trenta è denso di implicazioni ed è un momento di «mercificazione esasperata, di organizzazione del consenso e di sviluppo della psi-

¹⁴ Per un'analisi più completa e dettagliata, nel quadro di una lettura del divismo cinematografico come forma di organizzazione sociale del desiderio nell'era borghese, cfr. Anna Masecchia, *Dietro il sipario: La Dame aux camélias di Alla Nazimova*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio (a cura di), *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 177-194.

cologia di massa, di affermazione della pubblicità e di persuasione occulta». ¹⁵ Tra avvento del sonoro e Grande depressione, i divi e la loro bellezza subiscono variazioni significative, pur nella persistenza del *glamour*. In particolare, l'avvento del sonoro comporta un "imborghesimento" delle storie e dei personaggi raccontati dal cinema, con implicazioni che mutano tanto la persona divistica degli attori quanto la bellezza da loro incarnata. ¹⁶ La ricerca di un "effetto" naturale è visibile fin dal trucco delle signore, anche se l'eleganza affascinante continua ad essere elemento centrale del loro apparire. I divi hollywoodiani ricordano una «parata di statue di classica bellezza, dal minimo comune multiplo del *glamour*», ma l'avvento del sonoro, intensificando la verosimiglianza, «secolarizzò l'aspetto dei divi». ¹⁷

Ciò dipende anche dall'entrata in scena, nella vita quotidiana, di una *New Woman* che porta avanti il suo cammino verso l'indipendenza e l'autodeterminazione. Così, anche a Hollywood, mentre Ginger Rogers volteggiava nell'aria danzando leggiadra con Fred Astaire, una nuova donna cammina per le strade della metropoli. E arriva, in alcuni casi, a conquistare la mecca del cinema, lasciandosi alle spalle un piccolo paese di provincia. Nel 1932 *What price Hollywood? (A che prezzo Hollywood?, George Cukor)*, metafilm che racconta la parabola esistenziale di una giovane donna che sogna, come tante altre, di diventare una star, ha un inizio molto significativo: dopo i titoli di testa, il film si apre con l'inquadratura soggettiva di una mano che sfoglia le pagine di un *fan magazine*. Da qui, parte il campo e contro campo tra alcune immagini della rivista e i particolari di un corpo femminile che si uniforma ai modelli proposti nel giornale. Così, l'occhio del personaggio si arresta sulla pubblicità di un paio di calze di seta e l'inquadratura seguente mostra il particolare delle gambe su cui vengono fatte sfilare le calze; l'occhio contempla uno dei modelli "preferiti dalle star" e l'inquadratura successiva ci mostra, in un piano americano particolare che esclude la testa dal quadro, il corpo su cui cade un abito della stessa foggia; l'occhio studia la pubblicità di un rossetto e l'inquadratura seguente offre il particolare delle labbra su cui viene posato lo stesso rossetto, per poi, con un *récadrage* progressivo, finalmente inquadrare il volto del personaggio, interpretato da Clarence Bennet (figg. 5-8). Il film è un classico del

¹⁵ Lorenzo Pellizzari et al. (a cura di), *Hollywood anni Trenta. Le pratiche produttive e l'esibizione del privato*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1982, p. 13.

¹⁶ Edgar Morin, *Le star*, tr. it., Milano, Mondadori, 1963, pp. 18-20.

¹⁷ Pitassio, *Attore/Divo*, p. 54.

