



Corso di Dottorato di Ricerca in CULTURE, PRATICHE E TECNOLOGIE DEL CINEMA,
DEI MEDIA, DELLA MUSICA, DEL TEATRO E DELLA DANZA, Dipartimento di
Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre

XXXVIII CICLO

TESI DI DOTTORATO

ALIDA VALLI. STARDOM, PERFORMANCE, IDENTITÀ

Dottorando: Emanuele Ingraio

Tutor: Prof.ssa Stefania Parigi

Co-tutor: Prof. Christian Uva

Coordinatrice: Prof.ssa Ivelise Perniola

INDICE
Alida Valli. Stardom, performance, identità

Ringraziamenti	4
Nota archivistica.....	6
INTRODUZIONE.....	8
CAPITOLO I.....	16
Forgiare una stella. Alida Valli e lo stardom nel cinema di regime.....	16
1.1 <i>Il paradosso fotogenico: Alida Valli</i>	16
1.2 <i>Figure di donna nel cinema di regime (1941-1943)</i>	25
1.3 <i>La svolta melodrammatica: Piccolo mondo antico (1941) di Mario Soldati</i>	36
1.4 <i>Prima di andar via: Eugenia Grandet (1946) di Mario Soldati</i>	45
CAPITOLO II.....	52
Una relazione piuttosto complicata. Alida Valli a Hollywood (1947-1952).....	52
2.1 <i>Il dramma della transizione: Alida va in America</i>	52
2.2 <i>Valli d'incanto: Hollywood Stardom</i>	59
2.3 <i>La trattativa Valli-Selznick: leggere il contratto di una star</i>	68
2.4 <i>Recitare a Hollywood: Il caso Paradine (1947) di Alfred Hitchcock</i>	78
2.5 <i>Agency Lost, Agency Regained: Alida Valli lascia Hollywood</i>	88
CAPITOLO III	100
La politica di un'attrice. Gli anni Cinquanta di Alida Valli.....	100
3.1 <i>La congiuntura autoriflessiva: Alida Valli nei melò di Franciolini (1951-1953)</i>	100
3.2 <i>Un corpo al cuore: parlare di sé negli anni Cinquanta</i>	112
3.3 <i>Anacronia di una performance: Senso (1954) di Luchino Visconti</i>	123
3.4 <i>L'attore, l'assenza: Il grido (1957) di Michelangelo Antonioni</i>	138
CAPITOLO IV	149
Alida Valli e la modernità. Gli anni Sessanta e Settanta	149
4.1 <i>Lo specchio del passato. Per una mappa degli anni Sessanta e Settanta</i>	149
4.2 <i>Tema dell'attrice e della sfinge: Strategia del ragno (1970) di Bernardo Bertolucci</i> ..	162
4.3 <i>Il sorriso di Miss Tanner: Suspiria (1977) di Dario Argento</i>	167
4.4 <i>La madre ideale: Berlinguer ti voglio bene (1977) di Giuseppe Bertolucci</i>	172
CONCLUSIONI.....	180

GALLERIA FOTOGRAFICA	188
FILMOGRAFIA.....	249
BIBLIOGRAFIA.....	280

Momenti di smarrimento li trascorro ancora, ma più di rado, naturalmente: momenti in cui non riesco a trovare il tono giusto, a svestirmi talvolta della mia personalità per assumerne un'altra. Ogni film che inizio è una battaglia che ingaggio con me stessa.

Alida Valli

Alida Valli: la sua vita e la sua carriera artistica, Edizioni di Cine Illustrato, 1942

Il viso di Alida è quello (unico nella nostra cinematografia ricca di personaggi istintivi o idealizzati, popolari o esclusivamente sofisticati) di una persona ricca di vita interiore, tormentata, insoddisfatta, combattuta tra problemi intellettuali, bisognosa di risolvere le cose in sé prima che fuori di sé, di essere in pace con la coscienza e con il senso del peccato prima che con le cose o col peccato.

Carlo Levi

Quante volte, Alida, guardando il suo volto, m'è sembrato di guardare il volto dell'Europa: così stanco eppure così vivo, così amaro eppure così dolce, così consapevole di colpe, mortificazione, speranze, virtù. La sua storia è in fondo la nostra storia: fascismo e telefoni bianchi, dopoguerra e processo Montesi, sconfitte e fughe in America a cercar nuova vita. Io credo, Alida, che avremo una conversazione assai interessante.

Oriana Fallaci

Lo specchio del passato, «L'Europeo», 10 gennaio 1965

Ringraziamenti

Questo lavoro di ricerca dottorale è il risultato di un percorso durato oltre tre anni, durante i quali l'incontro e il confronto con alcune personalità del mondo accademico e istituzionale del cinema italiano è stato determinante per la definizione di alcune scelte di campo e di metodo che hanno guidato la gestazione della tesi.

In primo luogo, desidero ringraziare con grande stima e sincero affetto la mia tutor Stefania Parigi, alla quale sono debitore di innumerevoli confronti sulla storia del cinema italiano e, in particolar modo, sul "cinema degli autori" che ha costituito il primo punto di incontro per iniziare a guardare il cinema "dalla parte degli attori". Desidero, inoltre, ringraziare Stefania Parigi per la sua generosità e disponibilità, per aver compreso e sostenuto il senso del mio percorso, e soprattutto per la qualità del tempo delle nostre conversazioni.

Ringrazio, inoltre, il co-tutor di questo lavoro, Christian Uva per aver contribuito alla mia maturazione scientifica all'interno del percorso dottorale, e Mattia Cinquegrani per la fiducia e il supporto scientifico.

Ringrazio Vincenzo Altobelli per aver condiviso un tratto del percorso insieme, e per il garbo e la gentilezza con cui ha indicato un metodo di lavoro.

Questo lavoro è interamente dedicato alla straordinaria figura di donna e d'artista che è stata Alida Valli, e ha trovato la sua sostenibilità scientifica nel Fondo Alida Valli, donato dai figli Carlo e Larry De Mejo, insieme al prezioso e insostituibile impegno del nipote Pierpaolo De Mejo, alla Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

La tesi, a mio avviso, non avrebbe trovato ragion d'essere senza un dialogo con i luoghi e le persone che hanno reso possibile esplorare e indagare uno dei fondi d'artista più ricchi d'Italia e d'Europa. Per queste ragioni, desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a Pierpaolo De Mejo, la cui infaticabile generosità è pareggiata soltanto dal suo garbo. Senza il supporto e l'approvazione di Pierpaolo De Mejo, la tesi non avrebbe trovato la corrispondenza tra discorso pubblico e privato che sostanzia l'intero lavoro.

Ringrazio, dunque, anche la dott.ssa Laura Pompei, responsabile dell'Area Gestione archivi, acquisizione librerie e promozione della Biblioteca "Luigi Chiarini" del CSC, che ha catalogato e inventariato il Fondo Valli e che ha reso possibile la riproduzione iconografica di alcuni documenti del fondo; la dott.ssa Debora Demontis, referente per l'Area catalogazione, periodici e servizi di *reference* della Biblioteca "Luigi Chiarini" del CSC, per la professionalità e la disponibilità con cui ha reso possibile costruire una frequentazione coerente e organica del

patrimonio archivistico del Fondo Valli; la dott.ssa Antonella Felicioni, responsabile dell'Area Archivio fotografico e iconografico della Cineteca Nazionale, e il prof. Luca Pallanch, direttore amministrativo della Cineteca Nazionale, dai quali mi è stata concessa, con spirito di supporto e partecipazione, la riproduzione di cinque foto dell'archivio fotografico del Fondo Valli.

Ringrazio Franca Farina, storica restauratrice della Cineteca Nazionale, che per prima mi ha indicato le vie dell'archivio.

Ringrazio Massimo Bonura per l'amicizia e l'entusiasmo condiviso per il mondo della ricerca.

Ringrazio Giulio Leone e Giuseppe Glaviano che rappresentano da tutta la vita dei riferimenti morali dei quali mi è impossibile fare a meno.

Ringrazio Andrea Cavallaro, che ha sostenuto la mia esperienza dottorale con generosità, solidarietà e amicizia fraterna.

Ringrazio Don Biagio Amata SDB, che continuo a interrogare per una conversazione sul senso delle cose.

Infine, desidero ringraziare la mia famiglia: i miei genitori, Salvatore e Melania, e i miei fratelli Riccardo e Giovanni Paolo che sono parte di me.

A loro dedico tutti miei sforzi.

A papà dedico questo lavoro, senza il cui amore nulla sarebbe stato scritto.

Nota archivistica

Il patrimonio archivistico del Fondo Alida Valli¹ è stato donato dai figli Carlo e Lorenzo De Mejo alla Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia tra il 2015 e il 2016.

Pierpaolo De Mejo, nipote di Alida Valli, è il principale promotore dell'eredità culturale dell'attrice.

Questa tesi costruisce i suoi percorsi di ricerca sulla base della consultazione privilegiata di alcune sezioni del fondo.

L'impressionante quantità di documenti ha comportato una selezione dei materiali, che ha trovato un territorio d'elezione nella sezione Contratti:1 (1941-1969) e Contratti:2 (1970-1979). Questa scelta, però, è motivata da alcune opportune precisazioni. I documenti presenti nel fondo sono stati a loro volta sottoposti ad una pratica di selezione e di scarto da parte dell'attrice e dei familiari. Pertanto, ad esempio, non sono presenti i contratti firmati con la Italcine, la Scalera Film o la Cines. Inoltre, non sono presenti documenti di produzione relativi a *Piccolo mondo antico*, alle produzioni dei film per cui Valli è stata prestata da Selznick a terze parti, come nel caso de *Il terzo uomo* (London Films), a *Senso*, *Il grido*, *Edipo re*, e *Strategia del ragno*, per citare alcuni dei film più importanti della sua carriera.

La prima documentazione legale dei Contratti 1:1941-1969 (12 fascicoli) coincide con la trattativa tra Alida Valli e la Vanguard Films di David O. Selznick (fasc. 1), il quale fu disposto a pagare una penale alla Minerva-Savoia Film, che obbligava l'attrice a prendere parte fino al marzo 1946 alle riprese di *Eugenia Grandet* (1946) di Mario Soldati.

Invece, la sezione Contratti 2: 1970-1979 (15 fascicoli), consultata congiuntamente con i documenti presenti nelle sezioni autonome degli agenti di Alida Valli, Giuseppe Perrone (1972-2005) e Olga Horstig Primuz (1970-2000), ha costituito una mappa di riferimento che ha reso possibile la stesura del capitolo IV.

L'utilizzo della corrispondenza privata, invece, è stato limitato per concedere alle carte più intime di esprimere contenuti a supporto del senso delle domande di ricerca.

¹ Il patrimonio dell'Archivio Alida Valli è stato catalogato e inventariato dalla dott.ssa Laura Pompei, responsabile dell'Area Gestione archivi, acquisizioni librerie e promozione della Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Per una guida completa ai materiali del Fondo, rimando all'articolo di Laura Pompei, *La documentazione*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, numero speciale di «Bianco e Nero», 586, settembre-dicembre 2016, pp. 142-148; e al link <https://bibliochiarini.sebina.it/sebina/repository/catalogazione/immagini/Inventario%20Fondo%20Alida%20Valli.pdf>, ultima consultazione 27 dicembre 2025. Una guida al materiale fotografico del fondo è offerta dall'articolo di Marina Cipriani, *Le foto*, presente nello stesso numero di «Bianco e Nero», pp. 149-153.

Si è cercato, dunque, di non riprodurre una collezione di lettere, quanto, piuttosto, di usare le lettere private come fonti di senso.

In questa direzione, in particolare, la sezione Celebrità e Parenti (1937-1957) della Corrispondenza ricevuta, include due fascicoli di grande valore: quelli di Mario Soldati e di Dino Risi.

Data la natura strettamente intima e sentimentale dei contenuti, ho preferito non indugiare su questi documenti, coincidenti con le riprese di *Piccolo mondo antico*, e i mesi successivi alla lavorazione del film.

Per quanto riguarda, invece, la Rassegna Stampa (1937-2006), va precisato che gran parte della documentazione è stata raccolta per conto della diva da parte dell'agenzia milanese «L'Eco della Stampa». I ritagli di giornale considerati in questa ricerca sono quelli che maggiormente hanno supportato la ricostruzione storica e culturale dei capitoli.

Non è stato possibile accedere ai documenti conservati presso l'ACS – Archivio Centrale dello Stato, nei relativi patrimoni contenuti in “Ministero del Turismo e dello Spettacolo (1941-1998)” e “Direzione Generale dello Spettacolo (1946-1998)”, a causa dei lavori INAIL di restauro e risanamento conservativo dell'edificio laterale, che ha posto queste fonti fuori consultazione a partire dal dicembre 2024.

Infine, l'Archivio di Luchino Visconti, conservato presso la Fondazione Gramsci di Roma, non conserva una corrispondenza tra il regista milanese e Alida Valli.

INTRODUZIONE

L'indagine di una star si colloca all'interno di una precisa tradizione di studi² interdisciplinari che ha trovato negli *Star Studies*³, di area prevalentemente anglo-americana, il territorio privilegiato per esplorare il rapporto tra star e società, star e modi di produzione, star e performance. In questo senso, condurre una ricerca su Alida Valli, ponendo come premessa fondativa la consultazione del fondo dell'attrice conservato presso la Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, comporta una moltitudine di scelte metodologiche. Parte di queste sono di natura più classica, altre invece invocano una complessità di orizzonti, dal momento che sfidano la fissità e lo schematismo di uno solo sguardo, e invitano ad assumere una posizione che tenga conto della «polisemia strutturata di una star»⁴. Il Fondo Alida Valli si presenta come un corpus ricchissimo e che, per organicità e quantità dei materiali conservati, probabilmente ha pochi eguali in tutto il territorio italiano. Suddiviso in nove serie: Corrispondenza; Attività lavorativa; Rassegna Stampa; Sceneggiature e Soggetti; Copioni; Documenti promozionali; Materiale grafico; Associazioni culturali, Festival e Convegni; Personale e Familiare; a loro volta organizzate in fascicoli e sottoserie specifiche dedicate a un autore o un argomento analizzato, il Fondo conserva migliaia di unità coprendo pressoché l'intera esistenza privata e pubblica dell'attrice (1930-2006). È stato necessario, dunque, individuare una periodizzazione in virtù delle domande di ricerche e le ragioni discorsive che hanno orientato questo lavoro. Ho deciso, quindi, di occuparmi del lungo periodo 1941-1977, tenendo conto naturalmente del processo di costruzione dello stardom e dell'immagine divistica di Alida Valli durante gli anni del regime, che costituiscono, a tutti gli effetti, il contesto produttivo e il sistema industriale all'interno del quale la sua *star persona*⁵ conferma e al contempo mette in crisi l'ideologia fascista che l'ha forgiata. La vita e la carriera

² Mi riferisco naturalmente ai tre pilastri teorici che sostengono questa ricerca: Edgar Morin, *I divi*, Mondadori, Milano 1963; ed. or. *Les Stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957; Francesco Alberoni, *L'élite senza potere: ricerca sociologica sul divismo*, Vita e Pensiero, Milano 1963; Richard Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2009; ed. or. *Stars*, British Film Institute, London 1979. Invece, per un approfondimento sul divismo negli studi italiani, è necessario fare riferimento al testo fondativo di Giulio Cesare Castello, *Il divismo. Mitologia del cinema*, Edizioni Rai Eri, Torino 1957.

³ Vale la pena citare per il momento almeno i seguenti riferimenti teorici e metodologici: Alexander Walker, *Stardom: The Hollywood Phenomenon*, Penguin, London 1974; Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986; Richard deCordova, *Picture Personalities: The Emergence of The Star System in America*, University of Illinois, Champaign (Illinois) 1990; Christine Gledhill (edited by), *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London 1991; Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London 1993; Jeanine Basinger, *The Star Machine*, Knopf, New York 2007; Martin Shingler, *Star Studies: A Critical Guide*, British Film Institute, London 2012.

⁴ I concetti di «polisemia strutturata» e di «star come testo» riguardano l'analisi socio-semiotica del fenomeno delle star condotta da Dyer. Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., pp. 10-13.

⁵ Il principale modello teorico di riferimento per l'analisi di una star è costituito da Richard Dyer, *Star*, cit.

di Alida Valli, infatti, possono essere lette come un romanzo sulla storia del cinema italiano e della Nazione. Questo tipo di operazione è stata abilmente compiuta dai biografi della diva, Lorenzo Pellizzari e Claudio Valentineti, il cui lavoro⁶ risulta ancora oggi non soltanto imprescindibile per avviare qualsiasi studio su Valli, ma offre anche un rigore scientifico, diacronico e filologico esemplari. Alida Valli è uno dei simboli di un certo cinema italiano, quello dei telefoni bianchi e dei melodrammi *strappalacrime* dei primi anni Quaranta.

In questo senso, Valli è l'epicentro di numerose questioni culturali e discorsive, attraverso le quali è possibile indagare le strategie e i discorsi pubblici intorno alla creazione e alla promozione di una star negli anni che precedono e seguono la partecipazione italiana al secondo conflitto mondiale. La tesi, dunque, propone una ricerca diacronica sul divismo di Alida Valli, seguendo una prospettiva culturalista che cerca di tenere insieme molteplici direttrici storiografiche e metodologiche, con l'obiettivo di analizzare esclusivamente la carriera cinematografica dell'attrice⁷ in relazione ad alcuni percorsi principali: la rappresentazione pubblica della sua immagine, il rapporto tra performance e *star persona*, il rapporto tra identità privata e forme di scrittura del sé, il rapporto tra modi di produzione e immagine divistica, e infine il rapporto tra *aging* (*ageing* nella forma britannica), *gender* e performance nella maturità artistica. Le varie *facies* dell'oggetto di ricerca impongono, pertanto, di non limitare lo sguardo verso un unico approccio, ma incoraggiano un dialogo tra molteplici quadri teorici, anche nei momenti in cui questi sembrerebbero confliggere tra loro.

La star è un testo da decifrare, destrutturare e decostruire. La star esige di essere analizzata da una prospettiva plurima. Inoltre, questo lavoro insiste sulla possibilità di «guardare al cinema *anche* dalla parte degli attori, e contemporaneamente, tenere conto che gli attori non stanno in uno spazio separato, ma partecipano delle tensioni e degli orientamenti più generali del campo

⁶ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentineti, *Il romanzo di Alida Valli*, Garzanti, Milano 1995.

⁷ La lettura delle interpretazioni di Valli in quanto attrice e artista-creatrice non può prescindere dallo studio di alcune fonti per la comprensione della figura dell'attrice/diva, delle tecniche e dei processi creativi di dominio di quest'ultima. Per questi aspetti rimando a Luigi Chiarini, Umberto Barbaro (a cura di), *L'attore. Saggio di antologia critica*, (3 voll.), Bianco e Nero, Roma 1938; Luigi Chiarini, Umberto Barbaro (a cura di), *L'arte dell'attore*, Bianco e Nero, Roma 1950; Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano 2003; Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia 2007; Cristina Jandelli, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016; Jacqueline Nacache, *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova 2018; ed. or. *L'Acteur de cinéma*, Nathan, Paris 2003; James Naremore, *La recitazione cinematografica*, a cura di Giulia Carluccio, Mariapaola Pierini, Giovanna Maina, CuePress, Bologna 2024; ed. or. *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1988. Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, a cura di Umberto Barbaro, Editori Riuniti, Roma 1960; Béla Bálazs, *Il film*, Einaudi, Torino 2002.

entro cui agiscono»⁸, e di conciliare l'analisi della performance⁹ con lo studio dei contratti di lavoro dell'attrice conservati nel Fondo, nel segno di una tradizione metodologica già avviata da Jane M. Gaines¹⁰ e Danae Clark¹¹, in grado fornire nuovi strumenti ermeneutici sul rapporto tra produttori e attori, e sul problema della negoziazione della propria situazione professionale sulla base del clima, del successo e dell'età (*age*) in quanto soggetto lavorativo e professionale. Soltanto in alcuni casi particolarmente significativi e funzionali allo sviluppo del discorso ho utilizzato le lettere della Corrispondenza ricevuta (1930-2006), della Corrispondenza inviata (1936-2004), e della sezione Celebrità e Parenti (1937-1957), non per fornire una cornice che supporti velleità da biografismo cronachistico, ma per dare un quadro di riferimento in cui collocare le scelte di carriera dell'attrice. Nel primo capitolo, quindi, viene proposta una ricostruzione della nascita del divismo cinematografico di Alida Valli, di cui ne vengono considerate le principali fasi in rapporto alle logiche produttive dominanti. Il successo di *Mille lire al mese* (1938) di Max Neufeld sancisce il definitivo passaggio di Valli ad una condizione stellare, facendole guadagnare un contratto di esclusiva di cinque anni con la Italcine. Nel giro di pochi anni, la sua popolarità raggiunge risultati senza precedenti. Prendendo in esame le principali figure di donna che Valli interpreta all'interno del cinema di regime e dei suoi stili di regia, di cui sono esemplari i casi di *Luce nelle tenebre* (1941), *Catene invisibili* (1942), e *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli¹², *L'amante segreta* (1941) di Carmine Gallone, *T'amerò sempre* (1943) di Mario Camerini e *Apparizione* (1943) di Jean de Limur, s'intende problematizzare la scrittura filmica del personaggio di Valli cercando di superare le qualità fotogeniche della sua *star image* e di riconoscere gli elementi di novità e di scarto introdotti dalla sua personalità vivace, determinata, e dalla sua recitazione matura e disancorata dall'età anagrafica del suo corpo in scena. In questo senso, la svolta melodrammatica di *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati, costituisce il caso di studio privilegiato per analizzare gli elementi di modernità della recitazione di Valli e il ruolo di madre che qui interpreta per la prima volta a soli diciannove anni. Un ultimo paragrafo è dedicato a

⁸ Cfr. Mariapaola Pierini, *Per una cultura d'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano*, in Pedro Armocida, Andrea Minuz (a cura di), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 19-38, la citazione è a p. 34.

⁹ «Performance è quello che l'attore fa oltre alle azioni/funzioni che interpreta nell'intreccio e le battute che deve dire. Performance è come viene fatta l'azione/funzione, come sono dette le battute». Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., p. 163.

¹⁰ Cfr. Jane Gaines, *Contested Culture. The Image, The Voice, and The Law*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1991.

¹¹ Cfr. Danae Clark, *Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.

¹² Questi titoli costituiscono la serie dei «film che parlano al vostro cuore» diretta da Mario Mattoli, di cui fa parte anche *Labbra serrate* (1942), in cui Valli venne sostituita dalla tedesca Annette Bach.

Eugenia Grandet (1946) di Soldati, ultimo film girato in Italia da Valli prima del suo trasferimento hollywoodiano, che ci consente di riflettere sull'utilizzo espressivo del suo volto e della sua recitazione, in un momento in cui il neorealismo e il sistema produttivo nazionale sembravano aver decretato un'inconciliabilità tra la sua memoria divistica e il desiderio di ricostruzione di un mondo e di un'ideologia in aperta rottura con quel passato di cui Valli era, volente o nolente, coinvolta sul piano dell'immaginario.

Il secondo capitolo, invece, è dedicato alla complicata esperienza a Hollywood di Alida Valli (1947-1952). Utilizzando le fonti documentali conservate nella sezione Contratti1: 1941-1969 (12 fascicoli), ho potuto ricostruire le corrispondenze, le diverse fasi e le personalità coinvolte nella lunga trattativa per la risoluzione del contratto tra Valli e la Minerva-Savoia Film a cui era legata da un contratto di esclusiva di tre anni; e soprattutto la trattativa tra Valli e il produttore David O. Selznick, ostacolata da una campagna diffamatoria nei confronti dell'attrice a causa di numerose lettere anonime che associavano il suo personaggio alla storia del fascismo, che complicò le procedure per l'ottenimento del visto americano.

Sebbene il fondo non conservi i contratti di tutti i film a cui Valli prese parte e dei quali va segnalata la mancanza dei casi specifici de *Il terzo uomo*, *Senso*, *Il grido*, per citare gli esempi più illustri; particolare attenzione è stata dedicata all'analisi del contratto che a partire dal 9 febbraio 1946 legò Valli alla Vanguard Films di David O. Selznick. Questo caso di studio, infatti, è collocato all'interno del quadro più generale dei *production studies* sullo star system del cinema classico hollywoodiano e dei processi di «fabbricazione delle star»¹³ che prevede l'adeguamento ad un processo di *glamourisation* e ad un «controllo legale»¹⁴ sistematico dell'immagine, del corpo e della voce della star. Da questo punto di vista, infatti, il progressivo malcontento di Valli nei confronti di questo sistema lavorativo, si traduce nella lotta che ingaggia con Selznick per rescindere il contratto di esclusiva settennale, che viene esaminato nel tentativo di riconoscere «the possibility of actors' agency and resistance»¹⁵ e per scongiurare il rischio «that actors were readily complicit with their employers' desires»¹⁶. Invece, sul rapporto tra *performance* e la nuova immagine di *dark lady* e donna fatale che Selznick cerca di imporle, interviene l'analisi de *Il caso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947) di Alfred Hitchcock, in cui l'interpretazione di Valli viene contestualizzata all'interno delle richieste e delle formule del genere di riferimento, ossia il thriller, e sulla base della capacità

¹³ Cfr. Edgar Morin, *I divi*, cit., p.104.

¹⁴ Cfr. Jane M. Gaines, *Contested Culture*, cit., con particolare attenzione a pp. 1-41.

¹⁵ Danae Clark, *Negotiating Hollywood*, cit., p. 5.

¹⁶ *Ibidem*.

della star di reagire alla direzione di Hitchcock, costruendo un personaggio abietto che diverrà modello per future interpretazioni di carriera.

Il terzo capitolo prende le mosse dal rientro in Italia dell'attrice tra il 1952 e il 1953. L'insoddisfazione generata dal sistema dei prestiti collaudato da Selznick con *Il terzo uomo* (*The Third Man*, 1949) di Carol Reed, la separazione dal marito Oscar De Mejo, il desiderio di dedicarsi maggiormente al ruolo di madre dei figli Carlo e Larry, la speranza di tornare a lavorare attivamente in Italia e di partecipare ad una nuova stagione di salute e di ricostruzione del nostro cinema, sono le premesse che fanno da contesto ad un percorso d'analisi sugli anni Cinquanta di Alida Valli, che elegge quale filtro interpretativo privilegiato il processo di riscrittura e rinegoziazione della propria immagine divistica che la diva consapevolmente intrattiene con l'industria cinematografica del periodo. In questo senso, il reinserimento nel cinema italiano e nel suo assetto divistico passa attraverso una congiuntura in cui Valli riflette in chiave autoriflessiva su se stessa, sulla propria immagine, e sulle sue possibilità di impiego nel sistema dei generi e degli autori coevi. Gli anni Cinquanta di Alida Valli, pertanto, dialogano con le forme di scrittura autobiografica¹⁷ che l'attrice coltiva in questo periodo per produrre un'immagine e un racconto di sé in grado di restituirle la sua esperienza di artista e di donna. Come hanno sottolineato le curatrici della galleria *Divagrafie* «i primi anni Cinquanta sono in Italia un momento particolarissimo per la storia del divismo e anche per il ruolo in cui cinema racconta le attrici, tanto ciò che rappresentano quanto ciò che 'sono'»¹⁸.

In questo senso, l'analisi dei film diretti da Gianni Franciolini con Valli protagonista, *Ultimo incontro* (1951), l'episodio a lei dedicato in *Siamo donne* (1953), e *Il mondo le condanna* (1953) costituisce un passaggio obbligato per riflettere sul modo in cui Valli percepisce se stessa come star all'interno del genere melò, e sull'inizio di un percorso attoriale-autoriale che determina la scelta dei progetti a cui prendere parte sulla base di un compromesso tra autorialità e possibilità concrete di mercato.

Tragicamente coinvolta nello scandalo mediatico del Caso Montesi¹⁹, Alida Valli a partire dal 1954, interviene «in prima persona»²⁰ per controllare la narrazione sul suo conto, ed esporre la sua versione dei fatti, costruendo un rapporto di mediazione con la stampa e i principali

¹⁷ Un metodo che ha informato questa ricerca è proposto da Carolyn G. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990; ed. or. *Writing a Woman's Life*, Ballantine, London 1988.

¹⁸ Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, in Ead. (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, Galleria n. 14, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», luglio-dicembre 2019, p. 7.

¹⁹ Di cui recentemente è stata riproposta una ricostruzione romanzesca in Silvia Cassioli, *Wilma*, Il Saggiatore, Milano, 2024.

²⁰ Cfr. Simonetta Piccone Stella, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino, Bologna 2008.

settimanali e rotocalchi dell'epoca per chiarire e ribadire alcuni episodi della sua vita e per presentarsi, seppur in chiave trasfigurata, come unica narratrice affidabile.

I diari e le confessioni che scrive su «Tempo» nel 1954 e su «Oggi» 1956, assumono, quindi, un valore culturalmente testimoniale nel momento in cui dialogano e fanno risuonare la voce di Alida Valli nel momento più complicato della sua vita. E, inoltre, rammentano la difficoltà di separare, nell'indagine di una star, i confini labili che intercorrono «tra *public persona* e *private persona*»²¹.

Pertanto, l'analisi delle sue *performances* in *Senso* (1954) di Luchino Visconti e *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni, assumono una rilevanza specifica dal momento che riposizionano Valli nel novero delle interpreti più prestigiose del cinema italiano, e pongono una riflessione aporetica sulla scrittura dei suoi personaggi nella seconda metà del decennio. Negli anni Cinquanta, infatti, con una stratificazione di significati mai più riproposta nella carriera di Valli, «la star è l'altro da sé e allo stesso tempo, almeno nello spazio della visione, finisce per rappresentare il sé»²².

Se, infatti, la contessa Livia Serpieri, introduce inequivocabilmente Valli all'interno della modernità cinematografica nella sua accezione più storiografica; quest'esperienza costituisce altresì il canto del cigno del protagonismo assoluto di Valli in un film italiano costruito su o comunque attorno alla sua figura di diva. Bisognerà aspettare, infatti, *Une aussi longue absence* (*L'inverno ti farà tornare*, 1961) di Henri Colpi, perché Valli possa nuovamente interpretare il ruolo di *lead actress*.

Il quarto capitolo, invece, indaga il rapporto tra Alida Valli e la modernità alla luce della vivacità e della straordinaria versatilità performativa dell'attrice negli anni Sessanta e Settanta. A partire dal suo esordio il 6 gennaio 1956 al Teatro Biondo di Palermo con *La casa dei Rosmer* (*Rosmersholm*) di Ibsen per la regia di Giancarlo Zagni, Valli diventa un'attrice intermediale, conciliando e muovendosi a proprio agio nei territori del teatro, del cinema e della televisione. In questo modo, Valli inaugura una prerogativa, quella del non stare mai ferma, che l'accompagnerà per tutta la sua carriera. Per ragioni di spazio e di coerenza interna al testo, questa ricerca considera soltanto la carriera cinematografica dell'attrice, pur riconoscendo alcune tappe fondative di questa sua rinascita intermediale (si prenda ad esempio, *I figli di*

²¹ Per i concetti di *public persona* e di *private persona* in relazione all'identità di una diva rimando per il momento a Richard Dyer, *Star*, cit.; e a Richard deCordova, *Picture Personalities*, cit., con particolare attenzione a pp. 50-98, nelle quali viene indagato il concetto di *picture personality*, ovvero di quella personalità finzionale prodotta dall'industria cinematografica (e nel caso di Valli da quella fascista), che in quanto identità appartenente alla massa si sovrascrive rispetto a qualsiasi discorso privato reclamato dalla star.

²² Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007, p. 61.

Medea, 1959), che ha costituito in primo luogo una forma di guarigione personale e un laboratorio di ricerca su stessa, sul mestiere di attrice, sul lavoro di costruzione di personaggi che altrimenti non avrebbe potuto interpretare al cinema.

Infatti, gli anni Sessanta e Settanta, coincidenti a pieno titolo con la maturità artistica e anagrafica di Valli, rappresentano anche uno stimolante percorso di spostamenti segnato da fughe e viaggi, tutti particolarmente significativi.

Negli anni Sessanta l'Italia, la Francia, la Spagna, e soprattutto il Messico, sono i paesi in cui Valli esplora le sue qualità d'interprete, e inizia a dialogare con il cinema di genere e con una generazione transnazionale di autori. Dal periodo francese nascono film come *Yeux sans visage* (*Occhi senza volto*, 1960) di Georges Franju, *Les dialogues des Carmélites*, (*I dialoghi delle carmelitane*, 1960) di Philippe Agostoni e Raymond Leopold Bruckberger, il già citato *L'inverno ti farà tornare* (1961) di Henri Colpi, e *Ophélie* (*Ofelia*, 1963) di Claude Chabrol; dal periodo spagnolo, invece, *The Happy Thieves* (*Furto su misura*, 1962) di George Marshall, e *Al otro lado de la ciudad* (1963) di Alfonso Balcazàr; da quello messicano *I leoni di Castiglia* (1963) di Javier Setó, *A la salida* (1963) di Giancarlo Zagni, e *El hombre de papel* (*L'uomo di carta*, 1963) di Ismael Rodríguez; in Italia, invece, partecipa alla lavorazione de *Il disordine* (1962) di Franco Brusati, all'episodio *La cornacchia* contenuto in *Umorismo nero* (1965) di Giancarlo Zagni, e soprattutto a *Edipo re* (1967) di Pierpaolo Pasolini. L'esperienza sul set di Pasolini, infatti, si configura come una cesura e un punto di riflessione a partire dal quale indagare i numerosi ritratti di maternità vicaria, negata, tragica e non pacificata per cui è stata scelta.

Gli anni Settanta, invece, muovendosi in continuità con il recupero pasoliniano del corpo e del volto di Valli, pongono basi più strutturate per indagare il rapporto tra la diva e le pratiche e i discorsi sull'invecchiamento (*aging*), a cui la cultura cinematografica l'ha sottoposta sin dai tempi de *Il grido*, e per riflettere sulle dinamiche di *gender* che i suoi personaggi rivendicano dentro i testi, dando vita ad una galleria di madri orrifiche e abiette che tanto verrà sfruttata nel cinema di genere horror del decennio. Seguendo lo stesso principio metodologico dei precedenti capitoli, l'analisi della sezione Contratti:2 (1970-1979) del fondo (15 fascicoli), viene proposta per avere una ricognizione aggiornata dello stardom di Valli nella sua maturità e per valutare il peso che la sua immagine può ancora determinare nella scrittura dei ruoli per cui viene pensata e scelta nell'immaginario di produttori e registi. Inoltre, la corrispondenza con gli agenti Giuseppe Perrone (cc. 37 fascicoli) e Olga Horstig Primuz (cc. 110 fascicoli), dai quali Valli è rappresentata a partire da inizio decennio, consente di ricostruire il cantiere di progetti, proposte e offerte fatte alla diva nel periodo. Ma soprattutto, questi

documenti propongono un interessante confronto sulle strategie commerciali attuate dagli agenti per mediare e procurare a Valli i ruoli più adatti a risaltare la sua immagine matura e dar pregio al suo valore artistico.

Musa, sfinge, madre, icona, diva, Alida Valli negli anni Settanta è ricercatissima da una nuova generazione di autori. Per questa ragione, il capitolo si sofferma su tre casi di studio: *Strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci, *Suspiria* (1977) di Dario Argento e *Berlinguer ti voglio bene* (1977) di Giuseppe Bertolucci, ritenuti luoghi emblematici degli stili di recitazione che Valli esibisce nel decennio, quando «la scelta “scandalosa” di invecchiare apertamente sullo schermo»²³ non comportò soltanto l’inevitabile confinamento dentro alcune pratiche di *typecasting*²⁴, ma assunse anche la rilevanza politica che il bisogno di esprimersi con nuovi linguaggi comporta.

²³ Mariapia Comand, Stephen Gundle, *Alida Valli, volto d’Europa*, in Ead. (a cura di), *Alida Valli*, numero speciale di «Bianco e nero», 586, settembre-dicembre 2016, p. 11. I curatori del volume fanno riferimento sul piano intertestuale all’analisi proposta dal saggio di Giovanna Maina, *Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva “del passato”*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, cit., pp. 79-91.

²⁴ Cfr. Giovanna Maina, Federica Piana, *Echi di Medea. Sull’immagine divista di Alida Valli matura*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020, p. 174.

CAPITOLO I

Forgiare una stella. Alida Valli e lo stardom nel cinema di regime

1.1 Il paradosso fotogenico: Alida Valli

Alida Maria Altenburger, nata a Pola in Istria il 31 maggio 1921, figlia di Silvia Obrekar, pianista istriana, e Gino Altenburger barone von Marckenstein und Frauenberg, professore di filosofia trentino di discendenza aristocratica, è una ragazza dolce, diligente e al contempo esuberante. Nel 1930 si trasferisce a Como con la sua famiglia, dove suo padre ha ottenuto il trasferimento della cattedra di storia e filosofia presso il liceo scientifico.

Nel 1935, a soli quattordici anni, impegna i gioielli ricevuti per la cresima e, senza dire nulla ai propri genitori, acquista un biglietto per prendere il treno e fare un provino presso La Cinegrafica di Milano²⁵, dove viene cordialmente rifiutata a causa della sua giovanissima età.

Nel 1936, incoraggiata dal sostegno dei genitori, viene ospitata a Roma da un lontano cugino del padre che lei chiama «zio», il senatore Ettore Tolomei²⁶, per partecipare ai provini del neonato Centro Sperimentale di Cinematografia al suo primo anno di attività.

Dopo un colloquio in cui viene interrogata prima da Alessandro Blasetti e poi da Luigi Chiarini, direttore del CSC, Alida viene ammessa alla fase preparatoria dei corsi di recitazione.

Dopo alcuni mesi, la giovanissima aspirante attrice viene congedata e non ottiene la borsa necessaria per la frequentazione dell'anno accademico, perché «dichiarata inadatta alla carriera cinematografica perché priva di qualità artistiche»²⁷.

Questa premessa biografica, tra le più classiche nella costruzione di un discorso su un artista, in realtà si pone come una condizione necessaria per collocare la nascita di una stella in un orizzonte culturale e ideologico²⁸ del tutto specifici.

La storia di Alida Valli, infatti, rappresenta uno dei casi di divismo italiano più complessi e articolati sul piano storiografico e filmografico, dal momento che il processo di costruzione

²⁵ Cfr. Alida Valli, *Racconto la mia vita I*, «Tempo», 45, 11 novembre 1954, p. 27.

²⁶ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 25.

²⁷ Cfr. Alida Valli, *Racconto la mia vita I*, cit., p. 28. Lo stesso aneddoto viene ripreso da Valli in Id., *Fui bocciata in recitazione*, «Oggi», 49, 6 dicembre 1959, pp. 10-14.

²⁸ Mi trovo d'accordo con la tesi di Dyer secondo il quale è impossibile separare l'analisi della star come testo, come immagine e come fenomeno sociale dal suo essere produttrice di significati e significanti rispetto all'ideologia che permea la società di cui è parte. Sul rapporto tra ideologia e produzione culturale rimando ad Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950.

dell'«identità popolare»²⁹ e divistica di Valli ha incontrato lungo oltre sessantacinque anni di carriera molteplici riscritture, ridefinizioni e negoziazioni.

La formazione di Valli al Centro Sperimentale di Cinematografia costituisce un'occasione per provare ad immaginare quale fosse la cultura attoriale del tempo, disegnata all'interno del progetto fascista di formare una nuova generazione di artisti, talenti e maestranze in grado di soddisfare il sogno e l'ambizione di Mussolini di creare un'industria altamente competitiva sul piano tecnico e qualitativo tale da poter gareggiare col modello di riferimento rappresentato da Hollywood³⁰.

Al CSC Valli frequenta i corsi di storia del cinema di Francesco Pasinetti, mentre i suoi insegnanti di recitazione e di dizione sono rispettivamente Pietro Scharoff e Teresa Franchini. A questo punto, forse, dovremmo procedere con un esercizio di immaginazione e provare a visualizzare le lezioni di Pasinetti a cui Valli assiste insieme ai suoi compagni di corso: Silvio Bagolini, Andrea Checchi, Nada e Aldo Fiorelli, Ethel Maggi, Elena Zareschi, Giuliana Gianni, Pietro Ingrao.

Inoltre, la presenza distonica di Umberto Barbaro, in quanto braccio destro di Chiarini e traduttore di saggi di Pudovkin, Balázs e Arneheim, presuppone l'importanza attribuita al CSC alla storia delle avanguardie, del cinema sovietico e di quello francese, nonché ovviamente all'approfondimento del mestiere dell'attore anche sulla base della sua discendenza filogenetica dal teatro e dalla tradizione tardo-ottocentesca³¹, fornendoci, dunque, un quadro di riferimento per immaginare la cassetta degli attrezzi a disposizione di un'aspirante attrice quale era Valli nel 1936.

L'avventura nel cinema di Alida Valli comincia notoriamente con un piccolissimo ruolo nel film *I due sergenti* (1936) di Enrico Guazzoni.

Ma è soltanto con *Il feroce Saladino* (1937) di Mario Bonnard, in cui interpreta l'ambito personaggio della bella Sulamita³² al fianco di Angelo Musco, che si pongono le basi per

²⁹ Quando si fa riferimento al concetto di identità popolare di una star si allude alla teorizzazione di Paul McDonald, il quale sostiene che lo Studio System Hollywoodiano, e nel nostro caso il modello industriale statunitense che il fascismo ha cercato di emulare, compie precise strategie di costruzione di identità popolari da associare al culto delle stelle. Cfr. Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, New York 2000.

³⁰ Per un confronto tra il modello industriale e produttivo hollywoodiano e quello fascista rimando a Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013.

³¹ Su questi aspetti rimando a Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006; e Id., *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Le Lettere, Firenze 2002.

³² La produzione de *Il feroce Saladino* nacque sulla scia dell'entusiasmo provocato dalla trasmissione radiofonica *I quattro moschettieri* di Nizza e Morbelli, a seguito della quale la compagnia Buitoni-Perugina commercializzò le figurine dei personaggi disegnate da Angelo Bioletto.

discutere della giovane Alida in quanto attrice, adesso accreditata nei titoli di testa con il cognome “Valli”, scelto dallo stesso Mario Bonnard e Amedeo Castellazzi da un elenco telefonico³³. Infatti, il ruolo di Sulamita ascrive Valli alle gallerie di ingenue che popolavano le commedie sentimentali degli anni Trenta³⁴.

In tale prospettiva, Giacomo Debenedetti, recensendo il film per la rivista «Cinema», scrive «che a segnare la melanconia non meno che la nobiltà della rinunzia, avrebbero aiutato non poco l’incantevole figura e la fresca grazia della fanciulla, per cui quell’amore si era acceso: al secolo, la giovane attrice Alida Valli, che si rivela un’*ingenua* di non comune qualità»³⁵.

Presagi, quindi, di un carattere dinamico e sfuggente che, ad esempio, in una lettera del dicembre 1938, informa il mentore Pasinetti di una progettualità orientata e costante: «Mio caro franc, devo raccomandarmi anche io. Non bere troppo whisky [...] ho in mente di fare grandi cose con te. Infatti, ieri, ho riletto buona parte del mio diario ed ho trovato delle cose assai, assai interessanti. La descrizione di un mio bagno notturno nel luglio 1934, per esempio, anche se scritto male, è molto bella e penso che si potrebbe inserirla nel nostro soggetto»³⁶.

Pertanto, l’inserimento di Valli nel sistema divistico di regime segue alcune precise strategie convenzionali nel merito delle funzioni narrative che i suoi personaggi hanno il compito di svolgere.

L’aspetto travolgente rimarcato dalle testimonianze dei suoi contemporanei è indubbiamente la sua «bellezza fotogenica»³⁷. Non a caso, proprio «Pasinetti e B.L. Randone facevano a gara nel fotografarla»³⁸. Nel biennio 1938-1940 Valli è protagonista di ben dodici film, all’interno dei quali le sue qualità attoriali vengono esibite in corrispondenza di precisi modelli di femminilità codificati dalla politica del regime³⁹.

³³ L’aneddoto viene riportato sia in Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit.; che in Nicola Falcinella, *Alida Valli: gli occhi, il grido*, Le Mani, Recco (GE) 2011. Per un ulteriore studio monografico e riepilogativo sulla carriera di Valli, ricco di aneddoti e schede filmografiche, merita di essere citato anche il prezioso volume di Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, Gremese, Roma 1996 (1979).

³⁴ Cfr. David Bruni, *Commedia anni Trenta*, Editrice Il Castoro, Milano 2013.

³⁵ Giacomo Debenedetti, *Il feroce Saladino*, «Cinema», 36, 25 dicembre 1937, ora in Id., *Al cinema*, a cura di Lino Micciché, Marsilio Editori, Venezia 1983, pp. 228-230 (230).

³⁶ Lettera di Alida Valli (Kitty), lettera manoscritta a Francesco Pasinetti, Como, 29 dicembre 1938, citata in Francesco Pasinetti, *Scrivere, raccontare, rappresentare*, dalle raccolte della Biblioteca Nazionale Marciana e dell’Archivio Carlo Montanaro, a cura di Tiziana Plebani, Alberto Prandi con la collaborazione di Sara Zucchi, 20 dicembre 2012-31 gennaio 2013, p. 22.

³⁷ Qualsiasi riferimento alla fotogenia del volto di Alida Valli tiene conto delle teorizzazioni di Jean Epstein raccolte in Id., *L’essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di Valentina Pasquali, Edizioni Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2002. Inoltre, va menzionato per la precisione e l’originalità d’approccio il capitolo che Stephen Gundle dedica alle qualità fotogeniche di Alida Valli come elemento di scarto nella sua prima fase di carriera nel cinema di regime nel capitolo intitolato *The Photogenic Beauty: Alida Valli*, in Id., *Mussolini’s Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghan Books, New York 2013, pp. 224-243.

³⁸ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 27.

³⁹ Cfr. Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa*, in Id., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 239-255.

Infatti, sin dai suoi primi ruoli Valli appare sullo schermo come una ragazza spigliata e vivace, in grado di affiancare con acume e prontezza Eduardo, Peppino e Titina De Filippo in *Sono stato io!* (1937) di Raffaello Matarazzo, e di destreggiarsi abilmente nei territori della commedia all'ungherese⁴⁰ e nel cinema dei telefoni bianchi⁴¹. Da qui hanno inizio le sue collaborazioni con Max Neufeld che la dirigerà ben sei volte in questo biennio in *Mille lire al mese* (1938), *La casa del peccato* (1938), *Ballo al castello* (1939), *Assenza ingiustificata* (1939, film perduto), *Taverna rossa* (1940), e infine in *La prima donna che passa* (1940); con Mario Mattoli che la dirige per la prima in *L'ha fatto una signora* (1938); e con Carmine Gallone che la dirige per primo in melodrammi come *Manon Lescaut* (1940) e *Oltre l'amore* (1940).

I ruoli di ragazza sofisticata, intelligente e altruista (*L'ha fatto una signora*, *Mille lire al mese*), di studentessa consapevole e sagace in alcuni film del filone collegiale⁴² (*Assenza ingiustificata* e *Ore 9: Lezione di chimica*), di fidanzata e moglie ideale e accogliente (*Mille lire al mese*, *Assenza ingiustificata*, *Oltre l'amore*) confermano la linea ideologica consolatoria e conservatrice del regime nel merito delle possibilità d'azione dei personaggi femminili, ma al contempo contribuiscono all'ascrizione di Valli in una posizione vincente e rigenerante rispetto alle altre stelle di regime a lei coeve quali Lilia Silvi, Irasema Dilian, Mariella Lotti, Luisella Beghi, Isa Miranda, Doris Duranti, Maria Denis, Clara Calamai, Vera Carmi, Vivi Gioi, e Paola Barbara.

Dopo aver conquistato nel 1938 un contratto di esclusiva di cinque anni con la Italcine, divenendo in poco tempo una delle attrici più pagate⁴³ dell'epoca, il referendum⁴⁴ apparso su «Cinema» il 10 febbraio del 1940, assegna a Valli il secondo posto nella classifica delle attrici più amate dagli italiani (8991 preferenze), superata soltanto da Assia Norris (9250 preferenze). È la consacrazione definitiva. Alida Valli è la nuova fidanzata d'Italia, «la Deanna Durbin italiana»⁴⁵.

⁴⁰ Sulla commedia all'ungherese rimando al celebre saggio di Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», 3, luglio/settembre 1988, pp. 7-41; Stefania Parigi (a cura di) *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1991; Maurizio Grande, *Commedi all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003; Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010; e al già citato David Bruni, *Commedia degli anni Trenta*, cit.

⁴¹ Per una letteratura minima sul cinema dei telefoni bianchi rimando a Francesco Savio, *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano 1975; e a Ennio Bispuri, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Bulzoni, Roma 2020.

⁴² Cfr. Jacqueline Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-1943*, in Robin Pickering-Iazzi (edited by), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism, and Culture*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, pp. 220-251.

⁴³ Cfr. Alida Valli, *L'ultima volta che vidi Carlo vivo*, «Tempo», 46, 18 novembre, p. 27.

⁴⁴ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 55.

⁴⁵ Cfr. Marco Ramperti, *Stelle di casa nostra: Alida Valli*, «Cinema Illustrazione», 9, 1° marzo 1939, p. 3.

Questo periodo, ad esempio, coincide con le pubblicazioni del quaderno monografico scritto da Pietro Osso nel 1941, emblematicamente intitolato *Alida Valli: la reginetta dello schermo*⁴⁶, e del supplemento n. 4 delle Edizioni Cine illustrato *Alida Valli: la sua vita e la sua carriera artistica*⁴⁷, due fascicoli agili e informativi sulla vita e la carriera della diva, che ratificano la tendenza da parte dell'industria culturale del periodo di far proliferare rubriche, opuscoli e strisce su riviste, cioè di costruire biografie continuamente aggiornate dei divi e delle dive italiane in relazione al commento puntuale della loro filmografia.

Al di là della qualità e del pregio letterario di questi materiali transitori, di cui oggi si riscopre il prezioso interesse in un'area di studi attenta ai cosiddetti *minor media* o *effemeridi*⁴⁸ per via della loro capacità di ricostruire il gusto, le pratiche sociali, culturali e di consumo del pubblico⁴⁹ italiano del passato; va sottolineata la strategia con cui l'industria culturale dell'epoca legittimava o scoraggiava il successo di un divo o di una diva sulla base di questi indici di gradimento condivisi su scala nazionale.

In questo preciso contesto, quindi, va collocata anche la scelta di Aristide Raimondi, direttore della rivista «Cine Illustrato», di chiedere nel 1939 alla diciottenne Alida Valli di curare una rubrica in sei puntate per i suoi affezionati lettori dal titolo *I primi diciott'anni della mia vita*⁵⁰. Si dia il caso che la peculiarità di questi testi diaristici non risiede nella loro unicità, dal momento che rubriche di questo tipo venivano affidate ai divi⁵¹ di quella che Stephen Gundle definisce la «star culture in Fascist Italy»⁵², bensì nella qualità letteraria del narrato della giovane attrice e nel confermare i retroscena, le abitudini e i vincoli che i divi e le dive

⁴⁶ Cfr. Pietro Osso, *Alida Valli: la reginetta dello schermo*, Editore Albore, Milano 1941.

⁴⁷ *Alida Valli: la sua vita e la sua carriera artistica*, Edizioni Cine Illustrato, Roma 1942.

⁴⁸ Quest'orizzonte teorico e metodologico è sicuramente rappresentato dai recenti e innovativi lavori curati da Mariapia Comand, Andrea Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici dell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2020; e anche Ead (a cura di), *Effemeridi. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.

⁴⁹ Per ogni analisi legata allo studio del rapporto tra cinema e consumi culturali della società italiana del secondo dopoguerra, il riferimento va al testo ancora oggi pionieristico di Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974.

⁵⁰ Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, I puntata, «Cine Illustrato», 49, 6 dicembre 1939. La pubblicazione proseguirà senza interruzioni per i successivi cinque numeri.

⁵¹ Basterà infatti citare la stessa proposta editoriale che viene fatta ad Amedeo Nazzari, la cui personale rubrica su «Cine Illustrato» comincia emblematicamente la settimana successiva alla fine del diario della giovane attrice, con la quale in quegli anni formava la coppia più amata sullo schermo dalle italiane e dagli italiani. Per un confronto si veda Amedeo Nazzari, *Primi ricordi d'arte*, «Cine Illustrato», 3, 17 gennaio 1940.

⁵² Cfr. Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., p 4. È importante sottolineare che la tesi di Gundle pone le sue premesse nel riconoscimento di un sistema delle celebrità e di personalità pubbliche, cioè le star, che permeano l'immaginario nazionale. Valli, la cui stella nasce nel cinema di regime, è uno dei volti presentati nel cortometraggio *5 minuti con Cinecittà* (1940) di Pietro Francisci, Archivio Storico Istituto Luce, codice filmato: D039204. Più tardi, nel secondo dopoguerra, Alida Valli, in attesa di partire per Hollywood, partecipa alla rubrica del cinegiornale de «La Settimana Incom», *Piccola posta Vi risponde: Alida Valli*, 28 febbraio 1946, Archivio Storico Istituto Luce, codice filmato: I000304.

dell'industria fascista erano tenuti ad accettare per favorire la costruzione della propria personalità pubblica. In questo senso, risulta particolarmente convincente quanto Valli riporta in chiusura della quinta puntata della sua rubrica.

La giovane attrice, infatti, descrive in questo modo alcune situazioni a cui è sottoposta quotidianamente:

Il direttore che vi raccomanda di essere chiara e breve, il produttore che ci tiene e non ci tiene che andiate a sciorinare la vostra biancheria, anche se pulita naturalmente, in cospetto degli altri: gli agenti di pubblicità che hanno preparato per voi, nobili e sensazionali natali, avventurose e romantiche vicende, tutto un corredo indispensabile di belle bugie per farvi apparire sempre più interessante al pubblico, agli ammiratori che vorrebbero sempre inventare per voi qualche cosa di raro, accaduto solo nella terribile confusione della loro fantasia, gli innamorati che vi vogliono, fatale, ingenua, corrotta, dolce, amabile, cattiva, a seconda dei loro gusti; tutto un complesso di cose e di elementi, insomma, che vi impediscono, in un certo qual modo di raccogliervi un poco con voi stessa e di dire pane al pane e vino al vino, secondo un'espressione abbastanza poco originale, ma efficacissima⁵³.

L'importanza di questi testi a carattere diaristico⁵⁴ risiede pertanto nella loro attualità e nella forza che hanno di stravolgere i classici modi di intendere il rapporto tra la diva e la società. La frizione, o, se si preferisce, la svolta nella percezione dello sguardo avviene nel momento in cui le pagine di diario ci restituiscono un preciso affresco dei luoghi di azione che il sistema editoriale e mediale privilegia per descrivere una star che, a sua volta, introduce strategie di auto-rappresentazione nel tentativo di rivendicare una versione pubblica della sua esistenza privata.

Risulta evidente, ad esempio, nelle pagine della quinta puntata di questo primo diario, il grado di consapevolezza che la diciottenne Valli ha del proprio stardom, quando, ad esempio, ripercorre in prima persona il successo dei film a cui ha preso parte:

⁵³ Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, V puntata, «Cine Illustrato», 1, 3 gennaio 1940, sp.

⁵⁴ Citiamo, in rapporto ad un orizzonte di senso di supporto alla lettura delle forme di scrittura del sé coltivate da Valli, le lezioni teoriche di Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986; ed. or. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975; e Simonetta Piccone Stella, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino, Bologna 2008.

Dopo *Ballo al castello* ho interpretato, come protagonista, il film *Assenza ingiustificata* che ha avuto un successo di critica e di pubblico di cui mi sento orgogliosa. Ho finito da poco di girare un altro film sotto la regia di Massimiliano Neufeld: *Uno + uno = uno [Taverna rossa]*. È un altro di quei film in cui io e Neufeld sentiamo di parlare la stessa lingua in pieno accordo di lavoro e di intenti. Neufeld è il regista che ha saputo, per primo, ricavare da me ciò che forse neppure io sapevo di possedere⁵⁵.

Questi testi, inoltre, assumono un grado di rilevanza specifica nel momento in cui la diva utilizza lo strumento della confessione, del memoriale, del diario⁵⁶ come luogo privilegiato in cui ratificare e suggellare il proprio punto di vista sul sé del passato.

Infatti, seguendo un gioco di specchi e una costante rievocazione di memorie in chiave melanconica, in queste pagine Valli sembrerebbe già prefigurare la consapevolezza di una propria vocazione narrativa.

Infatti, l'attrice nella quinta puntata congeda le sue lettrici e i suoi lettori in questo modo:

Dunque, contentatevi miei cari lettori, di quello che io vi ho potuto descrivere in queste prime mie quattro puntate; chi sa che fra vent'anni non vi sappia narrare meglio e con più precisione di particolari quello che in tutto quel tempo ho trascorso. A quarant'anni ne avrò di tempo a disposizione e di avventure da raccontarvi! E allora sarà tutto più facile, poiché disporrò di produttori meno esigenti, di agenti di pubblicità con un po' meno di fantasia, di ammiratori meno entusiasti e di innamorati, ahimè... meno, molto meno innamorati!⁵⁷

Ribadendo, inoltre, nella sesta puntata che:

⁵⁵ Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, V puntata, cit.

⁵⁶ Su questi aspetti è fondamentale tenere conto del lavoro svolto all'interno del gruppo di ricerca di studiose femministe «FascinA», e delle numerose pubblicazioni da loro curate, di cui risulta necessario citare alcuni titoli per le assonanze d'intenti che risuonano in questa ricerca: Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni*, Edizioni ETS, Pisa 2016; Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie*, Edizioni ETS, Pisa 2017; Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due*, Edizioni ETS, Pisa 2018; e soprattutto il volume di Federica Piana, *Vite di carta. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, Edizioni ETS, Pisa 2023. Un altro osservatorio metodologico, invece, è costituito dalla proposta tematica e teorica portata avanti dagli studi di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», Galleria, 10, luglio-dicembre 2017; e Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», Galleria n. 14, luglio-dicembre 2019.