cinema americano, una storia che Hollywood ha raccontato più volte e di cui *A star is born* (*È nata una stella*, William A. Welman, 1937) con i suoi tanti *remake*, incluso un film come *Mulholland Drive* di David Lynch, è solo l'esempio maggiore.¹⁸ Il cinema hollywoodiano dei primi anni Trenta racconta un soggetto femminile desiderante: la New Woman si muove attraverso gli Stati Uniti mettendo in crisi il sistema di valori preesistenti. La Marlene Dietrich nei panni di Helen, protagonista di *Blonde Venus* (*Venere bionda*, Joseph von Sternberg, 1932), è stata ripetutamente oggetto di studio per il travestitismo e l'ambiguità sessuale che la caratterizza. Diretta sempre da von Sternberg, Marlene è certamente bellissima sia in un film come *Der Blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, 1930), ancora di produzione tedesca, sia in *Morocco* (*Marocco*, 1930), già prodotto dalla hollywoodiana Paramount, ma in *Venere bionda* la sua bellezza è tanto più dirompente perché Helen incarna un femminile in transizione, che si muove tra la sensualità della *femme fatale* e la dedita tenerezza di una moglie e soprattutto di una madre, accostando «modelli di femminilità antitetici» per l'epoca.¹⁹ La sua è, quasi necessariamente, una bellezza non pacificata, umbratile pur nella sua luminosità: un astro che può anche trasformarsi in un meteorite, e che, comunque, assume i tratti di un oggetto difficile da identificare.

Nel fermento sociale degli anni Trenta statunitensi, un nuovo ideale e una nuova incarnazione della bellezza femminile sono visibili in un genere cinematografico importante per il decennio come la *sophisticated comedy*. Stanley Cavell ha proposto la lettura di un *corpus* di sette film che vanno dal 1934 al 1949. Tutti, a partire dalla sua ottica, potrebbero contribuire ad un discorso sulla rappresentazione cinematografica della bellezza femminile. Innanzitutto, Cavell pensa che questa commedie, che riprendono la struttura del *romance shakespeareano*, siano più assimilabili alla *Old comedy* che non alla *New comedy*, perché riprendono uno schema in cui l'amore di due giovani, ostacolato da forze esterne, trova un esito felice grazie all'eroina più che all'eroe. Nel caso delle commedie analizzate, però, l'esito felice della vicenda non prevede il matrimonio, bensì il riunirsi della coppia, già sposata ma in crisi. Cavell le definisce commedie del «rimatrimonio», un genere che

¹⁸ Per il rapporto tra New Woman e cinema hollywoodiano cfr. Veronica Pravadelli, *I primi anni Trenta: modernità e autoaffermazione femminile*, in Ead., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 49-79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

richiede la creazione di una donna nuova, o la nuova creazione di una donna, insomma una specie di nuova creazione dell'umano. Se il genere è così rappresentativo della commedia del sonoro come io credo, e se l'elemento della creazione della donna è così rappresentativo del genere come io credo, allora questa fase della storia del cinema è strettamente legata ad una fase nella storia della coscienza delle donne.²⁰

Lo studioso ritiene che un genere come questo, squisitamente hollywoodiano, dimostri con chiarezza come la questione femminile sia stata una priorità interna della cultura statunitense anche in una fase in cui la lotta femminista è sembrata più latente. La coscienza femminile che vede esplicitarsi in questi film mostra la presenza di una «lotta per la reciprocità o l'eguaglianza tra un uomo e una donna», un'esigenza di riconoscimento che cerca la liberazione dalle «immagini che ognuno ha dell'altro». La loro natura di *romance* risulta in tal modo palese anche nell'aspetto utopico rispetto alla società e alla cultura in cui nascono. Un contesto in cui questo tipo di commedia non ha più per protagonista una ragazza che si apre alla vita ma una donna più adulta, d'esperienza, che non aspira a trovare marito perché è spesso già sposata e mette in discussione proprio la legittimità del matrimonio. La Nora di *Casa di bambola* torna così a fare capolino nel contesto di un cinema che parla di donne alle donne e che propone modelli di bellezza alternativi a quelli rassicuranti di un femminile accogliente e materno, che gratifica l'uomo e si piega al suo desiderio.

Tra le attrici di questo decennio spicca, proprio in questa ottica, la figura di Katharine Hepburn. Figlia di un'attivista per la conquista dei diritti civili delle donne e di un medico lettore di George Bernard Shaw e Henrik Ibsen, Katharine Hepburn approda a Hollywood nel 1932, dopo anni di più o meno soddisfacente esperienza teatrale a New York. I dirigenti della RKO l'hanno descritta come un «incrocio tra un cavallo e una scimmia»:²¹

Non era la classica bellezza americana di gamba lunga, né una seducente vamp straniera, non era la fidanzatina dai riccioli d'oro e neppure una tragica eroina indifesa: era una donna moderna ed emancipata, con un'andatura decisa e un carattere forte.²²

²⁰ Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatri-
monio*, tr. it., Torino, Einaudi, 1999, p. XXXIII.