⁵⁷ Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, V puntata, cit.

Fra me e il direttore di Cine Illustrato esiste un patto formale e ben definito: fra vent'anni riprenderò le mie *memorie* interrotte oggi sulle pagine del suo giornale. Sono certa, allora, di raccontarvi fatti e vicende più interessanti, di presentarvi, inedita, una breve storia del cinema italiano⁵⁸.

E concludendo, dunque, una prima congiuntura diaristica in questo modo:

Ebbene sono stanca e forse un po' infelice: una breve ma profonda melanconia. Non sono anch'io, veramente, alla rincorsa di una mia vita disperata e felice? Non tento anch'io d'illudere qualcuno, o forse di più, me stessa? Non mi sento, forse, inutilmente innamorata di qualche cosa, di un'immagine, di un volto, di un ricordo che ho già abbandonato o che sono certa di abbandonare fra poco?

Vorrei stringere la mano e sorridere a tutti voi che leggete queste mie righe: e invece mi sembra che un leggero velo di pioggia ci divida e m'impedisca di vedere nitidamente i vostri volti, come voi il mio, e che questo leggero, inconsistente scroscio di pioggia non si cheti che fra vent'anni, quando riprenderò di nuovo a raccontarvi⁵⁹.

Tuttavia, le straordinarie qualità fotogeniche da cui è impossibile prescindere sembrano costituire in questa fase di giovane ingenua⁶⁰ una condizione rassicurante che, in realtà come già alcuni studiosi hanno rilevato, finisce per stimolare le riflessioni di che le riconosce già le potenzialità per una trasformazione della sua immagine divistica.

Infatti, come suggerisce Francesco Pitassio:

A ben guardare, sin dai primi intensi anni di attività la persona divistica di Alida Valli è segnata da incongruenze, capaci di caratterizzarne in maniera problematica la personalità. Uno degli aspetti più indicativi è lo scostamento tra la sua rappresentazione fotografica nella seconda metà degli anni Trenta e il suo impiego cinematografico. Laddove le interpretazioni della giovane attrice si evidenziano per il ritmo performativo, l'intonazione leggera, la mimica briosa, la cultura cinematografica più accreditata

⁵⁸ Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, VI puntata, «Cine Illustrato», 2, 10 gennaio 1940, sp.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Per un confronto sulla figura dell'ingenua tanto dibattuta in quegli anni, si veda Anton Giulio Majano, *Evoluzione dell'ingenua*, «Cinema Illustrazione», 45, 9 novembre 1939, p. 4, e il modo in cui ne discute Stephen Gundle in Id., *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 228-229.

la immagina in una prospettiva grave, chiaroscurale, composta. Questa stessa distonia, a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, riguarda le parti affidate alla Valli, e quelle ritenute per lei meglio capaci di valorizzarne il potenziale⁶¹.

Ed è proprio Francesco Pasinetti, suo mentore, a scrivere già nel 1938 sulle pagine di «Cinema» in maniera del tutto non convenzionale un testo, un vero e proprio ritratto della sua *protégée*, intitolato emblematicamente *Presentare un'attrice*⁶². Il breve testo, accompagnato da foto di pose in primo piano dell'attrice, costituisce una nota, un avvertimento e al contempo un suggerimento professionale per registi, sceneggiatori e produttori, per sfruttare al meglio l'espressività e le qualità fotogeniche del viso della giovane stella in nuovi contesti espressivi e drammatici.

Con l'affacciarsi del nuovo decennio, e l'inasprirsi del secondo conflitto mondiale a cui l'Italia prenderà parte nell'estate 1940, i primi ruoli melodrammatici in *Manon Lescaut* (1940) e *Oltre l'amore* (1940) rendono necessaria una revisione del ruolo dell'ingenua attribuito alla figura divistica di Valli.

Rileggendo, infatti, le sue interpretazioni e la sua immagine nelle commedie ungheresi, è possibile riconoscere un paradosso, un carattere irrisolto della cultura fascista, il cui tentativo di imbrigliare le possibilità espressive della giovane attrice vengono tradite dall'esuberanza e dal suo «smarginarsi» dai confini di un'immagine fissa, dalla sua impazienza, dalla sua forza drammatica, dall'alternanza subitanea con cui cambia registro atmosferico.

Anche Federico Vitella, ad esempio, sottolinea che «i personaggi incarnati dall'attrice polese in queste pellicole partono dalla caratterizzazione tradizionale del tipo solo per problematizzarne gli assunti di base, in nome di sostanziale autonomia (di giudizio) e indipendenza (d'azione): Valli non diede vita a una galleria di ingenue, bensì di finte-ingenue»⁶³.

Infatti, a partire dalle sue collaborazioni con Gallone, Mattoli, Soldati e Goffredo Alessandrini, risulterà impossibile coglierla in un movimento non richiesto; vederla tradire il patto istituito tra ciò che la sceneggiatura offre sul piano testuale e ciò che il suo “diventare” quel personaggio comporta. I ruoli che Valli interpreta tra il 1940 e il 1943 costituiscono la galleria più completa

⁶¹ Francesco Pitassio, *Sfasature, deviazioni e ritorni. Alida Valli nella cultura cinematografica italiana del secondo dopoguerra*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, cit., p. 41.

⁶² Francesco Pasinetti, *Presentare un'attrice*, «Cinema», 58, 25 novembre 1938, pp. 318-319.

⁶³ Federico Vitella, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025, pp. 23-24. Per un'analisi diacronicamente successiva della figura dell'ingenua nel cinema italiano di regime rimando ad Alfredo Peroni, *Le ingenue dei telefoni rosa*, «Cinema», 18, 15 luglio 1949, s.p.

dell'ideale di compostezza e di eleganza formale del filone melodrammatico e strappalacrime⁶⁴ che contraddistingue gli ultimi anni del cinema di regime, sigillando, dunque, per la diva una transizione, da fidanzata d'Italia a simbolo della Nazione, in quanto unico volto in grado di incarnare l'idea di Italia da disegnare, di utopia da realizzare.

1.2 *Figure di donna nel cinema di regime (1941-1943)*

L'idea di far dialogare molteplici percorsi teorici e storiografici risulta particolarmente funzionale se si sceglie di analizzare le figure di donna, le personagge⁶⁵ e gli stili di recitazione rappresentati da Alida Valli negli ultimi anni del cinema di regime in rapporto alle figure discorsive e alle strutture dell'immaginario che l'industria cinematografica al potere promuoveva come codici narrativi e comportamentali ritenuti accettabili.

Anche in questo caso, sebbene l'oggetto culturale privilegiato rimanga l'attrice-Valli, è necessario decodificare i margini di conversione e di ri-scrittura esercitati dall'*agency* divistica di Valli che la distinguono sia sul piano attoriale che su quello della *picture personality* dal resto dei colleghi e delle colleghe del suo tempo.

Pertanto, l'analisi di alcune tipologie di personaggi femminili⁶⁶ di questa fase di carriera costituisce un'occasione diacronicamente sensata per mettere in relazione l'idea di donna che Valli suggerisce sul piano editoriale agli spettatori e alle spettatrici italiane con la sua capacità di costruire un'idea di sé, un'identità privata, una narrazione divergente e stratificata che non sempre si trova concorde con le linee guida della mitologia del regime.

Si tratta, quindi, di individuare gli eventuali caratteri di novità che la sua *star image* iscrive nei personaggi che interpreta.

Per questa ragione, i film presi in esame vanno considerati come una galleria sui modi di scrittura della femminilità da parte di un'industria spesso maschilista e altrimenti propugnatrice di una morale conservatrice. In questo senso, risultano particolarmente

⁶⁴ Su questi aspetti rimando a Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2011; e a Lucia Cardone, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012.

⁶⁵ In questo caso ritengo necessario fare un riferimento alla categoria e alla definizione di «personaggia», valutando le sue implicazioni culturali, di *gender* e di politica di rappresentazione della femminilità all'interno di un sistema discorsivo culturalmente orientato. Per queste ragioni rimando a Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, «Altre Modernità», 12, novembre 2014, pp. 204-213; e a Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, «Altre Modernità», 12, novembre 2014, pp. 214-219.

⁶⁶ Per un'analisi esaustiva e originale delle star femminili del cinema di regime, le cui carriere vengono rilette attraverso la lente del *gender*, rimando allo studio di Meris Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2014.

emblematiche le personagge che Valli interpreta in *Luce nelle tenebre* (1941) di Mario Mattoli, *L'amante segreta* (1941) di Carmine Gallone, *Stasera niente di nuovo* (1942) dello stesso Mattoli, *T'amerò sempre* (1943) di Mario Camerini, e *Apparizione* (1943) di Jean de Limur. *Luce nelle tenebre* costituisce il primo film della serie mattoliana dei «film che parlano al vostro cuore»⁶⁷, un'operazione produttiva e commerciale dallo straordinario successo popolare che, nel pieno svolgersi della Seconda guerra mondiale, propone codici stilistici chiari e intellegibili, una buona commistione di toni e di generi, intercettando le attese del pubblico italiano, e dando anche nuova centralità ai personaggi femminili.

Nel film, Fosco Giachetti interpreta Alberto Serrani, un ingegnere minerario che, per via di un fortunato equivoco che coinvolge uno scambio di regali, conosce le figlie del dottor Ferri (Enzo Biliotti), Marina (Alida Valli) e Clara (Clara Calamai). Le due sorelle presentano caratteri opposti ma condividono un timbro di voce molto simile.

Marina è dolce, pensosa e premurosa nei confronti del prossimo; Clara, invece, sin dalla prima sequenza in cui viene presentata mentre è impegnata ad occultare la sua relazione amorosa con il musicista Ferri (Carlo Lombardi), sembra appartenere ad una dimensione più oscura della vita, propria di un universo pulsionale ancora precluso alla sorella minore.

Questi aspetti dicotomici (il bianco e il nero, la luce e l'ombra, il bene e il male) sono funzionali all'impostazione di un sistema di pensiero e di una figuralità chiare ai criteri di decodificazione delle spettatrici e degli spettatori italiani.

In questa sede, però, non ci occuperemo del percorso narrativo di Alberto, «il nostro prototipo»⁶⁸ di eroe nazionale il cui «percorso esperienziale consiste proprio, come recita il titolo, in un passaggio dalla condizione del buio a quella della luce»⁶⁹, né dei risvolti di trama che lo inducono a scegliere la più tenebrosa Clara a discapito di Marina, né dell'incidente in Turchia nel quale rischia di perdere la vista. Ciò che costituisce il motivo d'interesse di questo film è dato dalle strategie di scrittura e di messa in scena di alcuni tropi della femminilità che il personaggio di Marina incarna.

Marina è a tutti gli effetti una figura mariana, salvifica, una donna angelo, la cui esistenza è votata unicamente al servizio del percorso di ritrovamento della luce del

⁶⁷ La serie è stata ritenuta un caso di studio di notevole interesse da studiosi quali Emiliano Morreale ed Elena Mosconi, che ne rilevano le qualità commerciali e le strategie comunicative rispetto ad una retorica sentimentale da veicolare al cinema. Cfr. Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit.; Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano 2006, con particolare attenzione alle pp. 227-245.

⁶⁸ Lo stesso Pietro Osso sopra menzionato dedica un quaderno monografico illustrativo a Giachetti, dal sintomatico titolo *Fosco Giachetti: il nostro prototipo*, Editore Albore, Milano 1942.

⁶⁹ Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 236.

protagonista. Tuttavia, osservando il modo in cui viene fotografata da Arturo Gallea, e la scala di piani e di raccordi che Mattoli disegna e organizza per la rappresentazione in scena del corpo di Valli, è possibile dedurre quale tipo di performance venisse suggerita alla giovane diva al fine di suscitare il maggior coinvolgimento patetico presso il pubblico.

In questo senso, Mattoli in *Luce nelle tenebre* fa le prove di regia, per la stesura delle possibilità compositive della fotogenia di Valli nei melò dei primi anni Quaranta. Nel film, infatti, l'attrice viene inquadrata classicamente a figura intera, in piano americano, a mezza figura, in primo piano, e in primissimo piano.

Fin qui, nulla di nuovo. Il *découpage* del cinema classico, la rappresentazione schematica degli spazi interni con le relative transizioni di raccordo all'esterno, l'effetto *fou* sul volto dell'attrice, costituiscono gli elementi di una grammatica di base accessibile ormai a chiunque. Eppure, l'originalità del lavoro attoriale di Valli consiste nell'anticipare sul piano espressivo e recitativo quella galleria di pose su cui in seguito il neorealismo rosa e il melodramma matarazziano⁷⁰ nello specifico, avrebbero lavorato per costruire un canone stilizzato dei modi di filmare la condizione sentimentale dei personaggi del filone.

Infatti, Marina-Alida esita, prega, accende candele a casa e in chiesa, si rivolge a più riprese ad un crocifisso; con un incessante garbo e compostezza, attraversa il dramma che consuma Alberto, ignaro di essere assistito non dalla donna che "egli ama", ma da quella da cui è sinceramente amato. Ogni ppp sul volto di Valli, ogni lacrima che le riga il viso è un segno d'interpunzione e di scansione drammaturgica che funge da metronomo per misurare il dramma che attraversa il suo personaggio.

Il riconoscimento finale da parte di Alberto della luce che lo ha guidato alla salvezza avviene sotto il segno di una morale cattolica, della quale nondimeno è intriso anche *Catene Invisibili*, secondo film della serie, in cui Valli, ancora una volta, troverà rifugio nell'amore di un uomo (Carlo Ninchi) molto più maturo di lei.

In *L'amante segreta*, invece, tratto dal romanzo *Mädel in Not* di Alfred Heller, Valli è Renata Croci, una moderna Cenerentola che viene privata del suo patrimonio da parte di un avventato tutore, e che agisce all'interno del ventaglio delle possibilità espositive del «cinema

⁷⁰ Vale la pena fornire qualche cenno sul dibattito sul melodramma matarazziano e alle funzioni espressive della recitazione nel melodramma cinematografico del secondo dopoguerra. A tal riguardo, rimando a Adriano Aprà, Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini 1976; e Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit.;

déco»⁷¹, o se si preferisce una cornice storiografica maggiormente consolidata, del cinema dei telefoni bianchi.

Di conseguenza, Renata dovrà farsi strada nel mondo del lavoro marcatamente maschilista e predatorio, in cui il dono della sua naturale bellezza viene equivocato come criterio di sopraffazione da parte del genere maschile, assolto dalla figura di Giorgio (Fosco Giachetti), il suo principe azzurro.

Per prima cosa, andrebbe chiarito sin da subito che il film risulta terribilmente problematico sul piano della rappresentazione del sistema delle classi sociali e dell'alterità (il fardello dell'uomo bianco) rispetto ad un immaginario razzista qui evocato nelle dinamiche di potere esibite nel rapporto tra servo e padrone (Fosco Giachetti).

Tuttavia, è altresì necessario considerare *L'amante segreta* come un caso di rilievo per l'evocazione di luoghi, simboli, caratteri e strategie di scrittura di quel cinema ibrido, stratificato e polimorfo che è stato il cinema dei telefoni bianchi.

Infatti, la vicenda che si svolge in Ungheria, in una geografia immaginaria non ben specificata che collega Budapest a idillici paesaggi sul lago, si configura come un chiaro esempio del tentativo italiano di riproporre in chiave autarchica i tempi di scrittura, il gioco degli equivoci e dei riconoscimenti che caratterizza la commedia all'ungherese ormai pienamente radicata nella tradizione drammaturgica⁷² italiana, seppur con un occhio di riguardo al *glamour* e alla perfezione ingegneristica dei tempi d'azione e di recitazione della *sophisticated comedy* hollywoodiana⁷³.

In questo senso, *L'amante segreta* contribuisce significativamente alla costruzione dell'icona divistica di Valli, a partire dal lavoro fotogenico architettato da Václav Vích⁷⁴ sul volto dell'attrice. Infatti, la collaborazione tra il direttore della fotografia ceco e Valli produce risultati

⁷¹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Vol. 1: Dalle origini alle Seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari-Roma 2004, con particolare attenzione alle pp. 248-257.

⁷² Cfr. Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 2010.

⁷³ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del leone*, cit.

⁷⁴ Václav Vích fotografa Alida Valli in cinque occasioni: *Sono stato io!* (1938) di Raffaello Matarazzo; *Ballo al castello* (1939) e *Assenza ingiustificata* (1939) di Max Neufeld; *L'amante segreta* (1941) di Carmine Gallone; infine, nel secondo dopoguerra in un'occasione piuttosto singolare su cui torneremo, *Eugenia Grandet* (1946) di Mario Soldati. Per un confronto sul contributo di Vích alla valorizzazione del culto del volto di Valli ad esempio in un film come *Ballo al castello* (1939), rimando al volume di Giada Cipollone, *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia (1905-1943)*, Scalpendi Editore, Milano 2020, p. 215; e a Stephen Gundle, il quale sostiene che Vích «first understood that Valli's face was enanchod rather than diminished by an astute use of shadow. As Stefano Masi has noted, neither Vich nor his compatriot Jan Stallich "employed the enormous quantity of light to wich italian cinematographers were accustomed"; rather, they created a single main source of light and directed shadows uniformly. As such, they mainly made more realistic films in Italy; and the rare comedies on wich they were employed 'smell only vaguely of white telephones'», Id., *Mussolini's Dream Factory*, cit., p. 227.

di notevole interesse, dal momento che informa la narrazione sia sul piano diegetico che su quello empatico-spettacolare nel merito di ciò che il volto dell'attrice intende suggerisce.

Postulando che la scala dei piani e di raccordi sia quella ormai codificata dal cinema del periodo, le sfocature, il gioco di ombre, la messa a fuoco, il gioco dei contrasti e l'uso del chiaroscuro che Vich impiega sui pp e ppp di Valli comunicano quella retorica dei sentimenti che l'immagine di Valli esercitava presso le spettatrici e gli spettatori italiani.

In questo modo, la progressione drammatica dell'arco narrativo di Renata, che culmina con il climax della scelta di posare nuda per l'eccentrico pittore Riganti (Luigi Almirante), ratifica da un lato il percorso di tentata violenza che lei ha attraversato lavorando per il Signor Mori (Camillo Pilotto), e dall'altro prepara il pubblico al momento di assoluzione comunitaria della sua colpa quando la sua dignità viene pubblicamente difesa dall'eroe nazionale Giorgio (Giachetti).

Inoltre, la presenza di un cast di attori e di attrici molto noti al pubblico italiano, che vede figurare Osvaldo Valenti, Carlo Lombardi, Vivi Gioi, Ada Dondini, Bella Starace Sainati, e Claudio Ermelli, non soltanto accresce il valore di pregio estetico-produttivo del film, ma contribuisce anche al funzionamento ritmico della sua forma commedica⁷⁵.

Discostandola dal ruolo di collegiale interpretato in *Ore 9: lezione di chimica* (1941) di Mattoli, la scelta di spogliare l'attrice delle vesti di ragazza, e di farla posare nuda a favore dello sguardo spettacolare costituisce un primo scarto significativo per la carriera di Valli nel suo avvicinarsi in maniera progressiva e talvolta non armonica al suo essere donna-amante-madre-sposa sullo schermo.

A tal riguardo, Osvaldo Scaccia commentò scrivendo che «il merito principale di questo film, che Gallone ha diretto con giovanile entusiasmo, è di mostrare un'Alida Valli veramente bella (posa nuda, è vero, ma agli spettatori è permesso vedere solo il principio della spalla) e fotografata come non era mai stata fotografata»⁷⁶.

Questa possibilità di legare il corpo e il volto di Valli all'immagine di donne in pericolo, viene riproposta nel quarto e ultimo film della serie mattoliana di «film che parlano al vostro cuore», *Stasera niente di nuovo*.

Nel film, Alida Valli interpreta Maria Bellotti, una giovane ragazza di vita che viene presa a cuore da Cesare Manti (Carlo Ninchi), un cronista alcolizzato, il quale, memore di essere

⁷⁵ Cfr. Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2002.

⁷⁶ Osvaldo Scaccia, *L'amante segreta*, «Film», 15 novembre 1941, citato in Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 15.

stato salvato da lei quattro anni prima a Istanbul, decide di fare del percorso di redenzione di Maria il fine ultimo della sua stessa possibilità di salvezza.

Stasera niente di nuovo, al pari degli altri episodi della serie, presenta un'architettura composta nella mescolanza di generi e di toni che giustifica l'intuizione teorica di Elena Mosconi, la quale, nel merito del ciclo mattoliano, parla di «genere conteso»⁷⁷, proprio in virtù della sua capacità di scivolare abilmente tra strutture di genere che intercettano il viaggio sentimentale del pubblico in sala. Indubbiamente, però, *Stasera niente di nuovo*, a differenza dei suoi predecessori, è ascrivibile ad un'idea di cinema popolare e strappalacrime, che avrà un enorme successo commerciale⁷⁸ nel melodramma matarazziano del secondo dopoguerra.

Il film, celebre per l'interpretazione di Valli della canzone *Ma l'amore no* su testo e musica di Galdieri-D'Anzi, utilizza la struttura dei flashback ad incastro per rendere conto del passato di Maria, del suo stile vita, della sua attività lavorativa in locali notturni, e del suo incontro con Manti.

Di fatto, però, in linea con la strategia produttiva portata avanti dalla Italcine, *Stasera niente di nuovo* consolida il primato del successo divistico di Alida Valli.

Maria, infatti, è l'ennesima figura salvifica interpretata in questi anni da Valli, sebbene in questo caso il personaggio sia proposto in una chiave perturbante.

Valli, infatti, dopo aver raggiunto una consapevolezza delle proprie qualità drammatiche in *Piccolo mondo antico*, e aver fatto un primo ingresso nel mondo dell'esibizione degli aspetti maggiormente femminili e sessualizzati della suo statuto divistico in *L'amante segreta*, interpreta qui per la prima volta una prostituta, una giovane donna incapace di porre rimedio agli ostacoli della vita seguendo strade alternative, inaugurando una figura discorsiva⁷⁹ che più volte attraverserà lungo l'intero arco della sua carriera.

Il personaggio di Maria è complesso, stratificato, sebbene il suo percorso sia prevedibilmente funzionale alla presa di coscienza del personaggio maschile.

Infatti, la coppia Valli-Ninchi, già apparsa sugli schermi in *Catene invisibili* (1942), al pari di quella Valli-Giachetti, postula una condizione di subalternità della donna rispetto all'uomo, e individua nel ruolo angelicato della prima il senso ultimo della sua esistenza narrativa.

A tal proposito, infatti, Danielle Hipkins scrive:

⁷⁷ Cfr. Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., pp. 227-242.

⁷⁸ Cfr. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., con particolare attenzione alle pp. 67-82.

⁷⁹ Cfr. Danielle Hipkins, *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1945-1965*, Peter Lang, Oxford 2016. In questo testo la studiosa inglese ripercorre i ruoli e le specificità situazionali di tutti i film in cui Valli ha interpretato una prostituta o una donna costretta a prostituirsi per far fronte a un destino immutabile.

Thus once again the prostitute also acts as a proxy for the general sense of pending doom in this wartime period. [...] At the same time, however, the narrative is acutely aware of its own clichés and refers repeatedly to the sense of a trap. Maria's own response to Manti's attempt to redeem her is sarcastic: 'la redenzione della donna perduta - un fiore nel fango, sembra un romanzo d'appendice', and played by Alida Valli, Italy's most popular female star of the period, who excelled in the role of the distant, disdainful female, the sarcasm carries a certain force⁸⁰.

In questo modo, la scelta di Mattoli di virare verso la tragedia e di far morire Maria, assume un carattere di novità nel modo in cui Valli decide di interpretare questo scarto psicologico.

Maria, esausta da uno stile di vita insostenibile, propone a Manti di prenderla in sposa per non rivelare ai suoi genitori, convinti dello stato civile della figlia, il destino che ha condizionato la sua esistenza. Manti accetta, redimendo se stesso e Maria.

Ancora una volta, Hipkins sottolinea che: «Maria herself performs, as Valli often does, the rapid shift between emotional repression and softness typical of melodrama's construction of an inner 'truth', and thus of a belief in romantic feeling and rescue, even in these hardest of times»⁸¹.

La novità di questa tappa recitativa consiste, quindi, nel processo di nascondimento dello sforzo attoriale che Valli compie per occultare le transizioni minime che si situano negli interstizi di successione temporale tra il tragico e il sentimentale, tra il sognante e il senso di abbandono all'ineluttabile, replicando quell'atteggiamento manierista che lo stesso Mattoli propone nascondendo con una *mise en abîme* intradiegetica la proiezione del suo film *Abbandono* (1940) a cui la stessa Maria assiste commossa.

Questi elementi di modernità linguistica e di maturità recitativa rendono il personaggio di Maria una figura di passaggio non trascurabile nel percorso filmografico di Valli.

T'amerò sempre, invece, rappresenta l'unica collaborazione tra Mario Camerini e l'attrice. Questo dato costituisce un primo elemento di interesse storiografico, dal momento che i percorsi di due padri fondatori del «cinema del ventennio nero»⁸², quali per l'appunto

⁸⁰ Danielle Hipkins, *Italy's Other Women*, cit., p. 43.

⁸¹ Ivi, p. 44.

⁸² Cfr. Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974.

Camerini⁸³ e Alessandro Blasetti⁸⁴, hanno più volte sfiorato ma solamente in questa occasione incrociato l'esperienza artistica di Valli.

Il film è il remake di un'omonima produzione del 1933 dello stesso Camerini con il trio di protagonisti composto da Elsa de' Giorgi, Nino Besozzo e Mino Doro, qui sostituito per l'appunto da Alida Valli, Gino Cervi e Antonio Centa.

T'amerò sempre, sin dal suo incipit, intesse una storia strappalacrime incentrata sulla vicenda di una ragazza sedotta e abbandonata da un uomo scansafatiche e dalle irriducibili manie di dongiovannismo.

Adriana Rosé (Alida Valli) viene interpellata *ex abrupto* dalla macchina da presa che avanza con primissimi piani sul suo volto stravolto dalle doglie del parto. La ragazza, esausta sul letto di un ospedale popolare, è accerchiata da infermiere, nutrici e madri in attesa di conoscere come lei il proprio bambino.

Camerini sul piano iconografico insiste e persegue la tradizione compositiva dei vari Alessandrini, Gallone, Mattoli, Soldati, e si affida al dominio di sé e al controllo sul proprio ruolo che ormai Valli esercita sullo schermo con grande naturalezza.

Di fatto, all'epoca del film Alida Valli ha soltanto ventidue anni, e le viene riconosciuta una piena legittimità di attrice in grado di performare un determinato repertorio; le viene quindi riconosciuto lo status e il prestigio per rappresentare «una maniera».

Alida Valli, dunque, è in pieno controllo di una forma espressiva che la produzione cinematografica del regime ha proposto, scritto, rappresentato.

Per far fronte alla sua condizione di giovane madre e garantire un futuro e un sostentamento alla sua bambina, Adriana trova lavoro come commessa presso un istituto di bellezza diretto dall'eccentrico Oscar (Jules Berry), dove conosce il timido e generoso ragioniere Fabbrini (Gino Cervi), segretamente innamorato di lei, e dove ritrova il fantasma del suo passato, il conte Diego (Antonio Centa).

T'amerò sempre indubbiamente conferma un immaginario e una messa in scena in linea con la duplicità semantica del cinema dei telefoni bianchi; ciò nonostante, rappresenta un ulteriore momento di passaggio per discostare definitivamente Valli da una rappresentazione giovanile,

⁸³ Nel caso di Camerini basterebbe citare il caso di *Kif Tebbi* (1928), e in seguito alcuni film fondativi della produzione nazionale tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, come *Gli uomini che mascalzoni...* (1932), *Giallo* (1933) *T'amerò sempre* (1933), *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), *Il signor Max* (1937), *I grandi magazzini* (1939), *Centomila dollari* (1940), *Una romantica avventura* (1940), e *I promessi sposi* (1941).

⁸⁴ Nel caso di Blasetti, invece, valga il caso di *Sole* (1929), *Nerone* (1930), *1860* (1934), *Vecchia guardia* (1934), *Ettore Fieramosca* (1938), *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939), *La corona di Ferro* (1941), e *La cena delle beffe* (1942).

infantilizzante e innocente, e per accentuarne quel processo di «maternizzazione»⁸⁵ iniziato con *Piccolo mondo antico*.