²¹ Ronald Bergan, *Katharine Hepburn. Una leggenda americana*, tr. it., Roma, Gre-
mese, 1996, p. 9.

²² *Ibidem*.

Il suo volto si impone per il guizzo intelligente che anima lo sguardo, incorniciato tra gli zigomi, alti e marcati: Katharine Hepburn sprigiona un fascino frutto di esuberanza e di grazia e attraversa la sua contemporaneità con la forza di una donna che punta tutto sull'indipendenza. Il *glamour* hollywoodiano che avvolge la sua persona in tanti posati pubblicitari offusca, invece che esaltare, la bellezza al "naturale" e libera dagli schemi che l'attrice vorrebbe incarnare: sempre in pantaloni, coperta da improbabili maglioni, si aggira sul set della RKO indossando una tuta da lavoro che fa inorridire i pubblicitari dello studio hollywoodiano. Se accetta, per volere di George Cukor, che le lentiggini scompaiano dal suo volto e che i capelli perdano il crespo, è però sempre lei ad ultimare il suo trucco al naturale:

Mi aveva truccato un certo Eddie Senz: a me pareva che mi coprisse in modo eccessivo di roba, bianchissima, spessa. E le labbra mi sembravano troppo rosse, il trucco sugli occhi troppo pesante. [...] Alla fine decisi di togliermi tutta quella roba che mi avevano messo sulla faccia e mi truccai come ero abituata a fare in teatro. Mi sentivo più a mio agio. E mi tirai i capelli all'indietro come li pettinavo nella vita privata. Ero decisa a essere me stessa, come volevo io.²³

Negli anni Trenta la Hepburn interpreta eroine anticonformiste, come Pamela Thistlewaite in *A Woman Rebels* (*Una donna si ribella*, Mark Sandrich, 1936), che non riscuotono però grande successo presso il pubblico. La stessa sorte tocca anche ai personaggi che le offre George Cukor, regista decisamente attento al ruolo e ai desideri della donna. Perfino una figura come Susan di *Bringing Up Baby!* (*Susanna*, Howard Hawks, 1938), che conquisterà gli spettatori di tutte le generazioni a venire, ha qualcosa che disturba il pubblico contemporaneo, forse perché il ruolo da *femme fatale* che assume nella vicenda si esprime in forme irriverenti e scanzonate, giocate soprattutto sul guizzo brillante della parola. Solare, dinamica, briosa, Susan incarna il principio del divertimento, contrapponendosi in maniera netta a Miss Alice Swallow, assistente nonché fidanzata di David, il goffo paleontologo interpretato da Cary Grant. Comparare il modo in cui si presentano i due personaggi femminili permette di comprendere come la bellezza fisica e il suo modo di offrirsi allo sguardo siano parte determinante della produzione di senso di un film. Così Alice Swallow maschera la sua bellezza dietro i capelli

²³ Katharine Hepburn, *Io. Le storie della mia vita*, tr. it., Milano, Frassinelli, 1991, p. 100.

raccolti, gli occhiali e un abito serio e castigato: il principio razionale da lei incarnato si traduce in una negazione della bellezza fisica, ritenuta superflua e anzi deleteria perché distrae il maschile dal conseguimento del suo obiettivo. Alla staticità e rigidità di Alice si contrappone la dinamicità e la morbidezza di Susan che si presenta con i capelli sciolti e al vento, con indosso un abito chiaro e leggero (fig. 9). Susan incarna un principio di piacere molto poco autoconservativo e sferra il suo attacco alla conquista di David uscendo dalla posizione di oggetto passivo del desiderio alla quale sarebbe in teoria consegnata dal suo essere donna. La sua potenzialità eversiva è talmente forte da portare David a rivedere tutte le sue priorità, all'insegna di un'istanza dell'*have fun* molto vitale e sensuale ma assai poco produttiva.²⁴

Alla fine degli anni Trenta, solo la donna altolocata riesce a proporre un'idea di bellezza fuori dagli schemi, in cui il fascino femminile non si basi unicamente su delle curve prosperose e su di una sessualità fisicamente esplicita. Se un'istanza di emancipazione può essere ancora incarnata, ciò avviene grazie a personaggi femminili che possono permetterselo, innanzitutto economicamente. Donne che, anche per questo, non riscuotono simpatia da parte del pubblico negli Stati Uniti del *New Deal*.

4. La modernità cinematografica, tra piano sequenza e frammento

Ci sono sequenze che restano scolpite nella memoria collettiva. E a volte ciò può succedere anche senza che si sia visto il film. Una di queste è la sequenza di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1946) in cui la Sora Pina, mentre corre dietro alla camionetta nazista che porta via il suo uomo, viene mitragliata. L'immagine divistica di Anna Magnani, incarnazione di un certo tipo di bellezza e di donna tutto italiano, resterà fortemente legata a questo personaggio, anche negli anni successivi e quando lavorerà all'estero (fig. 10).

È il 1946. L'Italia esce distrutta dal Ventennio di dittatura fascista e dalla Seconda Guerra Mondiale. Già nei primi anni Quaranta, si affacciano sulla scena personaggi femminili molto più problematici e complessi delle varie commesse, segretarie e cenerentole degli anni Trenta. La Signorina Grandi Firme disegnata da Gino Boccasile a partire dal 1937, con i seni prosperosi ma accoglienti e le gambe muscolose e scattanti, sembra essere la risposta fascista

²⁴ Pravadelli, *La grande Hollywood*, pp. 94-103.

alla donna “troppo” emancipata del Primo dopoguerra. Sembra, appunto, perché se nei primi anni la modernità cavalcata dal fascismo aveva anche previsto un modello di bellezza femminile più internazionale, nei secondi anni Trenta, come dimostrano le divette nostrane, si ritorna all’ideale di una donna rassicurante, a partire dal fisico minuto, aggraziato e con le curve giuste ma facilmente dominabili: Assia Noris e Maria Denis sono due esempi possibili, proprio nelle loro diversità, di ciò. La Signorina Grandi Firme, invece, presenta curve da brivido e ha il torto di esibire un vitino da vespa che di certo non rimanda ad una bellezza muliebre pronta ad accogliere numerose gravidanze.²⁵ Le gambe, poi, come ricorda Stephen Gundle, furono viste da molti come un simbolo fallico che mal si addiceva alla donna ideale del fascismo, madre e moglie sottomessa e fedele.²⁶

Già prima di diventare una icona del Neorealismo, Anna Magnani è così una presenza atipica tra le «adolescenti o apparentemente tali» allora di moda:

Negli anni trenta, se appare sorprendentemente moderna nelle immagini che la colgono nelle sue più celebri interpretazioni teatrali, sia brillanti che drammatiche, nei film è quasi sempre fotografata con una luce diretta che le appiattisce i lineamenti, non mette in risalto i grandi occhi chiari, la bocca carnosa, i capelli tirati all’indietro che non le appartengono, sembra sempre invecchiata rispetto alla sua età, imbalsamata in personaggi in cui non può certo esprimere il suo temperamento di attrice.²⁷

In questa fase, la bellezza dell’attrice è «difficile»²⁸ ed ha qualcosa di peccaminoso tanto che Luchino Visconti avrebbe voluto fosse lei la protagonista di *Ossessione* (1942).

I personaggi giusti per la Magnani arrivano dunque con il Neorealismo. Finalmente la sua bellezza può offrirsi “nuda” e apparentemente priva di trucco e di costume. La luce può riverberare la bellezza di un volto irregolare ma decisamente italiano: i capelli scuri, gli occhi grandi e intensi allo stesso tempo, segnati dalle occhiaie

²⁵ Paola Biribanti, *Boccasile. La Signorina Grandi Firme e altri mondi*, Roma, Alberto Castelvechi Editore, 2009, p. 62.