T'amerò sempre, girato negli stabilimenti della ricostituita Cines, si configura come un'opera vetusta, crepuscolare, troppo legata ad un mondo ideologicamente connotato che sta per finire. Infatti, trattandosi di un film manierista e derivativo, *T'amerò sempre* prevede tutti cliché situazionali del periodo: la donna che si chiude alla possibilità dell'amore per espiare la colpa del proprio errore passionale, dedicandosi alla totale devozione della figlia, il carattere predatorio del mondo maschile rappresentato dalle numerose sequenze in cui le viene ribadito di dover sfruttare la sua bellezza, e infine il trionfo dei buoni sentimenti e di una morale retribuita sancita dalla difesa dell'onore di Adriana da parte di Fabbrini e dalla loro unione matrimoniale. Tuttavia, anche in questo caso, vale la pena soffermarsi su un discorso che verrà portato avanti con maggiore consapevolezza drammaturgica ed editoriale in due film del 1945, nel pieno della Liberazione e Ricostruzione nazionale: *La vita ricomincia* (1945) di Mattoli e *Il canto della vita* (1945) di Gallone.

Seguendo, infatti, il percorso di Valli-madre sullo schermo e del rapporto madre-figlio/a, risulta particolarmente efficace quanto Maggie Günsberg deduce dallo studio del rapporto tra il genere e *gender* nel cinema italiano del dopoguerra.

A tal riguardo, infatti, Günsberg scrive che:

The mother-child bond in Italian melodrama has a culture-specific resonance, celebrated as it is in Roman Catholic Theology and iconography. [...] Yet, despite the cultural embedding and recognition of the mother-child bond, under law the mother had no rights over her children until the Reform of Family Law in 1975, two decades after the waning of melodrama as a popular genre⁸⁶.

⁸⁵ Per uno studio in un'ottica culturalista della rappresentazione della madre nel sistema di rappresentazione letterario, mediale e cinematografico, rimando per il dibattito italiano ad Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011; Marina D'Amelia, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005; e per il contesto statunitense a E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, New York 1992; Shari L. Thurer, *The Myths of Motherhood. How Culture Reinvents the Good Mother*, Penguin Books, London and New York 1995; e a Robin Pickering-Iazzi (edited by), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, University of Minnesota, Minneapolis 1995.

⁸⁶ Maggie Günsberg, *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 28-29.

In particolar modo, Günsberg sottolinea che «Motherhood in Italian melodrama is similarly portrayed as the ideal state of womanhood, and, importantly, the melodramatic mater is invariably also a mater dolorosa»⁸⁷.

In questo senso, dunque, l'unione tra Adriana e Mario non convince fino in fondo, dal momento che la sua costruzione si fonda sul riconoscimento di un'integrità morale e di una bontà d'animo come criteri d'elezione per porre fine alla condizione di mater dolorosa, piuttosto che sull'autenticità del vero amore.

T'amerò sempre, prefigura, dunque, un pericoloso gioco di specchi che diventa sostanza fantasmatica all'interno sia della filmografia che della biografia della diva, in cui la maternità assume quasi sempre i tratti di sofferenza e di opportunità denegata.

Invece, *Apparizione* del francese Jean de Limur si configura come un curioso oggetto di studio, in particolar modo per chi si occupa del fenomeno del divismo e della rappresentazione dello stardom all'interno di un testo cinematografico.

In questo senso, *Apparizione* è un film programmatico e paradigmatico del filo rosso che attraversa questa ricerca, che problematizza la labilità dei confini che intercorrono tra identità pubblica e privata di un'attrice/diva.

Nei fatti, *Apparizione* è una novellina⁸⁸ dai toni rassicuranti che racconta cosa accade quando un divo fa irruzione nella esistenza di una coppia di giovani innamorati. Andreina (Alida Valli), una giovane ragazza di provincia e Franco (Massimo Girotti), un giovane meccanico, stanno per sposarsi, e la comunità è in fervente attesa delle loro nozze. Amedeo Nazzari, nei panni di se stesso, cioè il divo più amato dalle italiane, per colpa di un guasto al motore della macchina è costretto a far sosta nell'albergo gestito dalle zie di Andreina.

La sua permanenza sconvolge lo status quo, dal momento che la gelosia di Franco induce Andreina a voler tentare una fuga d'amore con il divo, e a rompere quindi la promessa di matrimonio.

Apparizione, esibendo sin dal suo incipit un certo gusto autoriflessivo e metacinematografico, gioca con la conoscenza cinematografica spettatoriale rappresentando un gioco degli equivoci che coinvolge la coppia Valli-Nazzari, senz'ombra di dubbio in quegli anni la coppia cinematografica più amata dagli italiani.

Di conseguenza, oltre a confermare l'ipotesi proposta da Gundle nel merito dell'esistenza di una «star culture in fascist Italy», *Apparizione* presenta un alto grado di autocompiacimento

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Raul Radice, *Apparizione*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1944, citato in Francesco Savio, *Ma L'amore no*, cit., p. 24.

della sua *mise en abîme*, facendo interagire la coppia di divi-personaggi Valli e Nazzari, in una dinamica in cui la tenera ragazza di provincia, lei, s'infatua di un divo, lui⁸⁹, che esibisce tutti gli atteggiamenti e il sistema di valori che il pubblico associa alla sua *star image*.

In questo film, tuttavia, Valli ritorna ad una condizione di fanciullezza, agendo sulla soglia di un interstizio caricaturale che la imbriglia in una situazione distonica rispetto ad alcuni ruoli sopra citati, in cui il tentativo di avvicinare la diva al ruolo di amante-madre, amante-sposa si era rivelato produttivamente sensato.

Inoltre, *Apparizione* sembra trovare una sua legittimità discorsiva nell'assunzione dei caratteri di un apologo o di un'apologia del mestiere dell'attore/divo⁹⁰.

Infatti, Nazzari accetta di assecondare il desiderio di fuga di Andreina portandola a casa sua, trasformandosi da quel momento in un meschino seduttore.

Si tratta, chiaramente, di una messa in scena per spaventare Andreina, ricondurla alla ragione e tra le braccia del suo promesso sposo.

Il lieto fine di questa novella, dunque, è sicuramente inscritto nello scenario bucolico a cui allude la cornice diegetica della vicenda.

Infine, *Apparizione* suggerisce altre direzioni d'interesse per la sua atmosfera di scollamento con la realtà storica, connotandosi quasi come un canto del cigno di un modo di produrre il cinema in Italia.

Non a caso, il film, prodotto da Giuseppe Amato e scritto⁹¹ dallo stesso Amato, Piero Tellini e Lucio De Caro, venne girato negli stabilimenti di Cinecittà, in seguito ai fatti del luglio del 1943 e all'armistizio dell'8 settembre.

Mentre nel Paese erano in corso la guerra di Liberazione e la Resistenza, *Apparizione* guardava al passato. Una scelta di campo palesata dal modo in cui de Limur costruisce gli spazi e li raccorda ai ppp di Valli, qui fotografata da Aldo Giordani, e dal modo in cui la presenza di Nazzari è un fantasma di richiamo per un tipo di eroe nazionale al tramonto.

La classicità figurativa e compositiva della regia de Limur, che ancora una volta sfrutta i primi piani di Valli come «monologhi senza parole»⁹², non va oltre i termini del *divertissement* standardizzato.

E sebbene non si debba abusare di lenti contemporanee e presentiste per leggere questo testo come documento del cinema di regime, sarà necessario continuare ad indugiare sulla natura

⁸⁹ Cfr. Giuseppe Gubitoso, *Amedeo Nazzari*, Il Mulino, Bologna 1998.

⁹⁰ Cfr. Francesco Pitassio, *Attore/Divo*, cit.

⁹¹ In realtà parteciparono alla sceneggiatura anche Aldo De Benedetti e Federico Fellini che, tuttavia, non risultano accreditati.

⁹² Cfr. Béla Balász, *Il film*, Einaudi, Torino 2002.

autoriflessiva e metacinematografica della carriera di Valli, che troverà una sistemazione teorica e rappresentativa nello straordinario episodio a lei dedicato di *Siamo donne* (1953) diretto da Gianni Franciolini.

1.3 *La svolta melodrammatica: Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati

La carriera cinematografica di Alida Valli sino al 1941 sembra essere contraddistinta dalla capacità dell'attrice di prendere parte ad un'industria, assai imperfetta sul piano strutturale e legislativo, che privilegia determinati registi, generi, situazioni drammaturgiche e tipologie psicologiche da rappresentare. Infatti, si comincia a profetizzare su di lei un percorso stellare, differente e divergente rispetto alle tante stelline a lei coeve. Il primo ad esporsi sul fronte della promozione commerciale ed autoriale della giovane e talvolta indisciplinata promessa del CSC è, come abbiamo già avuto modo di constatare, il suo professore di storia del cinema e mentore Francesco Pasinetti.

Questi, infatti, interviene in due occasioni emblematiche e strategiche ai fini di una maggiore valorizzazione delle qualità interpretative e performative della sua *protégée*, che affettuosamente chiama "Kitty".

Nel già citato testo, *Presentare un'attrice*, Pasinetti utilizza lo stratagemma del fototesto, evidenziando che:

[Alida Valli] Ha lavorato in parecchi film in ruoli, tuttavia, non corrispondenti alle sue possibilità e risorse. [...] [Queste foto] valgano quindi come dichiarazioni di espressioni e atteggiamenti dei quali un regista intelligente potrebbe tener conto per un eventuale film in cui a questa attrice non fosse affidato un ruolo troppo generico e inadeguato⁹³.

L'anno seguente, invece, Pasinetti, ancora insoddisfatto dei risultati di carriera di Kitty, redige su «Tempo», un altro fototesto, altrettanto interessante, e con lo stesso obiettivo di redarguire i registi e i produttori coevi per non aver ancora centrato il posizionamento della giovane attrice di natalità istriana nel sistema divistico nazionale.

⁹³ Francesco Pasinetti, *Presentare un'attrice*, cit., p. 318.

In questo testo, dal significativo titolo *Una stella si riposa*, il giovane professore, dopo aver elencato le produzioni a cui la diciottenne ha preso parte, annota: «Ma la giovane attrice aspetta ancora un regista che riveli in pieno le sue qualità»⁹⁴.

Più avanti, riferendosi alle numerose proposte di sceneggiature che le vengono inviate a casa, aggiunge che:

La lettura di uno scenario non è sempre amena; una particolare attenzione va rivolta al personaggio da portare sullo schermo; il carattere, gli atteggiamenti, i contrasti, ogni elemento è valutato da Kitty mentre pensa al personaggio che Alida Valli realizzerà con quella disinvoltura che non esclude, ma piuttosto presuppone, uno studio attento e meditato. Chè se poi le buone intenzioni non sempre vengono raggiunte spesso non dipende da Alida Valli la quale pensa già al giorno che ella potrà produrre dei film, in cui vi siano parti che s'addicano al suo modo di recitare⁹⁵.

Nello stesso anno, Marco Ramperti, un noto scrittore e giornalista del ventennio fascista, partendo dagli stessi presupposti di Pasinetti, scrive su «Cinema Illustrazione»:

Alida Valli, fra non molto, sarà cercata dal mondo. Non è possibile che ciò non sia. Quella “giovinezza” che noi esaltiamo, nei cori nazionali, come somma e tipo dell’Italia nuova, è tutta nel suo volto libero e felice, esplicito e improvviso, intemerato e splendente. [...] Non è un’attrice. È una sintesi. È una allegoria. È un fiore nato là, al sole di Dio, dove s’è buttato del grano: un lieto compenso dei fati al lavoro, alla fiducia, alla concordia, alla gioia di tutti. È il volto che “doveva essere”⁹⁶.

Infine, Ramperti conclude con una nota di commento su un passaggio di testimone: «Per la prima volta dopo Isa Miranda, un’immagine nostra reca allo schermo un segno assoluto d'originalità. Questa volta però l'immagine non è sofferente, ma serena. Vedremo come ne sarà curioso, fra non molto, il mondo intero: non appena avrà cominciato a farsene una idea»⁹⁷.

Pochi mesi più tardi, Puck, l’alias di Gianni Puccini, dedica su «Cinema» un’accurata galleria alla giovane stella.

⁹⁴ Francesco Pasinetti, *Una stella si riposa*, «Tempo», 21, 19 ottobre 1939, p. 20.

⁹⁵ Ivi, p. 21.

⁹⁶ Marco Ramperti, *Stelle di casa nostra. Alida Valli*, «Cinema Illustrazione», 9, 1° marzo 1939, p. 3.

⁹⁷ *Ibidem*.

Nel suo testo, analogo per forma e contenuto a quello di Pasinetti e Ramperti, il critico della rivista al tempo sostenuta dal regime scrive:

Questa variabilità bizzarra di umore che è in lei, potrà dunque saziarsi; solo, ella dovrà tentare più di un “genere”, non fermarsi al “comico-sentimentale” (e questi due sentimenti, o umori, sono in lei i meno spiccati, i più comuni), ma azzardarsi e alla tragedia e alla farsa. [...] Quando “gira”, è tranquilla, senza incertezze; tutte le sue risorse istrioniche si risvegliano davanti all’obiettivo, e l’eventuale innaturalità di un personaggio diventa nella sua interpretazione verità e freschezza⁹⁸.

Ciò che, però, costituisce un elemento premonitore del futuro dell’appena diciottenne Valli è la chiosa del testo di Puccini:

[Valli] ancora non ha avuto il “suo” film, dove potesse veramente nel contatto tra sé e la materia di un personaggio autentico dare un suo senso di vero, intimo fuoco. [...] Ma un giorno o l’altro verrà la sua volta. [...] Potrà bastare un buon soggetto, magari cercato nella stessa tradizione letteraria italiana⁹⁹.

La ricostruzione di questa prefigurazione di carriera a così breve distanza dal caso estremamente singolare di *Piccolo mondo antico* fornisce quindi due indicazioni di metodo su come guardare Valli all’interno del film di Soldati.

La prima stabilisce che la centralità della star viene rivendicata nell’analisi del suo personaggio finzionale; la seconda, invece, pone come criteri teorici e interpretativi privilegiati lo studio della ricezione della sua performance in relazione al percorso artistico e biografico, inteso non come un tentativo di ricostruzione aneddotica dei fatti; piuttosto, invece, come un momento di passaggio che rivela le qualità attoriali dell’attrice e le permette di negoziare futuri ruoli drammatici e nuove prospettive attoriali-autoriali.

Piccolo mondo antico, infatti, costituisce il memoriale dello statuto di attrice di Valli negli anni della formazione e di costruzione dello stardom che forgerà la sua carriera.

È il monumento, la pietra del paragone che diverrà sostanza fantasmatica e autobiografica di tutto il cinema della diva. In numerose occasioni, infatti, l’attrice ribadirà la sua predilezione per questo film e per la sua interpretazione, reputandola a tutti gli effetti il suo battesimo nel

⁹⁸ Gianni Puccini, *Galleria: Alida Valli*, «Cinema», 72, 25 giugno 1939, p. 410.

⁹⁹ *Ibidem*.

mondo del cinema che conta e il primo ruolo drammatico che le conferisce il diritto di cittadinanza nel mondo dell'arte *tout court*.

A tal proposito, nella seconda puntata della rubrica intitolata *Racconto la mia vita* pubblicata su «Tempo», Valli redige una prima retrospettiva di carriera, inaugurando una certa tendenza a guardare al proprio passato cinematografico in chiave critica e consapevole. Tornerà più volte a compiere simili operazioni auto-finzionali¹⁰⁰, ma in quell'occasione l'attrice ricorda:

Per la prima volta durante le riprese di *Piccolo mondo antico*, girate dove era nata la storia di Fogazzaro, mi resi conto dell'importanza del cinema, della sua sorprendente forza evocativa e capii quale meraviglioso strumento d'arte potesse essere. [...] Mario Soldati, Lattuada e Dino Risi suoi aiuti, Carlo Ponti alla sua prima esperienza di produzione, Maria De Matteis gustosissima costumista, e tutti gli altri, sembravano lavorare a qualcosa che apparteneva loro personalmente¹⁰¹.

Questo frammento diaristico della diva conferisce già al film un'aura mitica, il fascino di un'esperienza irripetibile che conserva tutto il vigore, l'entusiasmo e l'energia della giovinezza. Valli ha soltanto diciannove anni quando viene scelta dai produttori Carlo Ponti (A.T.A.) e Roberto Dandi (I.C.I.) per il ruolo di Luisa Rigey, l'assoluta protagonista melodrammatica del romanzo (1895) di Fogazzaro.

La produzione che sostiene il film è da sogno: presenta il meglio delle maestranze e delle professionalità tecniche che il cinema italiano dei primi anni Quaranta ha da offrire.

La fotografia per gli esterni è affidata ad Arturo Gallea, mentre quella per gli interni a Carlo Montuori; il montaggio è di Gisa Radicchi Levi, le architetture e le scenografie di Gastone Medin, i costumi di Maria De Matteis e di Gino Carlo Sensani.

Tuttavia, il film conserva il suo fascino e pregio storiografico per la regia di Mario Soldati, e poiché sancisce la prima collaborazione tra Soldati e Valli.

La riduzione in sceneggiatura del romanzo di Fogazzaro viene curata da un quartetto¹⁰² d'eccezione composto da Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, e Mario Soldati. Vale la pena, però, citare anche il pregevole cast del film che include alcuni dei più importanti

¹⁰⁰ Mi riferisco naturalmente alle confessioni che pubblicherà due anni dopo, nel 1956 su «Oggi».

¹⁰¹ Alida Valli, *L'ultima volta che vidi Carlo vivo. Racconto la mia vita 2*, cit., p. 27.

¹⁰² Filippo Sacchi, giornalista e critico per il «Corriere della Sera», collabora alla sceneggiatura. Tuttavia, non risulta accreditato nel film.

caratteristi del periodo: Ada Dondini, Annibale Betrone, Giacinto Molteni, Enzo Biliotti, Elvira Bonecchi, Renato Cialente, e Carlo Tamberani.

Per il ruolo di Franco Maironi, invece, viene scelto Massimo Serato, anch'egli formatosi al CSC.

Le ragioni, dunque, che determinano la scelta di *Piccolo mondo antico* come uno dei casi di studio privilegiati di questa ricerca sono molteplici. La prima è indubbiamente ascrivibile al fatto che il film segna l'inizio del protagonismo cinematografico di Valli in quanto star per certo cinema d'autore; la seconda, invece, è data dal fatto che il film di *Soldati* rappresenta una sorta di specchio del passato, un eterno ritorno, un «ipotesto»¹⁰³ che in maniera talvolta esplicita e altre volte opaca s'insinua in altri «ipertesti», riconducendo lo sguardo spettatoriale e la personalità divistica di Valli alla matrice originaria del suo abitare i territori del melodramma sullo schermo; inoltre, una terza ragione consiste nel rappresentare per la prima volta Valli, ancora così giovane, come *mater dolorosa*¹⁰⁴ inaugurando una tradizione e un canone di testi che accelerano il processo trasfigurato d'invecchiamento della diva sullo schermo; e un quarto e irrinunciabile luogo storiografico è dato dal rapporto artistico e personale tra *Soldati* e Valli. Numerose, infatti, sono le fonti¹⁰⁵ che ratificano questa consacrazione di Valli nel ruolo di grande interprete drammatica per merito di *Soldati*.

Piuttosto che analizzare il film per il suo contenuto e per lo stile di regia di *Soldati*¹⁰⁶, il protagonismo di Valli demanda di indagare il rapporto tra la star e il testo, e in che modo l'una abbia informato l'altro, evocando sconvolgenti echi di ritorno e trame di parentela inaspettate. Valli, che ben conosce quei luoghi, avendo vissuto a Como dagli otto ai quattordici anni, è la perfetta eroina del romanzo di Fogazzaro, incarnando un'ideale di bellezza ottocentesca e mitteleuropea le cui "qualità fotogeniche" vengono qui sfruttate da *Soldati* per la scrittura di

¹⁰³ Sulla definizione di ipotesto e ipertesto in rapporto alla teoria sull'ipertestualità, Cfr. Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997; ed. or. *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

¹⁰⁴ Cfr. Maggie Gungsborg, *Italian Cinema*, cit., con particolare attenzione al capitolo *Domestic Bliss. Desire and the Family in Melodrama*, alle pp. 22-59.

¹⁰⁵ Il testo di Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., ad esempio presenta alle pp. 67-71 una ricognizione del successo critico dell'interpretazione di Valli nel film; altre preziose testimonianze sono presenti in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano 1979, ad esempio, p. 54, che raccoglie due memorie differenti per toni rispettivamente di Lattuada e di Valli; nonché chiaramente le numerose testimonianze raccolte da Francesco Savio in Id., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, (3 voll.), Bulzoni, Roma 1979.

¹⁰⁶ Su questi aspetti mi limito a citare per il momento, AA. VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Lindau/Museo Nazionale del Cinema, Torino 1991; I risultati del convegno pesarese sul calligrafismo, Andrea Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992; Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Le Mani, Recco (GE) 2006; Luca Malavasi, *Mario Soldati*, Il Castoro, Milano 2006; e Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli, Roma 2009.

uno studio di carattere femminile rassicurante ma al contempo prorompente nei riguardi delle tipologie di personaggi femminili noti al pubblico italiano coevo.

Valli, di cui un giovane Michelangelo Antonioni aveva già avuto modo di apprezzare «la sua nervosa bravura»¹⁰⁷, è la materia incandescente e prismatica su cui *Soldati* riversa i nuclei tematici e drammaturgici del testo dello scrittore vicentino.

Italia, 1850. Franco e Luisa provengono da due estrazioni sociali diverse. Franco è di nobili origini, nipote della marchesa Maironi (Ada Dondini) dalle convinzioni filoaustriche, mentre Luisa proviene da una modesta famiglia borghese, mantenuta dallo stipendio dello zio Piero (Annibale Petroni). I due giovani si sposano in segreto contro il volere della marchesa che si rifiuta di accettare il ceto di Luisa e le idee filopiemontesi del nipote.

Sullo sfondo dei moti risorgimentali, della guerra di Crimea, e della Seconda guerra d'Indipendenza italiana, si consuma il dramma familiare di Luisa e Franco, che ruota attorno alla scelta di quest'ultimo di non rivendicare il proprio diritto testamentario rispetto ai soprusi e alle cattiverie della nonna, e alla solitudine e al sacrificio che Luisa compie per educare da sola la piccola Ombretta (Mariù Pascoli).

Piccolo mondo antico è senz'altro una fonte storiografica sul cinema di *Soldati* e sul rapporto tra intellettuali e potere fascista nel cinema italiano nel pieno della Seconda guerra mondiale. Il dibattito sui calligrafici¹⁰⁸ e sul loro presunto scollamento dalla realtà storica contemporanea finora ha sempre seguito le direttrici teoriche dell'ideologismo e del formalismo.

A tal riguardo, infatti, risulta preziosa la lettura del fenomeno di Luca Malavasi, il quale acutamente osserva che:

¹⁰⁷ Michelangelo Antonioni, *La sorpresa veneziana*, «Cinema», 102, 25 settembre 1940, p. 221, a proposito della sua interpretazione in *Oltre l'amore* di Gallone.

¹⁰⁸ Mi riferisco a quel gruppo di registi che la critica ha storicizzato nelle individualità di Mario Soldati, Luigi Chiarini, Alberto Lattuada, Renato Castellani e Ferdinando Maria Poggioli, in rapporto ai loro film dei primi anni Quaranta. Naturalmente, insieme a *Piccolo mondo antico*, sono ascrivibili a questa tendenza del cinema italiano dei primi anni Quaranta i seguenti film: *Dora Nelson* (1939) di Mario Soldati, *Addio Giovinezza!* (1940) di Ferdinando Maria Poggioli, *La bella addormentata* (1942) e *Via delle Cinque Lune* (1942) di Luigi Chiarini, *Malombra* (1942) di Mario Soldati, *Giacomo l'idealista* (1942) di Alberto Lattuada, *Un colpo di pistola* (1942) di Renato Castellani, *Gelosia* (1942), *Sorelle Materassi* (1943) e *Il cappello del prete* (1944) di Poggioli, *La locandiera* (1944) di Luigi Chiarini, *Le miserie del signor Travet* (1945), *Eugenia Grandet* (1946) e *Daniele Cortis* (1947) di Soldati. Rientra per certi aspetti in questo novero anche il cinema di Mario Camerini per i casi di *Una romantica avventura* (1940), *I promessi sposi* (1941) e *La figlia del capitano* (1947).

Per un approfondimento della questione rimando ad Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., e a Vito Zagario, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004, con particolare attenzione alle pp. 89-97, e alla sua proposta teorica della categoria sintagmatica di «dissimulazione onesta» nel loro cinema in risposta alle accuse di formalismo privo di alcun contenuto.

Piccolo mondo antico costituisce infatti la sintesi del modello di “conversazione” con i modi di produzione culturale e ideologica elaborato da Soldati a partire dalla “dissimulazione onesta” dei precedenti cameriniani, in cui si impone il primato della messa in scena contro il contenutismo del cinema di ispirazione sociale e quello, “ambientale” di stampo neorealista, e in cui l’orientazione ideologica finisce assorbita dai segni del set e rielaborata attraverso il linguaggio del cinema¹⁰⁹.

Tuttavia, se è vero, come scrive Emiliano Morreale, che la scelta del Risorgimento antiaustriaco conserva «un sapore provocatorio nel pieno dell’Asse Roma-Berlino»¹¹⁰, è particolarmente funzionale servirsi dell’intuizione teorica di Vito Zagarrìo per l’interpretazione dei barocchismi linguistici e della «dissimulazione onesta»¹¹¹ del cinema calligrafico e della regia soldatiana, e applicare questa lente d’osservazione anche al lavoro di apertura e nascondimento che Valli rivela e disvela sul proprio volto.

Prima di partire per la guerra di Crimea, Franco e Luisa si confrontano sulla distanza ideologica che li separa.

Luisa, stanca di sopportare le cattiverie della marchesa, confronta il marito sul talamo nuziale. Questa sequenza che Soldati filma con intimità, avvicinandosi progressivamente ai due personaggi con il suo consueto «antropomorfismo dei movimenti di macchina»¹¹² bloccando la mdp a una distanza chiaroscurale necessaria alla rappresentazione delle differenti anime psicologiche dei due coniugi, rappresenta il cuore drammatico del film e l’apice del dominio sul corpo e sulle azioni minime che Valli performa in *Piccolo mondo antico*.

Per queste ragioni, vale la pena riportare questo dialogo:

Luisa: Franco, non partire! Resta qui. Fa’ giustizia! Fa’ valere il testamento del povero nonno...

Franco: Tu parli di giustizia! Invece, quello che conta è la pietà, anche per chi non la merita. Il vero fine per te è colpire la nonna, soddisfare il tuo odio. Non mi servirò mai di quel testamento...

Luisa (piangendo): Non mi capisci Franco, non mi hai mai voluta capire! Tu sei fuori dalla vita... A te basta voler bene a me, alla bambina, la musica, l’Italia... Ma hai il dovere duro, preciso di ribellarti alle ingiustizie e alle malvagità, questo tu non lo senti, ti fa paura!

¹⁰⁹ Luca Malavasi, *Mario Soldati*, cit., p. 54.

¹¹⁰ Emiliano Morreale, *Mario soldati*, cit., p. 264.

¹¹¹ Cfr. Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo*, cit., p. 89.

¹¹² Luca Malavasi, *Mario Soldati*, cit., p. 55.

Franco: Quello che hai detto è proprio il tuo pensiero?

Luisa: Sì.

Franco: Basta, è stato tutto un errore... Siamo diversi... (pausa)

Luisa: Sì, Franco... Siamo diversi.¹¹³

Nel dar vita a queste angosce, Valli però non cede al patetismo. In verità, la diva è sicura del suo repertorio, conosce e padroneggia i manierismi del ruolo, le sue azioni non sono mai scomposte. Valli non concede alla sequenza movimenti non necessari alla caratterizzazione psicologica e fisiognomica del suo personaggio. Utilizza il corpo come canale di travaso dei movimenti interiori di Luisa.

Questo dialogo precede la tragedia della morte di Ombretta.

Luisa, provata dall'assenza di Franco e ormai stanca delle angherie della marchesa, in concomitanza con un montaggio in parallelo, decide di affrontarla, fermando la sua carrozza nel tentativo di far valere il diritto testamentario del marito.

L'avanzare ritmato e deciso di Luisa verso la marchesa però non è mai un atto di tradimento della posa regale e fiera sul suo viso. Soldati la segue in campo lungo, riprendendola a figura intero vestita di bianco avvolta da un manto nero come una Madonna che sa di andare incontro a una tragedia. Il volto di Luisa è lo strumento su cui Valli accorda l'assenza di sforzo; è il paesaggio umano che funge da correlativo oggettivo alla storia dentro la Storia; ed è il quadro «a cui Soldati, grazie all'analisi della "microfisionomia della Valli", rimanda l'elaborazione dei contenuti del film, sia sotto il profilo sentimentale che morale»¹¹⁴.

Il trauma della morte di Ombretta induce per tre anni Luisa a chiudersi nel dolore, in uno stato di semi-afasia che le impedisce di comunicare col mondo. Il finale sul Lago Maggiore che segue la riconciliazione di Luisa e Franco prima che quest'ultimo vada a sostenere la lotta risorgimentale tra le fila dell'esercito piemontese viene suggellato da un primo piano commosso di Luisa.