²⁶ Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 147-151.

²⁷ Matilde Hochkofler, *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 10.

²⁸ *Ibidem*.

che, dopo la trasformazione in icona del Neorealismo, non si tenta nemmeno più di nascondere. La bellezza, dunque, di una donna che vive la sua quotidianità, come le attrici non professioniste che popolano gli schermi italiani in questi anni, dalla Lianella Carell di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) alla Liliana Mancini di *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948).

La bellezza visibile nei film italiani di questi anni, che sia quella di una grande interprete come Anna Magnani, capace di far dimenticare allo spettatore che sta recitando, o che sia quella di donne che si improvvisano attrici, riporta dunque il cinema alle sue origini. Francesco Pitassio ricorda come per Delluc il cinema fosse una tecnica capace di rivelare la Natura, di «fornirci delle impressioni di bellezza fugace e eterna, come ce ne offre soltanto lo spettacolo della natura o, talvolta, delle attività dell'uomo». Impressioni che ci fanno a volte trovare inutile l'arte e che solo il cinema può offrire dimostrando di essere «un passo avanti verso quella soppressione dell'arte che supera l'arte, essendo la vita».²⁹

Gli anni Cinquanta vedono in Italia la nascita di un nuovo divismo. Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren: un crescendo di bellezza e di forme che rispecchia, nel segno di una identità nazionale da ricostruire, il clima socio-culturale del decennio di rinascita. Nell'immediato Secondo dopoguerra, la ricerca di una bellezza nostrana contesa, anche ideologicamente, tra il concorso di Miss Italia e quello del periodico comunista «Vie Nuove», è emblematica di questa ricostruzione.³⁰ In questo contesto, Lucia Bosé, vincitrice di Miss Italia nel 1947, si presentò come «la sublimazione di quell'ideale di bellezza che potremmo definire come "aristocraticamente popolare" e in qualche modo tradizionale, italica, antica».³¹ Nella sua naturale eleganza di «forme *non borghesi* [...] il cinema trovò [...] una sorta di "anima", una purezza piena di spirito anche se corporea e carnale, un accordo di corpo e anima»³² di cui si sentiva il bisogno. Un accordo che sembra però giungere rapidamente ad una rottura, che Michelangelo Antonioni fotografa in due film importanti come *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camelie* (1953).

²⁹ Pitassio, *Attore/Divo*, p. 48.

³⁰ Su queste questioni resta un punto di riferimento lo studio di Gundle, *Figure del desiderio*, in particolare pp. 203-273.

³¹ Goffredo Fofi, *Elogio della bellezza*, in Massimo Causo, Alberto La Monica (a cura di), *Lucia Bosé. Vita Cinema Luce*, Lecce, Festival del Cinema Europeo, 2006, pp. 42-43.

³² *Ibidem*, p. 43.