Piccolo mondo antico è l'addio a una Nazione che vive in uno stato di minorità (implicito, dunque, un certo richiamo alla contemporaneità storica del film), ed è anche la cesura che pone Valli al centro dell'attenzione di grandi produzioni internazionali, suscitando l'interesse persino della 20th Century Fox di Darryl Zanuck¹¹⁵.

¹¹³ Cfr. «*Piccolo mondo antico*», *saggio di sceneggiatura*, «Bianco e Nero», 6, giugno 1941, pp. 45-60 (47-48).

¹¹⁴ Luca Malavasi, *Mario Soldati*, cit., p. 53.

¹¹⁵ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio Valentineti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 65.

Il film venne girato tra il settembre e il dicembre del 1940, e fu presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1941.

Quell'esperienza viene ricordata da Valli nelle sue memorie su «Tempo» in questo modo:

In piazza San Marco, quando la folla degli ammiratori mi si strinse attorno, acclamandomi e strappandomi perfino i vestiti, ricordo che fui presa da un senso di sgomento e che non sopportai quella manifestazione che ritenevo esclusivamente esteriore. Pensai che anche un'attrice potesse pretendere che la sua *persona*, come somma di problemi intimi, non fosse confusa con l'*immagine* che il *pubblico* se ne crea. In quei momenti, non certamente sereni, sentivo più forte il bisogno di appartarmi. Vivevo alla giornata, senza alcun progetto per l'avvenire e ciò mi confortava¹¹⁶.

Tralasciando per il momento il carattere fortemente autoriflessivo di queste righe, possiamo invece, sottolineare il rimando al clima di guerra in cui film fu realizzato, e alla consapevolezza di una sovrapposizione tra identità pubblica e privata probabilmente non più scomponibile.

Piccolo mondo antico si configura, quindi, come il grado zero del percorso di Valli in quanto attrice-madre sullo schermo, madre-attrice nella sua vita, e grande madre del cinema italiano. Indagando i processi culturali, simbolici e le strategie produttive che influiscono sulla costruzione e sulla percezione di una diva in relazione a specifici ruoli, il rapporto tra Soldati e Valli è fondativo degli orizzonti produttivi in cui futuri registi collocheranno l'attrice entro ulteriori confini espressivi.

Soldati dirigerà Valli in altre due occasioni: *Eugenia Grandet* (1946) e *La mano dello straniero* (1953). Nel primo, come vedremo in seguito, la diva interpreta una femminilità a cui la maternità viene negata; nel secondo, invece, che Soldati gira nel decennio che maggiormente riscrive lo statuto divistico di Valli, la maternità è una presenza fantasmatica che imbriglia l'esistenza femminile.

¹¹⁶ Alida Valli, *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni. Racconto la mia vita 3*, «Tempo», 47, 25 novembre 1954, p. 38. I corsivi sono miei.

1.4 *Prima di andar via: Eugenia Grandet (1946) di Mario Soldati*

Per Alida Valli la fine del secondo conflitto mondiale coincide con un momento di riflessione, sospensione, e soprattutto di scelta della carriera da intraprendere e del percorso cinematografico più adatto alla propria *star persona*. La mancata adesione alla stagione del neorealismo, infatti, costituisce per Valli non tanto un'occasione sprecata, bensì un territorio non cercato, una scelta di campo coerente col suo progetto hollywoodiano e con la consapevolezza di un passato cinematografico legato ad istanze lontane da quel paese in ripresa e da quei volti e quei mestieri "reali" che l'etica del neorealismo¹¹⁷ andava inseguendo nell'immediato dopoguerra.

Inoltre, l'iniziale rifiuto del divismo da parte del neorealismo si traduceva anche nella difficoltà di riproporre e riscrivere l'immagine del volto di Valli e la sua posizione nell'assetto produttivo del cinema del secondo dopoguerra. Attrici come Vivi Gioi¹¹⁸, Carla Del Poggio¹¹⁹, e in particolar modo Anna Magnani¹²⁰, che con *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini diventa il volto di riferimento della «nuova scuola italiana»¹²¹, erano riuscite ad affrontare con successo il dramma della transizione¹²² del cinema italiano; Alida Valli, invece, sembrava appartenere alle vestigia di un mondo e di una generazione passate.

Nel 1945, infatti, Alida Valli è protagonista di due film diretti da due vecchi sodali e demiurghi della sua carriera e del suo successo: *La vita ricomincia* di Mario Mattoli e *Il canto della vita* di Carmine Gallone.

Tuttavia, la presenza di una macchina produttiva tanto collaudata quanto reativa, ci autorizza ad ascrivere questi due film più al vecchio¹²³ che al nuovo.

¹¹⁷ Cfr. Stefania Parigi, *Neorealismo*, cit.

¹¹⁸ Quest'ultima, infatti, partecipa nel dopoguerra a importanti film come *Caccia Tragica* (1947) di Giuseppe De Santis e a *Il grido della terra* (1949) di Duilio Coletti.

¹¹⁹ Una delle attrici simbolo del cinema italiano della Ricostruzione, protagonista di film quali *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, il già citato *Caccia tragica* e *Gioventù perduta* (1948) di Pietro Germi, *Senza pietà* (1948) e *Il Mulino del Po* (1949) entrambi diretti dal marito Lattuada.

¹²⁰ Registrando generali consensi di pubblico e critica con *Abbasso la miseria* (1945) di Gennaro Righelli e *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa.

¹²¹ Cfr. André Bazin, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della liberazione* (1948), ora in Id., *Che cos'è il cinema?*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1999 (1973); ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958.

¹²² Cfr. Francesco Pitassio, *Sfasature, deviazioni, e ritorni*, cit.

¹²³ Sul valore medio e mediocre dei due film si veda l'articolo di Italo Dragosei, *Forse vivrà. Cronache del cinema italiano*, «Fotogrammi», n. 1, 10 luglio 1946, p. 13. Si tratta del primo numero di questo pregevole rotocalco romano di cinema e varietà che tanto avrà a cuore il destino e la carriera di Alida Valli, specialmente nel corso dei suoi primi due anni a Hollywood. In questo pezzo, che fotografa lo stato di salute del cinema italiano nel post *Roma città aperta*, così vengono congedati i film di Mattoli e di Gallone: «Dopo quel film di Rossellini son venuti fuori, è vero, anche *La vita ricomincia* e *Il canto della vita*: ma accanto a questi mediocri esemplari che si ricollegano ai mediocrissimi del passato e che si tentava di gabellare per buoni, stanno numerosi film di elevata fattura, da *Le*

La presenza della coppia Valli-Giachetti nel dramma di Mattoli e, invece, quella composta da Valli-Ninchi nel film di Gallone, non consentono a questo dittico di incidere e di imprimersi nell'immaginario popolare, nonostante il buon successo commerciale¹²⁴.

In questo senso, l'attesa del visto americano che consentirà all'attrice di Pola di andare ad Hollywood per lavorare sotto contratto di esclusiva con la Vanguard Films di David O. Selznick, è intervallata dal ritorno al melodramma in costume, a uno spazio filmico in cui la giovane stella aveva consacrato il suo talento nel ruolo di Luisa Rigei di *Piccolo mondo antico*.

Al pari dei due film precedentemente citati, Valli è obbligata contrattualmente a girare un terzo film con l'Excelsa-Minerva dei produttori Antonio Mosco e Costantino Potosios con la quale ha un contratto di esclusiva per tre film, e in tal occasione incontra Mario Soldati.

Il film in questione è *Eugenia Grandet*, tratto dall'omonimo romanzo di Honoré de Balzac e sceneggiato¹²⁵ da Soldati e Aldo De Benedetti, col quale aveva già collaborato in occasione de *Le miserie del signor Travet*. Il film viene girato nella primavera del 1946 negli stabilimenti della Scalera Film, e partecipa senza alcun successo alla prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia¹²⁶ dopo la guerra. Per il ruolo di *Eugenia Grandet* Alida Valli fu premiata con il Nastro d'argento alla migliore attrice protagonista nel 1947.

Per Soldati, si trattava di un'opportunità tanto attesa e agognata sin dai tempi di *Malombra* (1942), quando gli fu imposta dalla produzione Isa Miranda nel ruolo della protagonista¹²⁷.

miserie del Signor Travet a Un giorno nella città». Poche righe più avanti, Dragosei menzionerà *Eugenia Grandet* di Mario Soldati, tra i film in lavorazione da cui ci si aspetta un'elevata qualità produttiva e stilistica.

¹²⁴ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., pp. 114-117.

¹²⁵ In questo caso non viene accreditato Emilio Cecchi.

¹²⁶ Il film venne accolto negativamente dai più variegati fronti della critica. Da Antonio Pietrangeli che accusa Soldati di ricorrere a «riboboli, arzigogoli e bellurie stilistiche», in Id., *Il festival della Laguna. 75 film, 112 chilometri di pellicola*, «Fotogrammi», n. 6, 25 settembre 1946; a Massimo (Mida) Puccini che boccia categoricamente il film in questi termini: «A Venezia, com'è noto in occasione del Festival, con *Eugenia Grandet* Soldati ha lasciato a bocca amara tutti i critici. [...] È possibile, per Soldati, una prova d'appello? Vorremmo saperlo: ma è indubitato che, oggi come oggi, dopo la mediocre *Grandet*, dopo un passo falso di questa portata, il regista di Fogazzaro è entrato ufficialmente in crisi», in Id., *Mario Soldati, regista delle esperienze*, «La fiera letteraria», 10 ottobre 1946, p. 7, disponibile su questo sito <https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/FIL/FIL01-2700/6/>, ultima consultazione 14/11/2025. Memorabile anche la stroncatura di Umberto Barbaro sulle pagine de «L'Unità» del 29 marzo 1947, dove rimprovera al film la scelta «di una patinatura che più che bella può dirsi elegante; elegante essendo questione di moda e non d'arte. Una moda ormai vecchia di dieci anni e che appare, come ogni moda passata, goffa e brutta», ora in Id., *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di Lorenzo Quaglietti, Editori Riuniti, Roma 1962, pp. 291-292. L'unico elemento in grado di salvare il film sarebbe da attribuire all'interpretazione di Alida Valli, come sottolineato, tra gli altri, da Carlo A. Felice: «si salvano alcune azzeccate espressioni di Alida Valli allorché, con composta fermezza, osa tener testa al padre imbestialito», in Id., «Film», 23, 7 giugno 1947, s.p.; e da Carlo Vastay: «Alida Valli è l'unica che riesce a salvarsi dal naufragio del film, con una recitazione misurata e organica», in Id., «Films in Anteprema», Roma, 7, 29 marzo 1947, ora in Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, Gremese, Roma 1996 (1979), p. 84.

¹²⁷ Cfr. l'intervista a Mario Soldati, *Volevo la Valli*, «Cinema & Cinema», 49, giugno 1987. Il servizio dedicato a Soldati prosegue con una seconda puntata nel numero successivo della rivista.

Per Soldati, lavorare nuovamente con Alida Valli era diventata una vera ossessione, scaturita dall'amore per la giovane attrice non corrisposto nato sul set di *Piccolo mondo antico*.

Eugenia Grandet, infatti, si inserisce, seppur con qualche scarto di significato, nel corpus del cinema calligrafico tanto criticato dalla redazione della rivista «Cinema».

Se di «bella forma» si era discusso al convegno pesarese del 1992, il cui risultato era stata una ricognizione e revisione accorta del cinema calligrafico e delle esperienze di Soldati, Poggioli, Castellani, Lattuada, Chiarini, e per alcuni versi anche di Camerini, di cui è prova il volume curato da Andrea Martini¹²⁸, trovo necessario discutere l'importanza e l'originalità della performance di Alida Valli nel ruolo di Eugénie/Eugenia in rapporto alla sua partecipazione alle scritture femminili del cinema mélo italiano¹²⁹ dell'immediato dopoguerra, e al modo in cui il «significante immaginario»¹³⁰ della sua interpretazione nasconda una modernità e una complessità attoriale ancora oggi poco discussa, poiché legata all'apparenza di una forma espressiva *démodé* e vetusta.

Il cinema calligrafico, un sintagma mai approvato né apprezzato dai suoi autori, rifugge la responsabilità morale e sociale del fare cinema, e cerca nel piacere del testo letterario lo spazio da cui trasporre la materia per il medium cinematografico.

Questo discorso andrebbe applicato anche al modo in cui gli attori scelti da Soldati esibiscono in scena un passato storico e cinematografico inestricabilmente legato al cinema di regime.

Francia: 1820. Eugenia (Valli), è un'esemplare figlia devota, succube dei voleri e delle oppressioni dell'avarissimo e arcigno padre Félix Grandet (Gualtiero Tumiati) che, pur ricchissimo, costringe moglie (Giuditta Rissone) e figlia a vivere in una casa di provincia a Saumur. L'arrivo del nipote Carlo/Charles (Giorgio De Lullo), che porta con sé il peso dei debiti del padre, provoca nello scorbutico zio il desiderio di farlo partire presto per le Indie. Carlo immediatamente coglie l'onestà e la lealtà della serva Nanon (Pina Gallini), e la tenerezza di Eugenia, di cui il conseguente innamoramento per il cugino costituisce un ulteriore e pressante motivo per papà Grandet per allontanare il nuovo arrivato. Questa storia d'amore, tanto classica, romantica e primo-ottocentesca, quanto distante dai temi di cui aveva probabilmente maggiore bisogno la nazione da poco liberata, in realtà è il teatro di una messa in campo di idee formali, soluzioni estetiche e visive, nonché di ruoli di attori che sono ancora lontani dall'abbandonare

¹²⁸ Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit.

¹²⁹ Cfr. Ancora una volta il riferimento va a Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2011.

¹³⁰ Il riferimento alla terminologia metziana è legato alle suggestioni generate dalla lettura del saggio di Lucilla Albano, *A profitto dell'immaginario. Eugenia Grandet, Bellissima*, in Id., *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 77-90.

certe possibilità produttive del cinema italiano. Il dramma dell'allontanamento tra Eugenia e Carlo, che subito la corrisponde e le promette di tornare da lei nella memorabile sequenza del confronto sulla panchina nel cortile di casa Grandet, è l'occasione per Soldati di costruire nel tempo condensato della narrazione cinematografica il melodramma di Eugenia, una donna al contempo prigioniera e autrice del proprio destino.

A partire dalla scelta di donare a Carlo il suo tesoro, l'oro che nel corso degli anni il padre le ha permesse di cumulare come dono in occasione di ogni suo compleanno, per assicurare all'amato cugino un capitale di partenza per cercar fortuna nelle Indie, l'Eugenia di Alida Valli è tragica, romantica, ma anche risoluta e intrepida nell'affrontare le inevitabili conseguenze delle sue azioni.

Lucilla Albano, ad esempio, sottolinea l'importanza anticipatrice di questo personaggio in chiave moderna e modernista, e ne rileva alcune possibilità di lettura psicanalitica¹³¹. In questo senso, Albano sostiene che «lo stile di riprese di *Eugenia Grandet* non è quello del campo-controcampo, [...] ma si realizza con delle inquadrature soggettive-oggettive»¹³², dal momento che «Eugenia passa da una situazione di ascolto e di osservazione passivi a quella di una spettatrice attenta, funzione simbolizzata da un oggetto, la finestra o la porta a vetri, e da una qualità fisica dell'attrice, lo sguardo»¹³³.

Quest'alternanza tra inquadrature soggettive-oggettive si traduce nella performance di Valli anche nel modo in cui l'attrice costruisce gradualmente prima l'insinuazione fantastica di una vita affrancata e poi la consapevolezza di un amore inconsumabile.

In questo film, dunque, sembra di assistere al recupero delle memorie di interpretazioni passate dell'attrice, qui condensate, asciugate dai contesti di riferimento, e riproposte nel pieno controllo dei propri mezzi espressivi. Vengono in mente, ad esempio, le performances naturalmente di *Piccolo mondo antico*, ma anche del dittico *Noi vivi e Addio Kira!* (1942) di Goffredo Alessandrini, passando per le esperienze del ciclo mattoliano dei «film che parlano al vostro cuore», *Luce nelle tenebre*, *Catene invisibili*, *Stasera niente di nuovo* (tutti del 1941-1942). Tutto ciò che accade a Eugenia porta con sé un dramma invisibile, e provoca un lavoro interno a cui non è possibile accedere, divenendo dunque irrappresentabile.

Lo stile di recitazione di Valli è certamente proprio della cultura visiva del cinema classico e di regime; tuttavia, ciò non deve indurre ad una lettura semplicistica del lavoro che qui ella svolge.

¹³¹ La preziosa lettura psicanalitica e moderna di *Eugenia Grandet* a cui mi riferisco è contenuta nel medesimo saggio di Lucilla Albano, *A profitto dell'immaginario. Eugenia Grandet, Bellissima*, cit.

¹³² Ivi., p. 85.

¹³³ Ivi., p. 86.

Infatti, lungo tutta la durata del film, Valli costruisce il dramma di Eugenia attraverso una sottile pratica di accumulo energetico, basata sul sentimento dell'assenza e di tensione da cui scaturisce un anelito alla libertà, alla possibilità di essere amata. In questo senso, meritano di essere discusse le sequenze in cui il conflitto del personaggio è visibile, e quelle in cui l'introspezione di esso porta Eugenia a chiudersi in se stessa e a subire le terribili decisioni paterne.

Nel caso delle prime, Eugenia tiene testa al padre e fa valere il buon senso delle sue ragioni, del suo punto di vista. Magistrale in questa direzione, la scena, d'impianto fortemente teatrale, in cui il padre, dopo aver scoperto "il tradimento" della figlia, si adira con questa negando qualsiasi possibilità di dialogo e confinandola in casa per i successivi cinque mesi. A questo punto, Eugenia a tale avidità reagisce con risolutezza e impassibilità confutando il padre e difendendo la totale legittimità e fondatezza della sua decisione di regalare il suo denaro a Carlo.

Nel caso delle seconde, invece, Soldati filma Eugenia come una creatura fieramente prigioniera nella casa paterna, a cui viene affidato il potere del ricordo e della manipolazione affabulatoria del tempo narrativo. I ricordi di Eugenia, le *rêveries*¹³⁴, le soggettive che confondono con dissolvenze incrociate i suoi ricordi con la realtà dei fatti, come quella dell'amore che sta nascendo tra Nanon e il suo caro sulla stessa panchina del giardino su cui lei e Carlo si erano promessi amore eterno e di guardare le stelle dello stesso cielo ogni notte, vengono messi in scena responsabilizzando le qualità non soltanto fotogeniche ma anche performative della sua interprete. Come sottolinea Albano, «il lavoro di regia e di luce sul volto di Alida/Eugenia è un ottimo esempio di uno dei più importanti strumenti creativi del cinema e che il teorico Balázs ha definito con il termine di microfisionomia»¹³⁵, aggiungendo che «sentimenti e stati d'animo, passaggio degli anni e del tempo sono espressi con il puro strumento della microfisionomia: vale a dire del primo piano dell'attrice, le cui più sottili sfumature espressive e gestuali riescono a creare non solo una psicologia a tutto tondo, ma anche un intero mondo femminile»¹³⁶.

Per queste ragioni, la performance di Alida/Eugenia andrebbe riesaminata e revisionata nel suo insieme, anche e soprattutto a partire dal modo in cui abita lo scenario protagonista, nonché vero e proprio personaggio del film, ovvero la casa.

¹³⁴ Alludo alla teoria di Gaston Bachelard in *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, ed or. *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1957; secondo il quale la casa è il luogo deputato alla fantastichera (*rêverie*).

¹³⁵ Ivi, p. 83.

¹³⁶ *Ibidem*.

Soldati e il direttore della fotografia ceco Václav Vích¹³⁷ costruiscono sia sul piano spaziale che luministico un ambiente vivo, gotico, oscuro e a tratti orrifico. Anticipando delle atmosfere che in seguito avrebbero fatto parlare di «*female gothic* e di *maternal melodrama*»¹³⁸, la casa in *Eugenia Grandet* è un'entità pulsante la cui benevolenza e malignità è segnata dagli intenti di chi la governa. Sotto le dure regole di Félix Grandet la casa è piena di zone d'ombra, squarciata da tagli di luce offerti dalle flebili fiamme di qualche candela. I suoi angoli e le sue stanze nascondono ombre, segreti e casseforti. Muoversi tra i corridoi significa inquadrare uno spazio più liscio e più stretto che ricorda le atmosfere del cinema espressionista. Eugenia abita questi corridoi e li percorre con atteggiamento diffidente, animata dalla sola speranza del ritorno di Carlo. Le stanze, invece, sono piene di oggetti, che richiamano una tendenza all'accumulo e all'autoconservazione dell'amministrazione di Félix Grandet. Si tratta dunque di un principio estetico-visivo in netta polemica con il neorealismo, e che indugia spesso in

inquadrature sature di dettagli e personaggi, giocate ora in profondità di campo, ora su delicate variazioni di messa a fuoco, con una preferenza per le angolazioni dal basso che contribuiscono a comprimere ulteriormente gli spazi, restituendo benissimo il clima soffocante e immobile della casa dell'avidò Grandet, e la sproporzione che corre tra l'immensità delle sue proprietà e la miseria a cui condanna se stesso e la sua famiglia¹³⁹.

L'incurabile avarizia del padre genera prima un'accelerazione del deperimento delle condizioni di salute della moglie, e poi la sua stessa rovina nel momento in cui convince la figlia a rinunciare ad eventuali rivendicazioni patrimoniali.

Per i successivi cinque anni Eugenia si prenderà cura del vecchio padre, che perfino in procinto di ricevere l'estrema unzione agguanterà morbosamente l'oro del crocifisso. Quando Carlo finalmente torna dalle Indie, tutto è cambiato. I sentimenti di Eugenia naturalmente non lo sono affatto, ma Carlo esplicitamente chiede alla cugina di approvare la sua decisione di inseguire le

¹³⁷ Václav Vích aveva già fotografato Alida Valli in quattro precedenti occasioni: *Sono stato io!* (1937) di Raffaello Matarazzo, *Assenza ingiustificata* (1939) e *Ballo al castello* (1939) di Max Neufeld, e *L'amante segreta* (1941) di Carmine Gallone.

¹³⁸ Non sembrerebbe un'intuizione assurda, considerando l'interesse di Soldati per il gotico e il fantasmatico già palesato in *Malombra* (1942), seconda trasposizione da Fogazzaro. Cfr. Simone Venturini, *Genius Loci. Malombra (Mario Soldati, 1942)*, in Id., *Horror Italiano*, Donzelli, Roma 2014, pp. 98-108. Per un quadro teorico del *female gothic* e del *maternal melodrama* rimando a Helen Hanson, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Femal Gothic*, I.B. Tauris, London and New York 2007; e a Sarah Arnold, *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*, Palgrave Macmillan, Londra 2013.

¹³⁹ Luca Malavasi, *Mario Soldati*, cit., p. 80.

sue velleità aristocratiche e di sposare per pure ragioni di calcolo la figlia della marchesa d'Aubrion (Lina Gennari), la sua amante.

Eugenia accetta con dignità la scelta di Carlo, e lo salva dall'infamia estinguendo per suo conto il debito di oltre quattro milioni di franchi che ha ereditato dal padre.

Il film si chiude con un montaggio alternato tra le nozze di Nanon e quelle di Carlo, condannato ad un destino di uomo miserabile che ha sacrificato l'amore puro e autentico della cugina ormai "ricchissima".

Soldati, però, non spreca l'ultimo rullo di pellicola prima di indulgiare per l'ultima volta su un primo piano in *plongée* sul volto di Eugenia/Alida. Anticipando la galleria di raffinate e stratificate psicologie femminili che avrebbero contraddistinto il cinema di Lattuada e Antonioni, e in seguito quello di Pietrangeli e Zurlini, *Eugenia Grandet* di Mario Soldati è un anche un film sul rapporto tra il vecchio e il nuovo, posizionandosi in una zona interstiziale proprio come l'immaginario divistico su cui il film si costruisce.

Infatti, sebbene il film di Soldati sia una esplicita riproposizione di alcuni dei volti più caratteristici del suo cinema: Gualtiero Tumiati, Giuditta Rissone, Enzo Biliotti, e soprattutto Alida Valli; la ricerca della "bella forma" di cui viene accusato il regista e scrittore torinese andrebbe intesa anche nella sua possibilità di scrivere "il bello" cinematografico attraverso l'uso del volto e del corpo di Alida Valli, e di riconoscere al lavoro dell'attrice dentro il quadro di riferimento (la scena, la sequenza, l'inquadratura) la forza ideale per modellare la forma e il significato di un certo modo di fare cinema.

Eugenia Grandet è quindi un personaggio pienamente coerente con la *star persona* di Alida Valli, e con il suo destino di eroina romantica e decadente sullo schermo.

Eugenia, che nel romanzo di Balzac accetta un matrimonio bianco e senza amore, al pari di Luisa di *Piccolo mondo antico*, presenta un carattere materno a cui però la maternità viene denegata, e subisce gli imperativi di una società patriarcale, ma agisce secondo amore, anche se l'esito di questa scelta è tragico e ingiusto.

Dopo *Eugenia Grandet*, Alida Valli abbandona provvisoriamente il cinema italiano, per farvi ritorno cinque anni dopo, ripartendo da un'altra configurazione del melodramma, stavolta più rispondente ai problemi e alle esigenze di rappresentazione del *milieu* borghese dell'Italia dei primi anni Cinquanta. A dirigerla e a guidarla all'interno delle nuove tendenze dell'industria italiana sarà Gianni Franciolini, un altro regista a lei particolarmente caro, proprio per il suo sguardo sull'universo femminile.

CAPITOLO II

Una relazione piuttosto complicata. Alida Valli a Hollywood (1947-1952)

2.1 *Il dramma della transizione: Alida va in America*

Il dopoguerra per Alida Valli è un tempo di attese, di auspici, di revisione del proprio percorso esistenziale di attrice, di donna, di moglie, e adesso anche di madre del piccolo Carlo. In questa fase in cui l'industria cinematografica italiana attraversa un significativo ripensamento del suo sistema dei generi e del canone degli autori, il posizionamento dell'immagine divistica di Valli fatica a trovare un suo specifico valore filmico. Se l'estetica e l'etica dell'immagine cinematografica prevalenti vengono sostenute dalle teorie sul neorealismo formulate da Cesare Zavattini¹⁴⁰ e dalle regie di De Sica e Rossellini, il computo dei film del secondo dopoguerra¹⁴¹ a cui Valli prese parte da protagonista da un lato conferma l'aristocrazia del suo volto che rifugge il suo funzionamento divistico in un contesto sociale di estrazione popolare e contadino; dall'altro lato, invece, la memoria del suo passato cinematografico viene ancora associata al regime appena sconfitto.

In realtà, a partire dal 9 agosto 1944¹⁴² la diva aveva sottoscritto un contratto di esclusiva di cinque anni con la casa di produzione cinematografica Minerva-Savoia Film. Le produzioni che nascono da questo accordo sono: *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli, *Il canto della vita* (1945) di Carmine Gallone, ed *Eugenia Grandet* (1946) di Mario Soldati. Del terzo abbiamo già discusso. I primi due, invece, costituiscono dei deboli tentativi di intercettare il discorso neorealista da parte di due registi che tanto in passato avevano fatto per lanciare la carriera e il culto divistico dell'attrice di Pola, e che faticosamente riescono a coniugare istanze

¹⁴⁰ Per quanto riguarda l'elaborazione teorica di Cesare Zavattini e una convincente ricostruzione storica del dibattito nazionale sul neorealismo e sulle sue capacità di permeare la cultura italiana del secondo dopoguerra rimando a Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006; e Id., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

¹⁴¹ Per una ricostruzione del rapporto tra Valli e il cinema italiano del secondo dopoguerra, rimando a Francesco Pitassio, *Sfasature, deviazioni e ritorni*, cit.

¹⁴² Le informazioni relative ai vincoli contrattuali di Alida Valli in questo periodo vengono dedotte dalla consultazione del Fondo Alida Valli, Contratti 1: 1941-1969, d'ora in avanti citato come Contratti 1. Nel caso specifico, la data che lega la diva a un contratto di esclusiva con la casa di produzione cinematografica Minerva-Savoia viene riscontrata in Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 3 novembre 1945, p. 1.

neorealistiche con un impianto drammaturgico e situazionale che ricalca i tropi e gli stilemi del filone strappalacrime della serie di «film che parlano al vostro cuore»¹⁴³.

In questi film, Valli interpreta due figure di donna che cercano in qualche modo di rappresentare alcune nuove istanze socio-antropologiche apportate dal secondo dopoguerra, ma che al contempo vengono imbrigliate da una macchina produttiva che si sofferma maggiormente su dinamiche di *gender* vetuste¹⁴⁴, e su un sistema valoriale che sovrasta l'intento moraleggiante e sociale dei film.

In *La vita ricomincia* Valli interpreta Patrizia Martini, la moglie di un reduce di guerra (Fosco Giachetti), che durante l'assenza del marito è costretta a prostituirsi per trovare i soldi necessari per salvare il figlio gravemente malato.

Ne *Il canto della vita*, invece, Valli è Giovanna, una giovane donna di buon cuore che si mette al servizio della comunità di braccianti e agricoltori che lavora per Cesare (Carlo Ninchi).

In una notte di fuga dalle retate delle truppe tedesche, Giovanna viene sedotta e abbandonata da Giacomo (Roberto Bruni), figlio di Cesare, di cui rimane incinta. Giacomo, però, persegue l'ideale borghese di famiglia, e sposa Maria (María Mercader), di ben più nobile famiglia ma gravemente malata.

In entrambi i film, il lieto fine consolatorio, con il riavvicinamento dei coniugi (in Mattoli) e degli innamorati (in Gallone), passa attraverso l'umiliazione, la confessione della propria colpa, e l'agnizione del sacrificio compiuto per amore dalle donne interpretate da Valli, riproponendo un quadro di riferimento diegetico e paratestuale che non soddisfa pienamente gli orizzonti d'attesa delle spettatrici e degli spettatori del Paese liberato.

A tal riguardo, come nota attentamente Francesco Pitassio, il secondo dopoguerra del cinema italiano presuppone «la ridefinizione delle tipologie divistiche»¹⁴⁵, sottolineando che «questa operazione interessa prevalentemente il divismo maschile: le narrazioni sulle vicende dei reduci inquadrano personalità divistiche in una prospettiva vittimistica, da contrapporre alle figure eroiche prima interpretate», proprio come nel caso di Fosco Giachetti in *La vita ricomincia*. Per quanto riguarda, invece, il caso del divismo femminile, e ancora più specificatamente quello di Alida Valli, la transizione¹⁴⁶ e la riscrittura della sua personalità cinematografica è meno

¹⁴³ Su questi film e sul ruolo di Valli all'interno dell'operazione produttiva e commerciale di Mattoli si veda il paragrafo 1.2 del precedente capitolo. Per un ulteriore approfondimento sull'utilizzo programmatico dell'immagine di Alida Valli nel ciclo mattoliano si veda Elena Mosconi, *Il genere conteso. I film che parlano al vostro cuore*, cit., pp. 223-231, in Id., *L'impressione del film*, cit., rivolgendo particolare attenzione alle pp. 227-245; ma anche Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit.

¹⁴⁴ Su questioni inerenti alla costruzione di un modello di donna e madre fascista rimando al quadro critico presente in Robin Pickering-Iazzi (edited by), *Mothers of Invention*. cit.

¹⁴⁵ Cfr. Francesco Pitassio, *Sfasature, deviazioni e ritorni*, cit., p. 45.

¹⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.

pacificata. E sebbene, valga la pena sottolineare in accordo con Pitassio che «sono le tipologie dei due personaggi a segnalare tratti di novità»¹⁴⁷, dal momento che «Patrizia e Giovanna si distinguono anche per un'autonomia decisionale preponderante sulla inadeguatezza delle controparti virili»¹⁴⁸, è altresì da segnalare che l'associazione ai due partners, Giachetti e Ninchi, che avevano collaborato in passato in più occasioni con Valli, sembrerebbe aver esaurito la sua spinta simbolica e commerciale.

Alida Valli, la più importante e la più amata stella del cinema di regime, iscrive sul proprio volto e sul proprio corpo attoriale il dramma di quel culto delle stelle nell'Italia fascista di cui parla Gundle¹⁴⁹, che adesso conosce sul piano sistemico e produttivo un ripensamento profondo delle sue possibilità commerciali e dei discorsi tematici da proporre al popolo italiano ancora una volta da rifondare.

Sul piano simbolico, infatti, Alida Valli rappresentava una star forgiata da un'industria che, nel tentativo di rivaleggiare con Hollywood¹⁵⁰, ne aveva cercato di riproporre gli archetipi, le situazioni e i modelli produttivi per costruire una *grandeur* strutturalmente impossibile da emulare.

Tuttavia, l'immagine divistica di Valli funziona ancora, e vanta prestigiosi estimatori all'estero, specialmente negli Stati Uniti. Infatti, per la diva questo dramma della transizione si traduce in un «dramma della transazione».

Il dopoguerra è dunque un periodo di convulse e frenetiche trattative per condurre Valli negli Stati Uniti, dove il produttore di *Gone with the Wind* (*Via col vento*, Victor Fleming, 1939), David O. Selznick, il più importante e istrionico dei *producers* indipendenti, è alla ricerca di nuove stars da costruire e modellare secondo il *glamour* della Hollywood classica, e che possano conferire un nuovo prestigio all'elenco di attori e attrici sotto contratto d'esclusiva con la sua Vanguard Films, Inc., reduce dalla perdita della sua stella più importante fino a quel momento, ovvero Ingrid Bergman, ormai diretta verso l'Italia e legata sul piano artistico e sentimentale a Roberto Rossellini.

¹⁴⁷ Ivi, p. 46.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cfr. Stephen Gundle, *Mussolini's Dream Factory*, cit., pp. 54-66.

¹⁵⁰ Per una ricostruzione della presenza del modello hollywoodiano nell'immaginario e nel dibattito culturale italiano nel ventennio fascista rimando a Gian Piero Brunetta, *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013.

In realtà, nel 1942 Valli aveva già rinunciato al sogno hollywoodiano, quando aveva rifiutato il corteggiamento di Darryl F. Zanuck della 20th Century Fox. Nel 1945 viene nuovamente segnalata da Dave Golding¹⁵¹, redattore di «Stars and Stripes», a David O. Selznick¹⁵².

La complicata trattativa Valli-Selznick incontra delle difficoltà politiche e legali nel momento in cui il produttore americano è costretto ad avviare un'inchiesta per scongiurare qualsiasi tipo di diffamazione nei confronti dell'attrice e farle concedere il visto necessario per l'espatrio.

Consultando i telegrammi, i cablogrammi, le missive e le corrispondenze conservate nel fondo dell'attrice, è possibile non soltanto ricostruire l'elenco delle personalità coinvolte nella negoziazione, ma anche datare il raggiungimento di un primo accordo formale tra la Vanguard e Alida Valli già nell'ottobre del 1945¹⁵³.

La negoziazione trova il momento risolutorio il 3 novembre 1945, quando alla presenza del Viceconsole americano a Roma Byron B. Snyder viene sottoscritto il contratto d'esclusiva¹⁵⁴ tra Valli e la Vanguard Films, firmato dall'attrice e da Fred Mueller, rappresentante legale di Selznick a Roma. Nel mentre, Valli è vittima di un feroce attacco alla sua immagine pubblica e privata che consiste nell'accusa di essere stata l'amante degli uomini della famiglia Mussolini¹⁵⁵. Come se non ciò non bastasse, l'attrice era ancora legata contrattualmente alla Minerva-Savoia Film di Angelo Mosco e Costantino Potsios, con i quali i legali e i rappresentanti di Selznick avevano avviato i presupposti per una mediazione per concordare una risoluzione del contratto e liberare l'artista.

La negoziazione Vanguard-Minerva-Savoia¹⁵⁶ per la liberazione dell'attrice dai suoi obblighi contrattuali con la casa di produzione italiana raggiunge una progressione tra il gennaio e il

¹⁵¹ L'aneddoto, presente in diverse fonti, nazionali e statunitensi, viene ribadito da Alida Valli in Id., *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni. Racconto la mia vita 3*, «Tempo», 47, 25 novembre 1954, p. 41.

¹⁵² Secondo quanto ricostruito da Stephen Gundle a partire dai materiali dell'archivio di David O. Selznick conservato presso la University of Texas, il proprietario della Vanguard Films, aveva fatto redigere un composito fascicolo su Alida Valli da Henry Wilson, Head Talent Department della Vanguard, e approvato da Paul Macnamara, presidente del dipartimento di *advertising*, ricco di informazioni sull'attrice. Nello specifico, oltre a informazioni di carattere biografico e filmografico, il dossier presentava alcuni ritratti di Valli scattati da Arturo Ghergo, nonché informazioni che confermano che Selznick avesse avuto occasione di guardare le interpretazioni dell'attrice in *Noi vivi* (1942) di Goffredo Alessandrini e *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli, che ottenne una distribuzione americana, insieme a *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, per rappresentare la produzione cinematografica italiana negli States all'indomani della Liberazione. Cfr. Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood: From Star of Fascist Cinema to 'Selznick Siren'*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 32, 4, december 2012, pp. 559-587.

¹⁵³ Mi riferisco ai documenti contenuti in Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Telegrammi n. 3-6.

¹⁵⁴ Cfr. Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 3 novembre 1945, inventariato e catalogato come Documento n. 9.

¹⁵⁵ Cfr. Alida Valli, *Racconto la mia vita 3*, cit., p. 39.

¹⁵⁶ I documenti relativi alla negoziazione tra le due parti riguardano i documenti siglati e inventariati con i numeri 10-20 del Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1.

febbraio del 1946. Infatti, in un telegramma del 22 gennaio 1946, Valli informa Fred Mueller di quanto segue:

Con riferimento ai colloqui avuti, porto a Sua conoscenza che la Società “Savoia Film”, e per essa i signori Mosco e Potzios, considerando tuttora non avvenuto lo scioglimento del contratto che ho in corso con la detta “Savoia Film”, ne reclama l’osservanza, chiamandomi a prestare la mia opera nel film “Eugenia Grandet” che essi dichiarano di avere in questi giorni in allestimento. Poiché di fatto nessuna comunicazione definitiva riflettente tale scioglimento mi è mai pervenuta nè dalla “Vanguard Films” e dal sig. Selznick, nè direttamente dalla “Savoia Film” e dai signori Mosco e Potzios, devo ritenermi tuttora vincolata con questi ultimi e quindi sono costretta ad aderire alla loro richiesta¹⁵⁷.

La questione della partecipazione di Valli ad *Eugenia Grandet* non viene risolta prima del 9 febbraio 1946, nella cui data viene nuovamente vidimato e definitivamente stipulato il contratto tra la Vanguard Films e l’attrice alla presenza del Viceconsole Snyder, e all’interno del quale vengono illustrati i termini d’accordo raggiunti con la Savoia Film.

Nel documento viene stabilito in un unico articolo che:

- a) la Savoia film ha consentito a sciogliere amichevolmente e senza pretesa alcuna verso l’Artista il proprio contratto di impiego in corso con l’Artista medesima;
- b) la Produttrice si è impegnata a corrispondere alla Savoia Film sotto certe condizioni e secondo certe modalità taluni compensi, specificati nel sopracitato atto;
- c) in conseguenza l’Artista è stata esplicitamente dichiarata sciolta a partire da oggi da ogni e qualsiasi impegno e obbligo verso la Savoia Film, sia di lavoro che pecuniario od di altro qualsiasi¹⁵⁸.

L’accordo trova il suo fondamento nel contratto già firmato e stipulato il 3 novembre 1945 in accordo con leggi vigenti a Los Angeles e nello Stato della California¹⁵⁹.

A questa svolta fa seguito, in primo luogo, il telegramma di Fred Mueller del 12 febbraio 1946 in cui conferma che:

¹⁵⁷ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Telegramma Alida Valli 22 gennaio 1946.

¹⁵⁸ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 9 febbraio 1946.

¹⁵⁹ Cfr. Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 3 novembre 1945, art. 43.

Ella [Alida Valli] è stata formalmente liberata da parte della Savoia-Film di ogni suo impegno ed obbligazione derivante dal Suo precedente contratto di lavoro con la Savoia-Film stessa e ciò con effetto dal 1° gennaio 1946. La mia Rappresentata ha, tuttavia, consentito che Ella lavori ancora in Italia per una pellicola prodotta dalla Savoia-Film, alla espressa condizione che Ella sia in ogni caso libera di lasciare Roma il 31 marzo p.v.¹⁶⁰.

E in un secondo momento, la lettera raccomandata che la Savoia Film manda a Valli il 27 febbraio 1946, informandola di quanto segue:

Abbiamo ricevuto la stim/ Vs/ del 19 corrente e non possiamo che confermarvi che siete libera nei ns/ confronti dal 1° gennaio 1946 in ottemperanza al contratto intervenuto tra noi e la Vanguard Film in data 9/2/946¹⁶¹.

In questo modo, quindi, Selznick non si era impegnato solamente a pagare una grossa penale per portare Valli in America; inoltre, in osservanza di quanto stipulato nell'art. 2 dell'accordo del 14 gennaio 1946 tra la Vanguard Films e la Savoia Film, egli garantiva a quest'ultima secondo certe modalità anche i seguenti privilegi commerciali:

La Produttrice Americana si impegna, sotto la espressa condizione che i films stessi vengano prodotti e per l'epoca in cui i films saranno prodotti, a concedere alla Produttrice Italiana lo sfruttamento esclusivo gratuito in Italia per la durata di anni quattro, dei primi due films prodotti dalla Produttrice Americana (e, precisamente o dalla Vanguard Films o da David O. Selznick personalmente) nei quali l'Artista abbia il ruolo di prima attrice assoluta o di prima attrice affiancata da un solo attore uomo¹⁶².

A questo punto, nonostante gli accordi siano stati formalizzati e tutto sia pronto per l'arrivo di Alida Valli nella terra dei sogni, la Vanguard Films è ancora in attesa degli ultimi rapporti confidenziali contenenti le informazioni necessarie per il rilascio del visto. A tal riguardo, Valli e la casa di produzione americana, rappresentata ancora una volta da Fred Mueller, stipulano

¹⁶⁰ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Telegramma Fred Mueller 12 febbraio 1946.

¹⁶¹ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Lettera Savoia Film 27 febbraio 1946,

¹⁶² Fondo AV, Contratti 1 Fascicolo 1, Accordo Vanguard-Savoia 14 gennaio 1946, art. 2.

un accordo il 2 agosto del 1946 secondo il quale le parti, preoccupate dalle difficoltà sorte per il rilascio del visto, stabiliscono nel rispetto dell'art. 1 che:

A partire dal 1° luglio c.a. il Produttore corrisponderà all'Artista - tramite la United Artists - la somma di L. 22.500 (ventiduemilacinquecento) settimanali posticipate, e ciò sino a quando il Produttore giudicherà impossibile l'arrivo dell'Artista in America in tempo utile per partecipare al film diretto da Hitchcock, di prossima produzione¹⁶³.

La produzione di *The Paradine Case (Il caso Paradine, 1947)* sta per cominciare, e Selznick non può più aspettare. Quest'ultimo, infatti, ingaggia Charles Livingwood e l'avvocato inglese Meredith Langstaff per porre fine ad ogni indugio.

Dal primo riceve un telegramma confidenziale ritrovato da Gian Piero Brunetta in un archivio americano che pone fine ad ogni possibile illazione e accusa di compromissione di Valli con le attività del regime fascista. Il rapporto confidenziale, infatti, recita quanto segue:

Dalle informazioni prese risulta che Alida Valli non sia mai stata fascista, benché su di lei corressero voci che fosse stata l'amante di Mussolini. Alida Valli ha cooperato con la contessa Mita Vanni ad aiutare i partigiani durante l'occupazione nazista di Roma. Mai né a Trieste dove era impiegato dell'INA né a Milano il marito aveva mai avuto rapporti coi fascisti"¹⁶⁴.

Dalla seconda¹⁶⁵, invece, era riuscito a scoprire, coerentemente con quanto ribadirà la stessa Valli che «alcune delle più importanti calunnie erano state fatte scrivere a un pregiudicato che si trovava in carcere. Altre furono fatte cadere dalla minuziosa ricostruzione della verità della mia vita passata»¹⁶⁶.

¹⁶³ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Convenzione Vanguard-Valli 2 agosto 1946, art. 1. Il riferimento al film di Hitchcock è chiaramente a *The Paradine Case (Il caso Paradine, 1947)*.

¹⁶⁴ Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit. p. 120. Pellizzari e Valentinetti non citano la fonte di Brunetta che faccia risalire alla locazione del report di Charles Livingwood. In ogni caso, il contenuto del rapporto confidenziale viene confermato dalle indagini di Meredith Langstaff e da numerose dichiarazioni che l'artista rilascerà nel corso degli anni.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Alida Valli, *Racconto la mia vita 3*, cit., «Tempo», p. 41.

Poco tempo dopo, viene rilasciato il visto ad Alida Valli, e il 26 dicembre l'attrice parte da Londra a bordo del transatlantico Queen Elizabeth. Il 1° gennaio 1947 Alida Valli, suo marito Oscar De Mejo e il piccolo Carlo sbarcano a New York.

2.2 Valli d'incanto: Hollywood Stardom

L'arrivo a Hollywood di Alida Valli costituisce un'esperienza mediatica¹⁶⁷ che incontra le attese e la curiosità di un vasto pubblico di lettrici e lettori italiani. L'evento viene seguito e coperto dai principali quotidiani nazionali, dai settimanali¹⁶⁸ di informazione e varietà, e non senza un certo grado di morbosità soprattutto dalla stampa specializzata, ovvero dalle riviste cinematografiche presso le quali i servizi dedicati ad Alida Valli erano tra i più frequenti sin dai tempi di *Mille lire al mese*.

Pertanto, l'esperienza hollywoodiana di Alida Valli¹⁶⁹ si traduce anche nelle concrete speranze nazionali dell'inserimento di una diva italiana nel firmamento hollywoodiano. Se è vero che l'esperienza di Isa Miranda a Hollywood sotto contratto con la Paramount Pictures, risoltasi con la sua partecipazione a soli due film di scarso successo¹⁷⁰, non era stata in grado di incidere rispetto alle speranze di fare di lei una sorta di Marlene Dietrich italiana, e che, al pari di Valli, di lì a poco, altre star italiane quali Valentina Cortese, Rossano Brazzi, Marina Berti e Anna Maria Pierangeli sarebbero arrivate ad Hollywood¹⁷¹, la partenza di Alida Valli viene vissuta come un evento e una promessa. La Nazione, e nello specifico anche la gente del cinema, è certa che la Luisa di *Piccolo mondo antico*, e l'eroina di *Noi vivi* e *Addio Kira!* possa farcela. Alida Valli, infatti, possiede le qualità estetiche e drammatiche necessarie per adattarsi alle forme del cinema hollywoodiano.

¹⁶⁷ Questo paragrafo è stato scritto tenendo conto soprattutto del lavoro di ricerca condotto sui materiali del Fondo AV, Rassegna stampa 1937-1948, che contiene centinaia di ritagli provenienti da giornali, riviste di settore, e dai principali quotidiani e rotocalchi dell'epoca, selezionati accuratamente dalla diva. In questo senso, la ricostruzione del dibattito coevo risente non soltanto della partecipazione dell'attrice stessa all'evento mediatico di cui è la protagonista, ma rivela anche una particolare sensibilità della stessa nei confronti della rappresentazione e della caratterizzazione della sua immagine mediatica, della sua personalità pubblica, nonché della sua ricezione divistica presso le lettrici e i lettori italiani.

¹⁶⁸ Si veda a tal proposito il bel servizio di Henry Gris, *Alida Valli a Hollywood*, «L'illustrazione del popolo», 21, 25 maggio 1947, pp. 6-7.

¹⁶⁹ Per una ricostruzione convincente del periodo hollywoodiano di Alida Valli rimando a Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., al quale sono debitore di numerosi spunti di riflessione e indicazioni metodologiche.

¹⁷⁰ Si tratta di *Hotel Imperial* (1939) di Robert Forley; e di *Adventures in Diamonds (La signora dei diamanti)*, (1940) di George Fitzmaurice.

¹⁷¹ Senza considerare per il momento le esperienze significative che Anna Magnani, Gina Lollobrigida e Sophia Loren avrebbero attraversato a partire dagli inizi degli anni Cinquanta.

In un certo senso, quindi, Valli è la prima grande diva italiana nata dal sistema produttivo e dal modello commerciale italiano ad approdare ad Hollywood.

Già a partire dal 16 dicembre 1944, il settimanale «Star»¹⁷², in un periodo di stasi e crisi produttiva del cinema italiano, dedica una significativa copertina ad Alida Valli, ritraendola felice mentre poggia le sue braccia sulle spalle del marito Oscar De Mejo, ad un mese dall'attesa nascita del suo primogenito.

L'inviato speciale è Giuliano Ferrieri, ospite dei coniugi De Mejo nel loro appartamento in Via dei Monti Parioli, il quale non dimentica di ricordare l'apprezzamento che l'attrice in passato ha riscontrato presso il pubblico estero¹⁷³.

Nel giugno del 1946, gli accordi sono già stati presi e il contratto con la Vanguard è stato firmato dalla diva. Resta da risolvere soltanto il problema del rilascio del visto per l'America.

Ancora una volta «Star» dedica un servizio ad Alida Valli. Gino De Passera intervista l'attrice nel suo appartamento pariolino chiedendole dell'America, dei progetti futuri, e di discutere alcuni aspetti del suo contratto d'esclusiva.

Il giornalista le chiede: «vorreste raccontarmi come si giunse alla firma del contratto?»¹⁷⁴ A tale curiosità, Valli risponde ripercorrendo, come più volte farà lungo la sua carriera, la genesi della trattativa, descrivendo così Selznick:

È un produttore indipendente, ma la sua attività principale consiste nel legare a sé con lunghi contratti degli artisti che egli poi cede all'una o all'altra casa produttrice. Egli ha fra l'altro attualmente sotto contratto Ingrid Bergman, Shirley Temple, Joan Fontaine, Jennifer Jones, Joseph Cotten, il regista Hitchcock e molti altri famosi artisti e registi¹⁷⁵.

Qui, come spesso accade quando si leggono le interviste di Alida Valli, ci si imbatte in una minuziosa scrupolosità nella restituzione dei dettagli e in una franchezza comunicativa che rivela sempre un più grande contesto di riferimento entro il quale le vicende si sono svolte.

Il giornalista di «Star», infatti, incede con curiosità sulla questione contrattuale: «è vero che il contratto è dettagliatissimo e che prevede persino il cambiamento di tutti i vostri denti, se così decideranno a Hollywood?»¹⁷⁶.

¹⁷² «Star», 19, 16 dicembre 1944.

¹⁷³ Giuliano Ferrieri, *Viaggi in casa. Alida Valli, Signora De Mejo*, «Star», 19, 16 dicembre 1944, pp. 8-9.

¹⁷⁴ Gino De Passera, *Alida Valli non parte ancora. Ma partirà*, «Star», 23, 5 giugno 1946, p. 5.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

Valli risponde così:

È un contratto standard con 46 paragrafi, che prevede tutto, compresi maremoti, terremoti, guerre civili e pestilenze. Così prevede la sostituzione di uno o più denti... ma tale clausola, che ha suscitato tanti commenti c'era anche nel mio contratto italiano con la "Minerva Film". Non c'è quindi nulla di americano in tale paragrafo¹⁷⁷.

In realtà, il contratto prevede quarantatré paragrafi, ma Valli aggiunge un ulteriore aspetto rilevante della «natura standard» del suddetto, ovvero la sua durata di sette anni¹⁷⁸.

Questo elemento ci induce a riflettere sulle seguenti questioni: che cosa significa essere una star di Hollywood? Di cosa sono fatte le stelle del firmamento americano? Quali sono le caratteristiche che le contraddistinguono rispetto al loro contesto di provenienza?

Gli elementi chiave sono indubbiamente due: il *glamour*¹⁷⁹ e lo *stardom*¹⁸⁰.

Il primo segue un processo di *glamourization*, il secondo non è la semplice traduzione del termine divismo nel contesto anglo-americano. Lo *stardom* è a tutti gli effetti uno spazio di potere, un reame in parte simbolico in parte reale in cui il potere conquistato viene esercitato dalla star.

Lo *stardom* è il criterio e la condizione a partire dai quali è possibile parlare di una star, e dunque riconoscere ad essa la sua posizione nell'immaginario di uno o più pubblici di riferimento.

Per Selznick, dunque, era necessario introdurre Valli in un percorso di acquisizione dei territori del *glamour* e dei privilegi dello *stardom*¹⁸¹.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Per un'analisi storica e culturale del glamour e dei suoi significati in relazioni ai campi di applicazione che esso riveste nel mondo del cinema e della moda rimando a Stephen Gundle, *Glamour: A History*, Oxford University Press, Oxford UK 2008; e a Carol Dyhouse, *Glamour: Women, History, Feminism*, Zed Books, London 2010; ed. or. *Glamour. Una storia al femminile*, Donzelli, Roma 2010.

¹⁸⁰ Per una comprensione del fenomeno e della categoria dello *stardom* nel cinema hollywoodiano e per le sue capacità di contribuire alla costruzione e alla formazione di una star e di accrescerne il potere contrattuale, culturale e simbolico rimando a Paul McDonald, *The Star System*, cit.; Paul McDonald, Janet Wasko, *The Contemporary Hollywood Film Industry*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2008; tr. it *Hollywood film industry. Produzione, economia e circolazione del cinema americano nell'era globale*, a cura di Giacomo Manzoli, prefazione di Andrea Minuz, Cue Press, Imola 2020; Paul McDonald, *Hollywood Stardom*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2013; tr. it *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiano*, a cura di Andrea Minuz, prefazione di Giacomo Manzoli, Cue Press, Imola 2020; e Giulia Carluccio, Andrea Minuz (a cura di), *Stardom*, numero monografico di «Bianco e Nero», 581, gennaio-aprile 2015.

¹⁸¹ Sulla costruzione della popolarità di un'immagine divistica, e sulla definizione di ciò che in seguito Richard Dyer avrebbe definito «*star image*», rimane fondamentale il contributo di Thomas B. Harris, *The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe*, «Studies in Public Communications», 1, 1957, pp. 45-48.

Per conseguire tale obiettivo, bisognava costruire una campagna pubblicitaria massiccia e pervasiva volta a valorizzare la *star image*¹⁸² e la *star persona*¹⁸³ dell'attore o dell'attrice su cui si era deciso di investire in termini economico-produttivi e artistici.

In questo senso, era necessario sottoporre l'artista ad una drastica operazione di *re-styling* e di *glamourization*.

Valli, a tal proposito, racconta nelle sue memorie pubblicate su «Tempo»¹⁸⁴ nel 1954 i suoi primi giorni in America, l'arrivo a Los Angeles sul set di Hitchcock, i primi colloqui con Selznick e le richieste fatte da quest'ultimo al suo staff per lavorare alla costruzione di una nuova immagine affascinante, desiderabile e irresistibile della sua personalità pubblica.

Appena arrivata a New York, Alida Valli viene accolta da Bob Ross e Joe Roberts, rappresentanti della sede newyorkese della Vanguard Films, che le presentano Miss Eleonore Moore, una *nurse* inglese, incaricata di prendersi cura di Carlo; il giorno seguente fa la conoscenza di Miss Florence Cunningham, insegnante d'inglese del Massachusetts ingaggiata da Selznick per lavorare a stretto contatto con Valli; segue anche il resoconto del viaggio a bordo dell'elettrotreno della *Santa-Fè Railroad* che attraversa l'America e che la conduce a Los Angeles.

Sul metodo di insegnamento di Miss Cunningham, ad esempio, Valli fornirà alcuni interessanti dettagli:

Mi rassereno il sistema che Miss Cunningham adottò per affrontare il fondamentale urgentissimo problema della mia pronuncia inglese; mi leggeva un periodo della battuta e io dovevo ripeterlo a memoria, cercando di imitare la fonìa delle parole. A ogni mio errore - e in principio erano quasi tutti errori - mi insegnava come appoggiare la lingua ai denti o al palato o come dovevo muovere le labbra.

¹⁸² Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit., con particolare attenzione alle pp. 54-84.

¹⁸³ Cfr. Barry King, *Articulating Stardom*, «Screen», 5, 1985, pp. 27-50. King, in questo fortunato saggio, dialogando e discostandosi in parte dal modello di Dyer, verso il quale rimane in ogni caso debitore, sostiene che rispetto alla confluenza degli aspetti pubblici e privati che vengono assorbiti nella definizione della *star image*, che rende dunque pressoché impossibile un discorso sull'identità privata di una star, la *persona* è solamente l'insieme di quelle pratiche discorsive e filmiche che si intersecano nel tentativo di promuovere una soggettività pubblica dai tratti coerenti.

¹⁸⁴ Mi riferisco alle già citate memorie autobiografiche che Alida Valli pubblicherà in cinque puntate sul popolarissimo rotocalco settimanale «Tempo», a partire dal n. 45 del 11 novembre 1945. In questo caso, il riferimento va alla quarta puntata della rubrica tenuta dall'attrice: Cfr. Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo. Racconto la mia vita 4*, «Tempo», 2 dicembre 1954, pp. 23-26. Va, inoltre, ribadito che il romanzo della sua vita che emerge dagli scritti pubblicati su «Tempo», verrà confermato e aggiornato con ulteriori resoconti e dettagli negli scritti autobiografici che Alida Valli pubblicherà in sei puntate sull'altrettanto popolarissimo settimanale «Oggi», a partire dal n. 49 del 6 dicembre 1956.

Questo sia pur interessante “martirio” durò tutto il tempo del viaggio, escluse le cinque notti nelle quali mi fu concesso di dormire¹⁸⁵.