Il 1953 è anche l'anno della consacrazione a star di colei che è stata definita l'ultima diva: Marilyn Monroe. Nel trailer del film *Niagara* (Henri Hathaway), la sua bellezza è messa in parallelo con la forza spettacolare delle cascate. Il film promette «Uno scatenato torrente di emozioni [...] Niagara e Marilyn Monroe». L'ingovernabilità di Marilyn viene però rapidamente "controllata" attraverso i personaggi comici che le vengono affidati, da *Gentlemen prefer blonds* (*Gli uomini preferiscono le bionde*, Howard Hawks, 1953) a *Someone like it hot* (*A qualcuno piace caldo*, Billy Wilder, 1959), anche se la donna ingaggia un corpo a corpo sofferto con il ruolo di *dumb blonde* sul quale gioca Hollywood. Il "romanzo" di Marilyn continua ancora oggi ad essere scritto: grazia e perdizione, insuccessi privati e successi professionali, corpo mercificato e artista sacrificata; fino alla tragica morte, sulla quale il dibattito non cesserà (purtroppo) forse mai. Anche la bellezza di Marilyn, come quelle che abbiamo fin qui isolato, rispecchia le complesse trasformazioni in atto nella società in cui la diva è nata.³³ Le immagini che ci restano di lei, soprattutto quelle filmiche, presentano però una caratteristica in più: come appare anche dalle serigrafie di Andy Warhol, la sua è un'immagine intera e frammentata insieme. L'evoluzione del linguaggio cinematografico ha portato l'occhio della macchina da presa a cogliere i corpi in maniera sempre più particolareggiata. Dal cinema dei primi tempi, in cui il *primo piano* ha faticato ad imporsi, siamo giunti, nel pieno degli anni Cinquanta, ad una dimensione in cui al *découpage* classico si è associato un gusto diffuso per il particolare. In una società in cui le comunicazioni si sono fatte sempre più di massa, si è assistito ad un crescendo di immagini e, con loro, di copie che imitavano un qualche originale. Marilyn Monroe è copia e sintesi insieme di tante dive hollywoodiane che l'hanno preceduta, e da cui sembra aver ereditato precise parti del corpo: la chioma biondo platino; le labbra rosso fuoco; gli occhi ridenti e languidi al contempo; le gambe slanciate. Se la sua camminata, a partire proprio da *Niagara*, è entrata nel mito della sensualità da *sex symbol*, le singole parti del suo corpo sono note almeno quanto il tutto e il cinema continua a riscriverle, rilanciandone costantemente la dimensione mitica. Come

³³ Nella vastissima bibliografia su Marilyn Monroe, rimandiamo, per il panorama italiano, a Giulia Carluccio (a cura di), *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Torino, Kaplan, 2006. Cfr. anche Thomas Harris, *La costruzione delle immagini popolari. Grace Kelly e Marilyn Monroe*, in Pitassio, *Attore/Divo*, pp. 158-164; l'articolo è apparso per la prima volta in «Studies in Public Communication», 1957, n. 1, pp. 45-49.

non pensare alla mora e latina Penelope Cruz (fig. 12) che indossa una parrucca biondo platino in *Los abrazos rotos* (*Gli abbracci spezzati*, Pedro Almodóvar, 2009)?

Proprio il primo piano di Penelope bionda è stato scelto per la locandina di presentazione dell'esposizione *Brune/Blonde* che, ideata e curata da Alain Bergala, si è tenuta alla Cinémathèque Française nel 2010.³⁴ Mentre Marilyn fa la sua ascesa, un'altra bionda conquista il pubblico francese. Il suo biondo è però diverso, non è lunare come quello platino e non nasconde ombre, ma è invece color oro, pieno di luce. La massa di capelli lunghi, folta e selvaggia, incornicia e vela al tempo stesso il volto: occhi grandi, naso piccino, labbra carnose. Attraverso l'esibizione erotica di Brigitte Bardot nel mambo di *Et Dieu... créa la femme* (*Piace a troppi*, 1956), Roger Vadim crea la donna-bambina conturbante e il suo mito internazionale (fig. 11). Simone de Beauvoir sottolineò prontamente la doppia natura di fantasma e di merce di Bardot, seducente e peccaminosa:

Non mi meraviglia il fatto che il Vaticano, nel padiglione allestito a Bruxelles, abbia scelto B. B. come simbolo del male, né che ovunque, negli stessi U.S.A., i ben noti specialisti della morale abbiano brigato per vietare l'importazione dei suoi film. Non è cosa nuova che i moralisti identifichino la carne e il peccato, con nell'animo la segreta speranza di poter ridurre in cenere le opere d'arte, i libri, i film che la rappresentano con compiacenza o franchezza.³⁵

Dopo il 1947 il corpo femminile e l'erotismo esibito ritornano ad essere un connubio vincente. Ciò avviene anche nella cattolicissima Italia, dove il decennio vede almeno due bellezze nazionali impegnate in sensualissimi bajon e mambo "italiani": Silvana Mangano in *Anna* (Alberto Lattuada, 1951) e Sophia Loren in *Pane, amore e...* (Dino Risi, 1955).