Alcune delle dichiarazioni più interessanti, non a caso, riguardano il lavoro da fare sul corpo e sull’immagine:

Alla stazione di Los Angeles erano ad attendermi Henry Wilson, capo dell’ufficio stampa della “Vanguard” e la bellissima Anita Colby, meglio nota a tutti i “fans” d’America come “The face” (il viso) per i suoi lineamenti straordinari e perfetti, e preziosa collaboratrice di Selznick col delicato incarico di occuparsi personalmente e seguire da vicino sia sul lavoro che in privato le attrici scritturate con contratto in esclusiva. [...] Anita Colby mi fu vicina per un lungo periodo e con i suoi intelligenti consigli mi aiutò a risolvere ogni problema di abbigliamento e di estetica¹⁸⁶.

Un passaggio altrettanto significativo riguarda il ricordo del suo primo incontro con Selznick, il big boss capace di validare o mandare all’aria tutto quanto.

Ci mandarono la macchina il mattino dopo e con Oscar andammo a Culver City dove ha sede la “Vanguard Films, Inc.” Dopo aver attraversato una lunga teoria di uffici arrivammo davanti al “capo”. Un uomo maturo, piuttosto alto, con i capelli grigi e un grosso paio di occhiali di tartaruga era ad attendermi in una vasta stanza: era David O’ Selznick. Squadrò il suo nuovo acquisto con minuziosa attenzione alla guisa di un allevatore di purosangue. Sembrò soddisfatto di me; lo era meno del mio inglese che lasciava a desiderare¹⁸⁷.

Portata immediatamente a visitare lo studio dove si stavano svolgendo le riprese di *The Paradine Case* (*Il caso Paradine*, 1947), qui Alida Valli conosce il cast e Hitchcock, e viene presentata a due eccellenze della Hollywood classica: il parrucchiere Larry Germain e il costumista Travis Banton, noto per aver contribuito a disegnare l’immagini divistica di Marlene

¹⁸⁵ Ivi, p. 24.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Dietrich nei film diretti da Josef von Sternberg, di Claudette Colbert, Carole Lombard e Mae West.

Professionalità del più alto livello hollywoodiano vengono quindi ingaggiate per lavorare con e al fianco di Alida Valli, nel segno di un disegno produttivo e promozionale che intende scommettere sulla diva italiana come nuova promessa che ha tutto il diritto di stare nell'empireo del cinema.

Questa strategia andava dunque preparata, come dimostra un articolo di Andrew Gray apparso su «The Picturegoer»¹⁸⁸ nel maggio del 1946, che annuncia alle lettrici e ai lettori statunitensi l'imminente arrivo di nuove stelle ad Hollywood; e, al contempo, doveva essere sostenuta da un incessante dialogo con la stampa di settore, in particolare modo con le *fanmagazines*.

Secondo questo modello, la star hollywoodiana è un ponte, un canale di comunicazione tra l'industria e il suo pubblico, tra il produttore e le spettatrici e gli spettatori paganti.

Pertanto, è necessario costruire delle narrazioni avvincenti, empatiche e con le quali sia possibile entrare in relazione. I consumatori di immagini divistiche devono sognare, piangere, ridere, ma soprattutto affezionarsi alla star di cui si legge e di cui si guarda un film. L'industria culturale americana è una *wonderland* in cui il senso di meraviglia viene innestato e il bisogno di guardare alle stelle¹⁸⁹ viene fabbricato da chi quell'industria la controlla: i produttori.

Pertanto, la presenza di Valli tra le "Selznick Stars" comporta l'adeguamento della sua immagine pubblica ai canoni estetici e alle strategie promozionali proprie di una star di Hollywood.

In questo senso, il confronto tra le *fanmagazines* italiane e quelle statunitensi nel raccontare esperienza dopo esperienza il graduale inserimento dell'attrice italiana nella fabbrica dei sogni americana ci aiuta ad avere una percezione del nuovo statuto divistico acquisito da Valli oltreoceano¹⁹⁰.

In Italia, i settimanali «Cinebazar» e «Fotogrammi», si distinguono in particolare modo per aver scelto strategicamente di raccontare la presenza di Alida Valli ad Hollywood adeguando

¹⁸⁸ Andrew Gray, *Tommy Discovers New Stars*, «The Picturegoer», 11 maggio 1946, s.p.

¹⁸⁹ Per un riferimento teorico e metodologico della questione rimando a Edgar Morin, *I divi*, cit., con particolare attenzione a pp. 69-102, dedicato all'analisi del fenomeno della *liturgia stellare*, che Morin indaga partendo dallo scrutinio di alcune pratiche di fandom associate alle star, come la *fan mail*; e a Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London-New York 1994.

¹⁹⁰ Naturalmente, una star a Hollywood doveva tener conto anche delle *fan mail*. In questo senso il Fondo Valli custodisce un prezioso documento che regola il rapporto tra Valli e il *fandom* mediato da un'agenzia incaricata di gestire la posta ricevuta e ad instaurare una relazione con le ammiratrici e gli ammiratori statunitensi basata sull'entusiasmo e la gratitudine per il supporto manifestati. Mi riferisco a Fondo AV, Contratti 1, fascicolo 1, Lettera di Claire Rochelle, manager dello United Fan Mail Service, Los Angeles 27 aprile 1948.

l'impaginazione, il rapporto tra immagini e testo, e l'efficacia comunicativa del fototesto al modello americano, al fine di suggerire alle lettrici e ai lettori italiani il prestigio e l'esclusività di un'esperienza di vita e artistica accessibile soltanto alle dive di maggior successo.

Considerando, inoltre, l'esclusivo controllo da parte di Selznick delle immagini che gli uffici stampa dovevano negoziare direttamente con i rappresentanti della Vanguard Films, i servizi pubblicati su «Cinebazar» e «Fotogrammi» hanno la specifica funzione di aggiornare le lettrici e i lettori sulle ultime notizie in quel di Hollywood e di ratificare la narrazione pubblica che si sta costruendo sul conto di una diva che ha bisogno di lasciarsi alle spalle il suo passato degli anni interbellici.

Nel caso di «Cinebazar», basterebbe confrontare come viene presentata l'immagine di Valli in alcuni numeri del 1946, ancora molto legata ad un'estetica pubblicitaria italiana¹⁹¹, familiare, vicina e raggiungibile, con quella invece proposta dai servizi del 1947 che ritraggono la star nella sua identità di Maddalena Paradine. Che si trovi sul set, al fianco di Gregory Peck e Alfred Hitchcock¹⁹², o sia intenta a ripassare le battute, Alida Valli adesso è un corpo immaginario che rivolge un saluto ai suoi lettori da un regno inaccessibile.

Il rotocalco romano «Fotogrammi»¹⁹³, invece, come ha indagato Mariapaola Pierini¹⁹⁴ ingaggia una vera e propria collaborazione col marito dell'attrice Oscar De Mejo, affidandogli una rubrica tra il gennaio 1947 e il marzo 1949 intitolata *Lettere dall'America* per informare le lettrici e i lettori italiani della loro vita ad Hollywood.

Come acutamente sottolinea Pierini: «gli articoli nel loro complesso offrono una prospettiva decisamente interessante in cui convivono, e spesso confliggono, forse inevitabilmente, vita familiare e professionale di entrambi»¹⁹⁵.

Ciò nonostante, la descrizione degli stili di vita hollywoodiani, la condivisione di aneddoti e curiosità vissute in compagnia di star di prima grandezza, di cui sono prova le bellissime foto che incorniciano il servizio del 7 giugno 1947¹⁹⁶ in cui De Mejo racconta il soggiorno trascorso

¹⁹¹ Mi riferisco alla copertina e al servizio di Alberto Casella, *È una bella avventura, dice Alida Valli*, di «Cinebazar», 1, 1-7 gennaio 1946, p. 1; e alla copertina di «Cinebazar», 14, 23 aprile 1946.

¹⁹² Cfr. «Cinebazar», 13-14, 25 maggio-10 giugno 1947, con particolare attenzione al servizio della stessa attrice: Alida Valli, *Alida ha scritto da Hollywood*, s.p.; e al servizio, *Un saluto dalla Signora Paradine*, «Cinebazar», 19-20, 15 agosto 1947, s.p.

¹⁹³ Va citato in tal senso la copertina di «Fotogrammi», 8, 12 aprile 1947, che esibisce un ritratto fotografico di Alida Valli in pieno stile *Classical Hollywood*; ma anche quella che ritrae Valli in una foto promozionale de *Il caso Paradine* al fianco dell'altra nuova "Selznick Star" europea, Louis Jourdan, in «Fotogrammi», 12, 7 giugno 1947.

¹⁹⁴ Cfr. Mariapaola Pierini, *Lettere dall'America. Alida raccontata da Oscar De Mejo*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, cit., pp. 67-78.

¹⁹⁵ Ivi., p. 70.

¹⁹⁶ Cfr. Oscar De Mejo, *Alida Valli a Santa Cruz per un week-end da Hitchcock*, «Fotogrammi», 12, 7 giugno 1947, pp. 5-6.

insieme alla moglie nel ranch degli Hitchcock a Santa Cruz, in California, suggellano quell'impossibilità di tracciare un confine tra identità pubblica e identità privata una volta ottenuto il diritto di cittadinanza nel cinema che conta.

L'indagine delle *fanmagazines* statunitensi, invece, presuppone un discorso sottilmente diverso. Per Selznick era fondamentale trasformare il suo nuovo acquisto nella nuova Ingrid Bergman, persino la nuova Garbo¹⁹⁷.

Per far ciò, bisognava ricostruire un romanzo ideale, in parte finzionale e in parte autobiografico della vita della sua nuova stella, d'ora in avanti chiamata semplicemente Valli.

Gli articoli pubblicati su «Photoplay» e «Modern Screen» non soltanto sanciscono la piena iscrizione di Valli nel pantheon hollywoodiano, ma si inseriscono in quel complesso processo di negoziazione dell'immagine pubblica che il produttore alimenta per promuovere l'artista.

Michael Sheridan, ad esempio, definisce Valli «the greatest dramatic actress in Italy since the immortal Duse»¹⁹⁸.

Inez Rob, invece, intervistando Valli all'Hotel Plaza di New York subito dopo aver visto *The Paradine Case*, si sofferma su questioni relative alle principali differenze tra le star del cinema americano e quelle europee, apprendendo che: «The greatest of these is the process of glamourization. "Here the glamourization is never ending", said Miss Valli with a sly twinkle as a hairdresser and a manicurist arrived in the hotel suite. "In Europe you are allowed to look human part of the time"»¹⁹⁹.

Herb Howe, invece, nel settembre del 1948 traccia su «Photoplay» questo memorabile ritratto della star:

You keep wondering where you have seen before that cryptic smile, the amused glance from blue insinuating eyes beneath a classic brow that curves a little outward from the hairline in an ivory oval face. Suddenly you recollect it was in the Louvre – it was the little Mona Lisa who has been sending men for centuries²⁰⁰.

¹⁹⁷ Cfr. Herb Howe, *Valli of Enchantment*, «Photoplay», vol. 33, 4, September 1948, p. 99.

¹⁹⁸ Michael Sheridan, *Viva Valli*, «Photoplay», vol. 32, 3, February 1948, p. 46.

¹⁹⁹ Inez Rob, *Double Life (Valli)*, «Modern Screen», vol. 37, 1, June 1948, p. 88.

²⁰⁰ Herb Howe, *Valli of Enchantment*, cit., p. 99.

Infine, non si possono trascurare gli scritti autobiografici – probabilmente commissionati da Selznick stesso all’attrice e ai *magazines* statunitensi in piena logica di *advertising*²⁰¹ molto cara al produttore americano – che Alida Valli pubblica su «Modern Screen» nel settembre del 1948 e nel gennaio del 1949. Il primo s’intitola *There was a girl...*²⁰² un vero e proprio viaggio nel passato che la star compie ripercorrendo, tra nostalgia dell’infanzia e il dolore di una giovinezza trascorsa troppo in fretta, le principali tappe della sua vita: la nascita a Pola, il trasferimento a Como, il rapporto con la scuola dell’infanzia e l’amore per i suoi genitori, i giochi da bambina e la scoperta della passione per la recitazione, la tragica morte del padre, i primi provini cinematografici e la frequentazione a Roma del Centro Sperimentale di Cinematografia, la svolta de *Il feroce Saladino* fino all’arrivo ad Hollywood. Il racconto del gennaio del 1949, invece, s’intitola *The Christmas I’ll Never forget*²⁰³. Un resoconto doloroso del Natale del 1944, trascorso a Roma barricata in casa con sua mamma, tra la paura delle retate naziste, la lotta contro la scarsità di cibo, e le fughe silenziose verso la casa di quei pochi amici, soprattutto le coppie dei coniugi Camerini e Franciolini, con le quali condividere le speranze di un’Italia presto liberata dagli Alleati.

Questi scritti, muovendosi sempre al confine tra promozione e introspezione, costituiscono un insieme di narrazioni prodotte al di fuori del contesto cinematografico, pronte a chiarire il punto di vista di Valli sul mondo in quanto personalità pubblica, e a stabilire dunque il primato dell’America, come terra di abbondanza e libertà. L’America adesso è casa²⁰⁴.

²⁰¹ Cfr. Ronald Haver, *David O. Selznick’s Hollywood*, Knopf, New York 1980, con particolare attenzione alle pp. 3-35 che illustrano la formazione giovanile nel mondo pubblicitario di Selznick, sotto la guida del padre Lewis J. Selznick.

²⁰² Alida Valli, *There was a girl...*, «Modern Screen», vol. 37, 4, September 1948, pp. 70-72 e pp. 101-103.

²⁰³ Alida Valli, *The Christmas I’ll Never Forget*, «Modern Screen», vol. 38, 2, January 1949, pp. 32-33 e pp. 82-83.

²⁰⁴ Cfr. Herb Howe, *Valli of Enchantment*, cit., p. 100.

2.3 La trattativa Valli-Selznick: leggere il contratto di una star

La trattativa Valli-Selznick si colloca a pieno titolo nel contesto storico-produttivo dello studio system. Questa constatazione è suffragata dalle modalità in cui essa si è svolta. La macchina produttiva della Hollywood classica²⁰⁵ prevedeva infatti una negoziazione tra le parti mediata da un vertice rappresentato dal produttore. Nel caso di David O. Selznick²⁰⁶, la cui formazione è avvenuta in primo luogo come dipendente di suo padre Lewis J. Selznick nel campo dell'*advertising* e della pubblicità, la verticalità del sistema produttivo veniva esibita non soltanto attraverso l'insistenza sulla fabbricazione dell'immagine pubblica delle attrici sotto contratto d'esclusiva, ma anche e soprattutto attraverso l'esercizio di ogni condizione legalmente concepibile e disponibile per trarre quanto più profitto possibile dal capitale investito e rappresentato dagli artisti sotto contratto d'esclusiva settennale. In questo senso, il contratto Vanguard-Valli²⁰⁷ stipulato e firmato il 3 novembre del 1945 e ratificato nuovamente in formula accessoria il 9 febbraio del 1946²⁰⁸, in entrambe le occasioni del Viceconsole americano a Roma Byron B. Snyder, costituisce un oggetto di analisi di straordinario interesse, pregio e rarità, dal momento che fornisce integralmente non soltanto l'accesso diretto ai discorsi legali in atto nella Hollywood classica, ma apre gli orizzonti per indagare molteplici contesti di riferimento, che spaziano dalla struttura a livelli di una casa di produzione americana alle personalità e alle cariche in essa distribuite; dal rapporto tra produttori, legali e agenti a quello tra artisti e agenti; dalle richieste concesse agli artisti alle pretese inflessibili dei produttori.

Il campo si estende a moltissime altre suggestioni teoriche, possibilità ermeneutiche e campi d'applicazione possibili. A tal proposito, va ricordato che negli anni Novanta gli *star studies* hanno indagato sia determinati aspetti legali relativi alla percezione che l'attore ha del proprio lavoro e della propria individualità professionale, che altri invece inerenti alle considerazioni

²⁰⁵ Per una sistemazione del modello produttivo della Hollywood dello Studio System la letteratura di riferimento è davvero vasta. Mi limito a citare un quadro teorico di riferimento imprescindibile sul fronte anglo-americano che è dato da David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005 (1985); e per quanto riguarda il contributo degli studi italiani faccio riferimento a Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007.

²⁰⁶ Le principali informazioni dedotte per la ricostruzione della personalità e della carriera di David O. Selznick derivano da Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood*, Alfred Knopf, New York, 1980; David Thomson, *Showman. The Life of David O. Selznick*, Alfred Knopf, New York 1992; e Leonard J. Leff, *Hitchcock and Selznick: The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, University of California Press, Los Angeles 1999 (1987).

²⁰⁷ Cfr. Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli, 3 novembre 1945.

²⁰⁸ Cfr. Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli, 9 febbraio 1946.

che gli spettatori hanno della sua soggettività produttrice, fornendo un modello teorico certamente affascinante e avvincente. In particolare, Jane M. Gaines nel 1991 in *Contested Culture. The Image, The Voice, and The Law*, e Danae Clark nel 1995 in *Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor*, pongono le basi per una lettura delle star al di là del modello semiotico che Richard Dyer pionieristicamente costruisce attorno alla «star come testo»²⁰⁹, e riflettono su ciò che accade nel corso delle negoziazioni che l'attore come lavoratore (*actor as worker*) fuori dallo schermo (*off-screen*) decide di intraprendere.

Gaines e Clark si rifanno a molteplici teorie culturaliste e post-marxiste per interrogare la storia del cinema americano valorizzando l'individualità dell'attore come soggetto di produzione e individualità sciolta dalla sua *star image* e dalla sua *public persona*.

Gaines, ad esempio, sottolinea che guardare l'attore come mero oggetto prodotto da una strategia economica e monopolistica a beneficio del *producer* riduce la star alla convergenza di almeno tre entità: «“private” persona, character roles, and public image»²¹⁰, che nella prospettiva di Dyer si configurava quindi come «the sum of calculated promotion, public appearances, motion picture roles, and personality»²¹¹.

Tuttavia, lo scarto metodologico apportato da queste studiose consiste proprio nell'indagare le dinamiche di controllo che riguardano l'immagine e la voce delle star e in che modo esse siano normate da logiche capitalistiche. In questo senso, la trattativa Valli-Selnick, pur risolvendosi in una corrispondenza standard e abitudinaria per i modi di produzione della Hollywood classica, assume una specificità culturale significativa non soltanto se applicata al rapporto tra diva italiana e cinema americano, ma anche in rapporto alle forme di *agency* e di richieste formulabili che un'attrice è in grado di avanzare nel corso di una trattativa legale.

Come sottolinea Gaines, individuando, al pari di Clark, nella costituzione nel 1933 e poi nel suo riconoscimento nel 1937 della Screen Actors Guild²¹² il momento fondativo per elaborare un discorso sulle rivendicazioni professionali e corporative del mestiere dell'attore:

The concept of the "subject of production" gives particular urgency as well to questions about the struggle between studio heads and actors over control of actors' private lives, their off screen as well as

²⁰⁹ Cfr. Richard Dyer, *Star*, cit.

²¹⁰ Jane M. Gaines, *Contested Culture*, cit., p. 33.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Cfr. Ivi, p. 35.

on-screen appearances, and their image properties - their own bodies and voices - in relation to commercial advertising²¹³.

Pertanto, meritano di essere affrontate le principali tappe e le sezioni del contratto che ricostruiscono e dialogano profondamente con questo dibattito.

In primo luogo, in un telegramma del 23 ottobre del 1945, Fred Mueller, legale di Selznick a Roma incaricato di gestire la trattativa con Valli, informa Jenia Reissar, rappresentante di Selznick in Europa, di quanto segue:

L'avvocato della Valli dichiara che l'art. 34 del contratto in aperta contraddizione con lettera e chiede la modificazione dell'articolo in modo che si legga che la lettera è conosciuta ad ambedue le parti ed è legalmente valida. Desidera anche sapere esatto il totale percentuale tasse ed altro dedotte dal produttore per sapere stipendio netto che la Valli percepirà. Desidera anche seguenti migliorie contrattuali. Primo rimborso settimanale spese di dollari centocinquanta [150] da accreditare a Valli in America per il periodo xxxxx dalla validità del contratto alla data partenza da Roma secondo rimborso spese menzionato in lettera da portare a dollari xxxxx cinquecento [500] settimanali iniziando da data partenza a Roma terzo periodo contrattuale originario da portare a settecentocinquanta [750] settimanali. La prima opzionale a mille settimanali [1000] la seconda opzione a milleduecentocinquanta [1250] la terza opzione a millecinquacento [1500] la quarta opzione a millesettecentocinquanta [1750] rimanendo invariate rimanenti tre opzioni tutti i pagamenti in dollari americani²¹⁴.

A questo telegramma fa seguito la nota che Daniel T. Oshea, il presidente della Vanguard Films, scrive a Fred Mueller:

Vi telegrafiamo oggi [...] riguardo al contratto con la Valli ed al rilascio della Minerva. Cablogrammi della Reissar ci informano che state lavorando celermente e facendo il possibile per raggiungere i risultati soddisfacenti per tutto per il che vogliamo esprimervi la nostra sincera soddisfazione. Riguardo al fatto che l'avvocato della Valli pensa che il contratto sia troppo unilaterale vi assicuriamo che questa

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Telegramma Fred Mueller 23 ottobre 1945.

apparenza di unilateralità non può essere evitato ed è comune a tutti i contratti cinematografici americani. Siamo sicuri che la Valli si renderà conto che Mister Selznick sarà più che retto con la Valli nei loro rapporti secondo il contratto che vi abbiamo presentato²¹⁵.

Dunque, il tentativo di Valli e del suo legale, l'avvocato Goffredo Guerra, di garantire le condizioni necessarie per una partenza sicura, e predisporre ogni accomodamento utile per se stessa, per il marito e per il piccolo Carlo, trova un ulteriore fonte nel telegramma del 26 ottobre 1945 che Robert Dann scrive a Fred Mueller, esprimendo in questi termini una nota di sorpresa nei confronti dell'evolversi della trattativa:

Esprimete alla Valli ed al suo avvocato la nostra sorpresa per il contenuto del cablogramma a Reissar dato il fatto che [Dave] Golding ha anche telegrafato a Neil Agnew che le condizioni del nostro contratto a lungo termine come presentate alla Valli erano accettabili dalla Valli. La posizione presa ora dall'avvocato della Valli ci sembra tanto più inspiegabile dato il grave peso che indubbiamente dovremo assumere se dovremo arrivare ad un accordo con la Minerva per il rilascio della Valli. Ciò nonostante, soltanto per mostrare la nostra buona volontà a cooperare in parte noi siamo disposti ad accettare ciò che segue purché sia accettato dalla Valli e tale accettazione valga anche per gli altri rimanenti argomenti del contratto proposto alla Valli²¹⁶.

Gli argomenti della discussione, nello specifico si riferiscono ad alcune concessioni, di cui riportiamo le più incisive in rapporto al grado di *agency* e al potere contrattuale che la figura di Valli è in grado di negoziare:

Primo aumenteremo il compenso alla Valli all'ammontare specificato nel vostro cablogramma riguardo al periodo originario del contratto e riguardo al primo secondo terzo e quarto periodo di opzione ma definitivamente non in tale misura da rendere tali compensi alla Valli da tasse ed altre deduzioni. [...]

²¹⁵ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Telegramma Daniel T. Oshea 23 ottobre 1945.

²¹⁶ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Cablogramma Robert Dann 26 ottobre 1945.

Tali concessioni aumentano il costo del nostro contratto con la Valli di 40.000 dollari. [...] Terzo, d'accordo nel modificare l'art. 34 per comprendere l'accordo fatto per lettera²¹⁷.

A chiudere la negoziazione e a ratificare il parziale successo delle sue richieste, va citato il telegramma che Alida Valli invia a Robert Dann il 29 ottobre del 1945, e che riporta quanto segue:

Desidero informarvi che ho accettato le clausole del contratto presentatomi da Fred Müller e basate sul vostro cablogramma del 26 ottobre. Mi dispiace per il malinteso riguardante le clausole contrattuali ma Dave Golding mi aveva soltanto informato dei compensi lasciandomi sotto l'impressione che avrei potuto aumentare le mie entrate da registrazioni, trasmissioni radiofoniche, ecc. Telegrafatemi per favore Monte Parioli 14 Roma l'attuale indirizzo del Sig. Selznick perché vorrei telegrafargli personalmente per esprimere la mia gioia nel venire a formar parte della grande famiglia Selznick. Con i migliori saluti²¹⁸.

Il contesto qui ricostruito pone quindi le basi per analizzare le implicazioni discorsive e culturali che alcuni dei principali articoli del contratto rivelano nel merito dei rapporti tra l'artista e la Vanguard Films di cui Selznick è il vertice esecutivo.

Infatti, bisogna partire dalla premessa che suggella l'accordo tra le parti, estremamente significativa, poiché presenta ed esibisce un linguaggio e una terminologia propria dei contratti delle star del cinema classico:

Dear Mrs. De Mejo:

As of even date we are making and entering into a certain Employment Agreement (hereinafter called the "Employment Agreement") with you, conditioned upon you obtaining a valid release under Italian law from your existing Italian motion picture contract, as more particularly provided in the Employment Agreement²¹⁹.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Cablogramma Alida Valli 29 ottobre 1945.

²¹⁹ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 3 novembre 1945. Le formule sono identiche nel contratto vidimato il 9 febbraio 1946.

La definizione di quello che potremmo tradurre in italiano come “accordo d’impiego” presuppone una logica di possesso esclusivo sul piano delle prestazioni artistiche da parte di chi quell’impiego (*employment*) lo riceve.

In questo senso meritano di essere riportati, tra gli altri, gli articoli quattro e cinque che specificano l’esclusività del contratto firmato il 3 novembre del 1945 e vidimato nuovamente il 9 febbraio 1946, a seguito dell’accordo raggiunto tra la Vanguard e la Minerva-Savoia.

FOURTH: Artist agrees to render services exclusively to Producer, and to devote Artist’s entire time and attention and best talents and efforts to such services throughout the term of this Agreement. Artist further agrees that during the term of this agreement, including any period or periods during which the services or compensations of Artist may be for any reason whatsoever, and during any period or periods of lay off, Artist will not perform or render any services whatsoever concerned with motion pictures, radio, television, legitimate spoken stage or any other field of entertainment whatsoever, to or for any other person, firm or corporation, or Artist’s own account, except that during the period only of any force majeure suspension pursuant to the provisions of Article Twenty-sixth hereof, Artist may render services in no way concerned with motion pictures, for others, conditioned upon Artist reporting to Producer immediately upon the termination of any such suspension...²²⁰

FIFTH: Artist agrees to act, perform, rehearse and otherwise take part in any medium of the field entertainment now existing or hereafter to be developed, including (but not limited to): such roles, whether feature or otherwise, in such productions, as Producer may designate; such personal appearances in motion pictures theatres or other places of entertainment, and in such other places as Producer may designate; such services in plays, in vaudeville, or in any other kind of performance on the speaking stage, or in such other places as Producer may designate; services on the radio, not only by broadcasting in person, but also by performing for transcriptions; the performances of service for transmission or exhibition by television; and in the recording and reproduction of Artist’s voice and performance for transmission, exhibition, and exploitation by any means or methods now known or which may hereafter be devised; and in connection with the foregoing, Artist agrees to use any accomplishment which Artist

²²⁰ Ivi, art. 4.

posses, in addition to the ability to act, such as ability to sing, the ability to play any musical instrument, and the ability to write²²¹.

Tale livello di controllo sulle qualità e sui talenti dell'artista si traduce non soltanto nella conduzione di una quotidianità vincolata ad una programmazione del proprio tempo gestita dal produttore, ma anche nella manipolazione e nella scomposizione del corpo e delle qualità attoriali dell'artista nel nome di un'efficace gestione degli affari.

Infatti, come riporta l'articolo sette:

SEVENTH: Producer shall have the right to "dub" or "double" the appearance, acts, and voice of Artist, and all instrumental, musical or sound effects produced by Artist, without limitation. Artist agrees to speak or sing in English or in such other languages as Producer may designate. Producer shall have the right to add to, subtract from, arrange, rearrange, revise and adapt the services of Artist and the results and proceeds thereof in any manner, or to combine them with the services or the results and proceeds of the services of any other person or persons. Any or all of the foregoing may, at Producer's election, be deemed, for all purposes of this Agreement, to be the services of Artist. Producer shall have the right to require Artist to render services contemporaneously in two or more productions²²².

In questo modo, il produttore è legittimato ad arrogarsi il diritto di manipolare e cambiare la voce dell'artista a suo piacimento.

Leggendo questi articoli, quindi, risulta quantomai centrale la posizione di Danae Clark davanti al rischio della sparizione della soggettività dell'individuo di fronte ad una scomponibilità della sua identità a favore della composizione della sua immagine.

A tal riguardo, Clark sottolinea che:

«As subjects caught between their positions as laborers and commodity images, they are involved in a conflict over the very terms of representation. How actors' labor is defined, and who defines it, are issues that delimit an arena of struggle over the material and discursive aspects of subject identity and make

²²¹ Ivi, art. 5.