Nei primi anni Sessanta, a Brigitte Bardot si affiancano in Francia altre attrici importanti: la più matura Jeanne Moreau³⁶ e la più

³⁴ Cfr. <<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/bruneblonde/page.php?id=1>>.

³⁵ Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot: the Lolita Syndrome*, «Kainos», 2008, 8 (<<http://www.kainos.it/numero8/disvelamenti/debeauvoir.html>>), citato in Alberto Scandola, *Tra performance e presenza: la recitazione di Brigitte Bardot*, «Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'attore e la recitazione», 4, 2014, n. 8, p. 114. Come indicato da Scandola, il vero oggetto di studio è la bellezza di B.B. e per questo rimandiamo all'intero saggio: *Ibidem*, pp. 112-131.

³⁶ Sulla bellezza moderna di Jeanne Moreau e sul modo in cui l'attrice ha

giovane Anna Karina. Tutte e tre sono di fatto muse ispiratrici per i registi della *Nouvelle Vague*. François Truffaut amava B.B., anche se ne apprezzava più la dimensione di personaggio e di nuovo tipo di star che non quella di attrice. Jean-Luc Godard si trova ad offrire all'attrice la possibilità di mettere in risalto le sue capacità performative in *Le mépris* (*Il disprezzo*, 1963). Colei che ha a lungo incarnato il cinema di Godard è stata però Anna Karina, con la sua bellezza al naturale. Sul suo volto la luce cade immediata, mostrandone con nettezza i tratti, le pieghe, i segni del tempo. Lontana dal *glamour*, la sua è la bellezza di una anti-diva. Nel 1962 Anna è Nanà in *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, Jean-Luc Godard, 1962) e il suo caschetto nero rimanda a quello di Louise Brooks in *Die Büchse der Pandora* (*Lulu – Il vaso di Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929), ma la *femme fatale* dalla sensualità distruttrice lascia il posto, nel film di Godard, ad una giovane donna che si immedesima con il martirio della Giovanna d'Arco filmata da Carl Th. Dreyer nel 1928 e che, allo stesso tempo, appare vittima, come la Nanà ideata da Émile Zola, di una società in cui il sistema economico borghese calpesta valori e diritti, soprattutto di un soggetto debole come la donna. Così, al caschetto alla Lulu si associa un abbigliamento da educanda e la scelta di essere responsabile: la potenza del primo piano del volto dell'attrice traduce la consapevolezza con la quale Nanà abbraccia il destino di una donna "perduta" e ritrovata insieme (fig. 13).³⁷

Gli anni Sessanta si chiuderanno con l'apertura di nuovi scenari di lotta giovanile e femminile e Nanà/Karina sembra preannunciarli. La riappropriazione del corpo della donna per la quale lotta il femminismo investe anche la sua bellezza. In questa stagione è il cinema documentario ad esplorare nuove frontiere di un bello incerto perché in fermento, visibile sui volti e sui corpi di donne che sono in azione. Non si tratta più del caso esemplare, ma di un movimento collettivo che porta con sé l'idea rivoluzionaria di una bellezza molteplice e complessa, che si pone al di là degli stereotipi e delle dicotomie con le quali ha dovuto dialogare e anche lottare nel corso del tempo. Il prodotto televisivo, invece, riproponendo gli stereotipi e le

lavorato su di essa con la complicità di Joseph Losey mi permetto di rimandare a Anna Masecchia, *Il corpo di Eva e la scrittura del film*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Joseph Losey. Senza re, senza patria*, Milano, Il Castoro, 2010, pp. 58-73.

³⁷ Per il cinema italiano di questo decennio in relazione alle questioni qui evidenziate cfr. Lucia Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema degli anni Sessanta*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 2014, n. 5, <http://www.cinergie.it/?page_id=4026>.

dicotomie di sempre, rimodella, appiattisce e uniforma la bellezza con la forza della sua tentacolare capacità di diffusione. Forse proprio come risposta a ciò, il cinema hollywoodiano rispolvera, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, i tipi e il *glamour* dell'epoca d'oro. Colpisce, comunque, che un premio come l'Oscar sia stato attribuito per la miglior attrice a due imbruttite Nicole Kidman e Charlize Theron, rispettivamente per *The Hours* (Stephen Daldry, 2002) e per *Monster* (Patty Jenkins, 2003): in un mondo in cui la bellezza è solo corpo, bisogna cancellarla per riconoscere la bravura dell'artista dietro l'immagine della star?³⁸ Messa in questi termini, l'ultima Marilyn Monroe, tra la ricerca della grande prova d'attrice in *The Misfits* (*Gli spostati*, John Huston, 1961) e l'esibizione erotica del nudo in piscina nell'incompiuto *Something's Got to Give* (George Cukor, 1962), sembra presentarsi, nel bene e nel male, come l'emblema di una partita ancora aperta (fig. 14).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

³⁸ Sono del resto gli stessi anni in cui anche in Italia Penelope Cruz verrà resa irriconoscibile in *Non ti muovere* (Sergio Castellitto, 2004).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

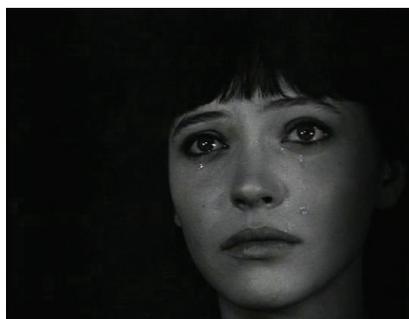


Fig. 12

Abstract: Il saggio traccia un'ampia ricognizione critica, ricca di esempi e approfondimenti analitici, della rappresentazione della bellezza femminile da parte del cinema. A una fase iniziale, rappresentata dalle prime proiezioni dei fratelli Lumière, in cui la bellezza nel cinema coincide con lo stupore e la meraviglia del cinema, segue uno sviluppo più complesso nel corso del quale nasce la "donna visibile", parafrasando Béla Balázs, la cui bellezza angelicata o minacciosa, austera o vibrante di erotismo, incide una traccia profonda nella storia culturale del Novecento. È questa storia che il saggio vuole raccontare procedendo per tappe e figure esemplari: le dive italiane degli anni Dieci (Lyda Borelli, Francesca Bertini, ecc.), il divismo ambiguo di Alla Nazimova, la bellezza dinamica della *New Woman* nel cinema hollywoodiano degli anni Trenta, il volto "al naturale" delle attrici del neorealismo, il biondo *glamour* di Marilyn Monroe e la chioma "selvaggia" di Brigitte Bardot.

This paper outlines a wide historical and theoretical survey about the representation of feminine beauty in western cinema, providing many examples and analytical illustrations. After the very first step of the Lumière Brothers' screenings, in which the beauty in film corresponds to the astonishment and the beauty of cinema itself, a more complex development brings to life the "visible woman" (to paraphrase Béla Balázs's thought), whose angelic or threatening beauty marks a deep trace in the Twentieth Century cultural history. The paper tells this fascinating history and takes into account some exemplary steps and figures: the Italian 10s diva film (Lyda Borelli, Francesca Bertini, etc.), the complex and ambiguous figure of Alla Nazimova, the Hollywood beauty of the new woman, the "natural" face of Neorealist women, the glamorous blonde hair of Marilyn Monroe and the "wild" one of Brigitte Bardot.

Keywords: Bellezza femminile, genere, divismo, teoria del cinema, studi culturali; feminine beauty, gender, stardom, film theory, cultural studies.

Biodata: Anna Masecchia insegna *Storia e teorie del cinema* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II". Si occupa prevalentemente di storia e teoria del cinema, con particolare attenzione ai fenomeni divistici in relazione alle dinamiche di genere. Altro campo di ricerca attuale è il riuso, in film di finzione e non, delle immagini del passato, con particolare attenzione per il recupero della fotografia nel cinema italiano contemporaneo (anna.masecchia@unina.it).

Anna Masecchia teaches *Film history and theory* at the Department of Arts and Humanities, University of Naples "Federico II". Her principal research fields are star studies, gender and women's studies, film history and theory. More recently, she is investigating the temporality and the relationship between moving and still images in contemporary Italian cinema.