²²² Ivi, art. 7.

the interrelationships among self-representation, filmic representation, and studio representation a scene of constant negotiation»²²³.

Gli articoli undici e dodici, invece, sono dedicati al sistema dei prestiti (*loan outs*) che Selznick ha esercitato con molte delle star sotto contratto di esclusiva, e che di fatto segnerà anche l'esperienza hollywoodiana di Alida Valli.

L'articolo undici, ad esempio, specifica che:

ELEVENTH: Producer may lend Artis's service hereunder to any person, firm, or corporation, and Artist agrees to render services in accordance with the trend of any such lending. No breach by any such person, firm, or corporation of any of Producer's obligations hereunder shall be deemed a breach of this Agreement by Producer, nor shall Artist have the right to terminate Artist's employment hereunder, but in the event such breach shall be material, Artist may decline to render further services for such other person, firm, or corporation in the production with the respect to which such breach shall have occurred²²⁴.

E, se gli articoli trentaquattro e trentanove esortano l'artista a diventare membro effettivo della *Screen Actors Guild* con la quale stipulare un accordo di tipo corporativo in ogni caso dipendente dal contratto con la Vanguard; gli articoli quaranta e quarantadue conferiscono al produttore il potere di cambiare il nome con il quale l'artista sarà professionalmente conosciuta, e di costringere quest'ultima a sottoporsi a visite mediche e correzioni della dentatura.

Il produttore, insomma, ha piena facoltà legale di cambiare l'immagine dell'artista e di ridisegnarla secondo quelli che egli interpreta come i criteri di acquisizione dello stardom hollywoodiano.

Per completezza, questi articoli meritano di essere riportati:

FORTIETH: Producer shall have the right to change the professional or screen name of Artist at any time and from time to time, and Artist agrees to use the name designated by Producer as Artist's professional or screen name during the entire term hereof and for a period of one year thereafter²²⁵.

²²³ Danae Clark, *Negotiating Hollywood*, cit., p. 119.

²²⁴ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 3 novembre 1945, art. 11.

²²⁵ Fondo AV, Contratti 1, Fascicolo 1, Contratto Vanguard-Valli 3 novembre 1945, art. 40.

FORTY-SECOND: Artist grants Producer the right to make such change in Artist's teeth from time to time as Producer may deem desirable. Producer agrees to provide Artist with the services of a reputable dental surgeon to make such changes at Producer's sole cost and expense, but such changes shall be made solely at Artist's risk, and Producer shall not be liable, nor in any way responsible, for any of the results of such work, nor any of the acts of such surgeon²²⁶.

Ed è a partire da questo “Agreement” che la nuova ‘Selznick Star’ diventa semplicemente Valli, e la sua carriera incontra una realtà lavorativa in cui l’osservanza dei criteri stabiliti nel contratto rispecchia un modo di intendere e di produrre il cinema in cui la costruzione della star e della sua immagine coincide e corrisponde al valore dei film a cui il produttore deciderà di farla lavorare.

Il contratto tra Selznick e Valli si configura quindi come un agone, un foro in cui la disputa legale intercetta diverse zone d’ombra. La posta in gioco è molto alta: da un lato vi sono le aspettative di Valli e della sua famiglia di conoscere il sogno americano, l’*american way of life*, e la speranza di perseguire una carriera che la possa portare a lavorare con le più prestigiose personalità di Hollywood; ma vi è anche l’eco di un fantasma rappresentato dalla paura di aver fatto la scelta sbagliata.

Per tali ragioni, la trattativa Valli-Selznick costituisce un caso di studio esemplare delle aspettative che un attore o attrice riveste rispetto al proprio futuro, e rivela anche i limiti entro i quali poter rivendicare forme attive di *agency* e il proprio valore in quanto lavoratore e soggetto di produzione.

Lo spoglio di questi documenti apre le porte alla comprensione di alcuni aspetti sulla complicata questione della rappresentazione professionale che il contratto garantisce alla star. A tal riguardo, Clark suggerisce che:

the "private" person meets the star image in the contract. The contract may be a meeting place for two legal entities, but it is also the place where the person can be seen to escape from the image. As one sign of the star, the studio term contract has some advantages over other signs (personal appearances, newspaper interviews, photographs), which promise indexicality but deliver only myth. The contract

²²⁶ *Ibidem*.

has a truth status because it bears the notarized signature of the actor, divulges his or her legal name, and contains confidential information about the real conditions under which the star works²²⁷.

Dunque, se si postula l'indiscutibile unilateralità del contratto di questo modo di produzione, allora portare avanti il suggerimento di concepire «the "actor as worker" [which] serves as a theoretical starting point from which to analyze the material and discursive struggles over actors' subjectivity»²²⁸, presuppone una scelta di campo che sostenga l'attrice, la persona e la star nei territori d'azione entro i quali si svolge la sua agentività.

Pertanto, il contratto che legò Valli a Selznick da un lato è una fonte preziosa per sviluppare molteplici discorsi inerenti ai modi in cui venivano gestiti gli accordi tra *producers* indipendenti e le star, e per comprendere le formule con cui venivano realizzati i film nella Hollywood classica, navigando un territorio affine ai *production studies*²²⁹; dall'altro lato, invece, esso informa il vissuto e l'esperienza biografica di Alida Valli, che qui trova tutti gli appigli e le difficoltà di un impero del cinema che vive solo di se stesso, e che avrebbe condotto l'attrice nel biennio 1951-1952 a decidere di rescindere definitivamente il contratto con Selznick.

²²⁷ Jane M. Gaines, *Contested Culture*, cit., p. 146.

²²⁸ Danae Clark, *Negotiating Hollywood*, cit., p. 121.

²²⁹ Per un compendio del dibattito rimando a Vicky Mayer, Miranda J. Banks, John T. Caldwell (edited by), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, London 2016, con particolare attenzione ai saggi di Matt Stahl, *Privilege and Distinction in Production Worlds. Copyright, Collective Bargaining, and Working Conditions in Media Making*, pp. 54-67; e di Stephen Zefirau, *Audience Knowledge and the Everyday Lives of Cultural Producers in Hollywood*, pp. 190-202.

2.4 *Recitare a Hollywood: Il caso Paradine (1947) di Alfred Hitchcock*

L'arrivo a Hollywood di Alida Valli, accompagnata dal marito Oscar De Mejo e dal figlio Carlo, ha un carattere decisamente picaresco e romanzesco, dettagliatamente raccontato dalla diva nelle sue memorie pubblicate su «Tempo» nel 1954, e in seguito integrato nelle sue confessioni pubblicate su «Oggi» nel 1956.

Hollywood, con il suo incessante ritmo di produzione e di lavorazione richiedeva immediatamente la presenza dell'attrice sul set. Nel caso specifico, David O. Selznick, il promotore e instancabile demiurgo dell'arrivo nella Mecca del cinema del suo nuovo "acquisto" europeo, esigeva la presenza di Valli sul set, in modo da effettuarle in prima persona un provino, e farle raggiungere i suoi compagni d'avventura per le riprese dell'ultimo film che lo legava ad Alfred Hitchcock, *Il caso Paradine (The Paradine Case, 1947)*.

Il soggetto e lo sviluppo di questo film ha costituito per Selznick un'ossessione sin dal 1938²³⁰, ossia da quando decise di acquistare i diritti di sfruttamento dell'omonimo romanzo del 1933 di Robert Smythe Hitchens.

Valli, senz'altro, non era la prima scelta nella mente del produttore di *Via col vento* e di *Rebecca (Rebecca – la prima moglie, 1940)* dello stesso Hitchcock, reduce tra l'altro dall'intensa e personale fatica di realizzazione e promozione di *Duel in the Sun (Duello al sole, 1946)* di King Vidor. Per anni, infatti, il capo della Vanguard Films cercò di convincere la Garbo²³¹ ad accettare la parte senza mai riuscire a convincere la Divina a ritornare sui set hollywoodiani. In seguito, pensò a Ingrid Bergman, a Vivien Leigh, perfino a Hedy Lamarr. Tuttavia, per un motivo o per un altro, il destino di queste star, alcune delle quali precedentemente forgiate dallo stesso Selznick, le allontanò dal più importante dei produttori indipendenti del cinema classico degli anni Quaranta. La scelta, dunque, ricadde su Alida Valli, all'interno di una precisa congiuntura professionale della carriera di Selznick²³² e delle sorti della sua Vanguard.

Dunque, la lunga trattativa tra Valli e il *tycoon* statunitense postulava di base l'idea e il bisogno da parte di Selznick di forgiare nuove star da blindare con rigidi contratti di esclusiva, attraverso i quali creare le condizioni produttive favorevoli alla realizzazione di opere dalla straordinaria

²³⁰ Cfr. Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 570.

²³¹ Cfr. David O. Selznick, Memo to Mel Dinelli, April 5, 1946, in *Memo from David O. Selznick*, selected and edited by Rudy Behlmer, Modern Library, New York 2000 (1972), pp. 399-400.

²³² Cfr. David O. Selznick, Memo to Henry Wilson and Paul MacNamara, June 26, 1946; e Memo to Daniel T. O'Shea and Ernest L. Scanlon, August 20, 1946, in *Memo from David O. Selznick*, cit., pp. 400-402.

qualità artistica e dal sicuro successo di pubblico, di critica, e di posizionamento nel corso della stagione dei premi, in particolare degli *Academy Awards*.

L'arrivo di Valli a New York, scortata da Joe Roberts e Bob Ross, i rappresentanti dell'area East Coast della Vanguard, come abbiamo già avuto modo di raccontare, viene seguita l'indomani dal viaggio a bordo del Santa-Fé Railroad, che attraversa tutta l'America da costa a costa per condurre l'attrice a Los Angeles.

Qui ha inizio la trasformazione della diva italiana, cioè l'operazione di *glamourisation* e di *re-moulding*²³³ (rimodellare, riforgiare) che Selznick ha in mente per la sua nuova stella.

Per non trascurare dettagli importanti, intrisi di implicazioni e significanti dei modelli di funzionamento dello star system della Hollywood classica, vale la pena citare le parole della stessa Valli, consapevole dell'importanza di lavorare al fianco di Miss Colby nel segno di una continuità produttiva e promozionale per gli intenti della Vanguard: «Io ero la quarta attrice, dopo Joan Fontaine, Ingrid Bergman e Jennifer Jones, di cui il reparto diretto da Miss Colby²³⁴ si occupava»²³⁵.

A Hollywood, lanciare una nuova star presupponeva in primo luogo preoccuparsi della sua immagine, e determinare la tipologia specifica di *star image* da promuovere. In questo senso, una delle principali preoccupazioni di Selznick e del suo staff riguardava il peso dell'attrice. Prima ancora di ottenere il visto di soggiorno per l'America, Jenia Reissar, la rappresentante europea di Selznick, nel novembre del 1946 mandò un telegramma al boss in cui icasticamente affermava: «she will need some grooming and she still needs to lose weight»²³⁶.

L'incarico di Anita Colby consisteva proprio nel modellare la forma, la silhouette e il viso di Alida Valli in modo da aderire pienamente ai canoni della cultura visuale e dell'estetica del glamour hollywoodiani. Nel rispetto di queste specificità, Selznick scrive a Colby una nota nel dicembre del 1946: «We must convince the trade and the public that she is a great star from outset. [...] We must have the biggest single campaign any player has ever had in the history of the screen»²³⁷.

²³³ Cfr. Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., pp. 559-560.

²³⁴ Anita Colby, già attrice e modella, tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta diventa una delle più autorevoli redattrici di moda della sede newyorkese di *Harper's Bazaar*. In questo periodo viene assunta da Selznick, che le affida il ruolo di Feminine Director della Vanguard Films, e il compito di guidare, consigliare, e supervisionare le star femminili sotto contratto d'esclusiva con la Vanguard. Miss Colby ricoprirà questo incarico per tutto il decennio.

²³⁵ Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 24.

²³⁶ Cfr. Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 568.

²³⁷ HRHRC, Selznick Talent Files, b. 3346, f. 5, David O. Selznick to Colby, December 21, 1946, citato in Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 568. La ricerca archivistica di Gundle muove le sue premesse a partire

Più tardi, invece, sarà Anita Colby stessa a ricordare in questi termini nel suo bestseller *Anita Colby's Beauty Book*²³⁸ il tipo di lavoro svolto con Valli per ottenere il look di Maddalena Paradine:

Vi citerò il caso di Alida Valli, per esempio. La mia bella amica italiana aveva una vera e propria passione per gli spaghetti e ne mangiava in quantità. Quando giunse per la prima volta in America, andai ad incontrarla alla stazione, e vidi subito che pesava almeno sette chili di troppo. Nel giro di una sola settimana doveva iniziare *Il caso Paradine*. Bisogna lavorare in fretta. Alida si sottopose a un severo regime, compensato con molto riposo e molte vitamine, e comparve dinanzi alla macchina da presa con quella splendida figura che probabilmente ricorderete²³⁹.

Questi elementi che potrebbero risultare del tutto contestuali e perfino paratestuali, sono in realtà alla base della comprensione di ciò che è un discorso interno ai modi di produzioni del cinema hollywoodiano.

Infatti, le star non nascono, sono create²⁴⁰, costruite, fabbricate. Alida Valli a Hollywood, pertanto, è come un diamante grezzo, una creta da lavorare e riconfigurare secondo l'idea di fare di lei il ritratto di una donna irresistibile, inarrivabile, la perfetta *femme fatale* di un thriller hitchcockiano, il luogo immaginario della conferma del principio di identità tra la *star persona* e la donna che le dà vita.

A tal proposito, infatti, in una nota redatta nel gennaio del 1947 da Paul Macnamara, il capo dell'ufficio stampa della Vanguard, vengono esplicitati i sette punti secondo cui strutturare il piano di *glamourisation* di Valli a Hollywood: «personality, introduction, pictures, commercial tie-ups, radio, magazines, newspapers»²⁴¹.

Dopo pochi giorni di riposo, Valli giunge a Culver City, dove hanno sede gli uffici e i teatri di posa della Vanguard Films. L'attrice, dunque, viene condotta dallo stesso Selznick negli *studios*

dalla consultazione della David O. Selznick Collection, conservata presso l'Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.

²³⁸ Anita Colby, *La conquista della bellezza*, Longanesi, Milano 1953; ed. or. *Anita Colby's Beauty Book*, Prentice Hall, Hoboken (New Jersey) 1952. In questo libro, l'autrice consigliava a tutte le donne d'America le migliori strategie per ottenere un look impeccabile seguendo dei semplici ed efficaci programmi di esercizi di ginnastica domestica e tabelle alimentari da rispettare.

²³⁹ Ivi, p. 31.

²⁴⁰ Cfr. Alexander Walker, *Stardom*, cit.; Paul McDonald, *The Star System*, cit.

²⁴¹ HRHRC, Selznick Talent Files, b. 3346, f. 6, Macnamara to Bolton, inter-office communication, January 16, 1947, citato in Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 569.

dove incontra tutto il cast già a lavoro da qualche settimana per le riprese de *Il caso Paradine*: Ethel Barrymore, Ann Todd, Charles Laughton, Gregory Peck, Charles Coburn, Leo G. Carrol, l'altro nuovo acquisto europeo, il francese Louis Jourdan, e infine il regista Alfred Hitchcock, il costumista Travis Banton, e il responsabile di trucco Larry Germain. Dopo aver provato insieme a Hitchcock alcune scene di dialogo con Peck, l'approvazione è unanime.

A questo punto, vorrei concentrarmi sull'analisi della performance di Alida Valli nel ruolo di Miss Paradine tenendo in considerazioni una molteplicità di punti di vista, che includono il rapporto tra la star e il genere, tra la star e il contesto di produzione, tra la star e la sua *screen persona*.

Il caso Paradine, come accennato sopra, è l'ultimo dei quattro film di Hitchcock prodotti da Selznick negli anni Quaranta, dopo *Rebecca*, *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945), e *Notorious - L'amante perduta* (*Notorious - L'amante perduta*, 1946), ed è segnato anch'esso dal travagliato rapporto professionale tra il produttore e il regista britannico.

Come attestano numerosi memos²⁴² redatti da Selznick nel lungo periodo di gestazione del film, *Il caso Paradine* subì una travagliatissima fase di adattamento, e subì numerose riscritture. Il romanzo di Hitchens fu adattato dalla moglie di Hitchcock, Alma Reville, il cui sviluppo fu affidato dallo scozzese James Bridie che non completò l'incarico al pari di Ben Hecht²⁴³, di fatto non accreditato. Lo script definitivo fu realizzato, nel segno di una totale ingerenza produttiva e supervisione creativa del progetto, dallo stesso Selznick.

Il caso Paradine sviluppa un tema particolarmente caro a Hitchcock, quello della «degradazione morale per amore»²⁴⁴ attraverso la vicenda dell'arresto di Maddalena Paradine, interpretata da Alida Valli, accusata di aver avvelenato l'anziano e cieco marito, il colonnello Richard Paradine. Siamo in una Londra aristocratica, coeva ai fatti narrati, in cui la lotta di classe e la verticalità dei rapporti di potere, sia in termini sociali che di *gender* viene rappresentata dal tentativo da parte del brillante avvocato Anthony Keane (Gregory Peck) di costruire una difesa per la sua assistita che possa proporre come strada percorribile di un alibi quella del suicidio del marito, o meglio ancora per placare il suo dissidio interiore, di un omicidio compiuto dal palafreniere André Latour (Louis Jourdan), inespressivo e ambiguo come le ragioni della sua discolpa. Il film è impreziosito dalla presenza di Ann Todd nel ruolo

²⁴² Cfr. David O. Selznick, Memo to Daniel T. O'Shea, November 22, 1946; David O. Selznick, Memo to Daniel T. O'Shea, December 6, 1946; David O. Selznick, Memo to Daniel T. O'Shea and Ernest L. Scanlon, December 28, 1946, in *Memo from David O. Selznick*, cit., pp. 402-404.

²⁴³ Per un profilo convincente su Ben Hecht rimando a Giaime Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia 2012.

²⁴⁴ Cfr. François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2014, p. 145; ed. or *Le cinéma selon Hitchcock*, Éditions Gallimard, Paris 1993.

di Gay, la comprensiva ed elegantissima moglie di Keane, di Charles Laughton, nel ruolo di Horfield, un giudice lezioso, altezzoso e impudicamente spietato nell'esercizio della sua investitura professionale, di Ethel Barrymore nei panni di Lady Horfield, una donna silenziata e impaurita dall'imperturbabilità arcigna del marito, di Charles Coburn, nel ruolo Sir Simon, l'avvocato consigliere di Keane, di Joan Tetzl nei panni di Judy, la figlia di Sir Simon, amica di Gay e dotata di talento investigativo ammirevole, e infine di Leo G. Carroll nel ruolo di Sir Joseph, l'avvocato dell'accusa insofferente ai sentimentalismi e alla verbosità in tribunale di Keane.

La vita e la carriera forense di Anthony Keane vanno immediatamente in frantumi quando conosce e si innamora di Maddalena Paradine. Infatti, nonostante i ripetuti avvertimenti da parte del fidato Sir Simon e dei presagi con lui condivisi da Gay, Keane deve attraversare da solo il suo percorso di degradazione e disgregazione identitaria.

Nonostante il film non sia mai entrato a far parte del canone hitchcockiano, e abbia riscontrato sin dalle prime proiezioni pareri piuttosto tiepidi da parte della critica americana, subendo anche una stroncatura da parte dei Cahiers du Cinéma²⁴⁵ e dalla stampa italiana²⁴⁶, per poi essere liquidato come un insuccesso dal suo stesso regista, *Il caso Paradine* presenta degli elementi di continuità e di scarto rispetto allo stile di Hitchcock, ed esibisce nelle sue inconsistenze drammaturgiche alcune intuizioni di regia e di proposta tematica spesso passate inosservate²⁴⁷. L'elemento principale di questa decodifica è dato proprio dalle performance di Alida Valli, e dal modo in cui Hitchcock la filma da un lato sulla base delle indicazioni ricevute da Selznick, e dall'altro in linea con l'idea di veicolare il ritratto di una donna abietta, che fino all'ultimo abbraccia la sua abiezione²⁴⁸ anche se questa la condanna alla pena di morte.

Sin dai crediti d'apertura del film, la rivendicazione contrattuale del produttore viene esibita nel cartello che annuncia la presenza nel film di «two new 'Selznick Stars', Louis Jourdan and Valli».

In questo modo, una volta entrati nella diegesi, la macchina da presa di Hitchcock sceglie la strategia del disvelamento. Lo statuto della posizione politica del corpo di Miss Paradine viene dichiarato dalla sua posa distaccata, fiera, intenta a suonare il pianoforte, elegantemente vestita,

²⁴⁵ Cfr. Éric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, a cura di Antonio Costa, Marsilio, Venezia 2001; ed. or. *Hitchcock*, Ramsay, Paris 1957.

²⁴⁶ Un esempio di tale tiepida accoglienza è offerto da Vice, *Film di questi giorni*, «Cinema», Nuova serie, 79, 1° febbraio 1952, p. 53.

²⁴⁷ Un'analisi che cerca di riscoprire il valore della qualità specifica della regia di Hitchcock ne *Il caso Paradine* è offerta dal saggio di Michael Anderegg, *Hitchcock's The Paradine Case and Filmic Unpleasure*, «Cinema Journal», Summer, 1987, Vol. 26, n. 4, pp. 49-59.

²⁴⁸ Cfr. Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano 1981; ed. or. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris 1980.

mentre un gruppo di poliziotti irrompe nel suo lussuoso appartamento per accusarla dell'omicidio del marito. Valli non si scompone, e la grammatica visiva di Hitchcock sceglie la sua punteggiatura. Miss Paradine, è raramente una figura intera: è una mezza figura, un mezzo busto, un busto, un primo piano e un primissimo piano. La signora Paradine è una sfinge che non ha bisogno di porre enigmi o inquisire, ma attende ed esige di essere osservata²⁴⁹ per scrutare l'altro, quasi sempre un uomo, per intrappolarlo nella sua abiezione morale e sessuale. Non c'è condanna da parte di Hitchcock, né da parte dello spettatore ideale. Viene richiesta la partecipazione all'osservazione fenomenica di un mistero, di un caso che necessita di un'indagine.

Alida Valli è la meno bionda delle attrici amate da Hitchcock. Tuttavia, con la complicità della grande operazione volta a renderla una donna fatale²⁵⁰ e peccaminosa, è difficile oggi pensare ad un profilo e ad uno sguardo più inquietanti e al contempo seducenti di quelli di Valli per il ruolo di Miss Paradine.

Il trucco e le acconciature di Larry Germain scelgono di raccogliere i capelli nelle lunghe sequenze all'Old Bailey, il tribunale che Selznick ha fatto sapientemente ricostruire in studio da J. McMillian Johnson e Thomas Morahan, e di liberarli durante i colloqui con Keane in carcere. I costumi realizzati da Travis Banton per Miss Paradine «sono diciassette e tutti neri»²⁵¹ e alludono alle zone d'ombra della libido che Maddalena è in grado di riposizionare in chi la guarda.

La prima ora del film pone le basi per la *detection* di Keane, che sul piano dell'arco di sceneggiatura è il protagonista tecnico del film. Maddalena, al contrario è immutabile, bidimensionale, fedele a se stessa e alle proprie convinzioni dall'inizio alla fine.

²⁴⁹ Valli, infatti, sembrerebbe agire secondo i principi performativi della *Stillness*. Considerando la formazione di Valli e il contesto produttivo italiano in cui ha lavorato durante gli anni della sua affermazione divistica, sembrerebbe improprio attribuire a Valli la consapevolezza di tecniche di recitazione formalizzate in seguito, specialmente dalla rielaborazione americana del metodo di Stanislavskij. Su questo aspetto rimando a Mariapaola Pierini, *Attori e metodo*, Zona, Torino 2006. Tuttavia, è possibile affermare che la direzione di Hitchcock e la partecipazione al sistema produttivo hollywoodiano, avessero imposto all'attrice un rapido adeguamento agli stili di recitazione del periodo. In questo senso, il criterio della *Stillness*, analogo a quello di *Presence*, si basa sull'idea di immobilità, fermezza, compostezza, consapevolezza del sé, e per l'appunto presenza. La tecnica di recitazione della *stillness* impone di lasciarsi attraversare dal conflitto interiore del personaggio e dalle energie che confluiscono nei minimi e sottili movimenti del corpo, e nel cambiamento degli stati emotivi e nella gestualità. Il volto traduce ciò che il corpo suggerisce. Cfr. Paul Menzer, *The Actor's Inhibition: Early Modern Acting and the Rhetoric of Restraint*, «Renaissance Drama», Vol. 35, *Embodiment and Environment in Early Modern Drama and Performance*, 2006, pp. 83-111; Cynthia Baron, Sharon Marie Carnicke, *Reframing Screen Performance*, University of Michigan, Detroit 2008; Phillip B. Zarrilli, *An Enactive Approach to Understanding Acting*, «Theatre Journal», Vol. 59, No. 4, *Performance and Cognition*, December 2007, pp. 635-647; Cynthia Baron, *Acting Choices/Filmic Choices: Rethinking Montage and Performance*, «Journal of Film and Video», Vol. 59, No. 2, Summer 2007, pp. 32-40.

²⁵⁰ Cfr. Mary Ann Doane, *Donne fatali*, Pratiche Editrice, Parma 1995; ed. or. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, New York and London 1991.

²⁵¹ Cfr. Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 24.

Gli ultimi cinquanta minuti, invece, sono dedicati al processo all'Old Bailey, il cuore drammaturgico della vicenda, e durante i quali la mdp di Hitchcock rivela i significati latenti dell'agire dei suoi personaggi.

Nel corso del film, Hitchcock ha fatto ricorso a diverse rime visive e figure retoriche che alludono a significati che verranno svelati nel terzo atto. Il primo incontro tra Keane e Latour avviene nel Cumberland, nella villa dei coniugi Paradine, dove è avvenuto il delitto, e viene negato dentro la composizione dell'inquadratura per due volte: nel primo caso, infatti, Keane e Latour si trovano in una dislocazione spaziale del quadro che li pone letteralmente l'uno sopra l'altro (il piano superiore della casa e l'uscio della porta principale); nel secondo caso, invece, la presentazione del volto di Latour viene negata dalle ombre, dalla notte e dalla penombra degli interstizi della finestra che metonimicamente coprono gli intenti delle sue azioni. Ciò che viene coperto dall'ombra sembra preludere ad un indizio di colpa.

Contrariamente a quanto descritto finora, invece, la Miss Paradine di Valli manifesta le ragioni (*wants*) e i bisogni (*needs*) che giustificano il suo agire in scena. Se da un lato, infatti, alla base della sua performance vi è l'affermazione di un grado di bellezza fotogenica degno dell'investimento compiuto per portare Valli a Hollywood, dall'altro lato, in verità, non andrebbe sottovalutata l'esecuzione e la traduzione attoriale che Valli compie per abitare questo personaggio.

Il problema della fotogenia e delle soluzioni visive e formali con cui fotografare "la nuova Selznick star", viene esplicitato all'interno dei famosi memos, cioè gli appunti e le note di produzione che quotidianamente Selznick inviava indistintamente sia ai suoi rappresentanti che agli artisti legati a lui da obblighi contrattuali.

Non a caso, durante la lavorazione di *Paradine*, preoccupato dal modo in cui veniva filmato e fotografato il personaggio interpretato da Valli, Selznick nel gennaio del 1947 scrive una nota a Hitchcock:

I am more concerned than I can say about the completely unglamorous and unexciting presentation of Valli in the first scene in the solicitor's room, wich i feel does much to destroy the splendid first impression of her at the Paradine trial. [...] I think we must figure out ways of making every set up of Valli interesting as a portrait and dramatically, or we are going to be faced with the necessity of a lot of retakes in order to give to this player the type of glamour and interest upon wich we are depended –

both dramatically and in the story, from the stand point of Peck's infatuation with her – and from the standpoint of presenting her as a new star of great glamour²⁵².

Queste, invece, erano le istruzioni che suggeriva a Hitchcock in una nota del 18 febbraio 1947 a proposito del lavoro da fare insieme al leggendario direttore della fotografia Lee Garmes:

Dear Hitch,

I had Lee Garmes in tonight...

When I discussed with him the multiple cameras on the cross-examination scenes, he was quite excited, but stated that he understood this way only to be three cameras. I told him of your feeling that, properly planned, the whole cross-examination of Latour (this also applies to the examination of Mrs. Paradine) could be shot, not in three or four, as I felt it could be, but actually in one day, all twenty Pages, with perhaps one additional day for additional reactions on angles not covered in the first day. Certainly I hope we will make this our goal because if we don't thoroughly organize such a plan, we are going to waste a fortune in Old Bailey on top of the inordinate amount of money already spent on the film²⁵³.

Questo aspetto verrà successivamente chiarito dalla stessa attrice, la quale su «Tempo» ricorderà il metodo di lavoro e di direzione delle scene del regista:

Hitchcock provava lunghe ore, soltanto con i tecnici, una sequenza tutt'intera, segmentandola in varie inquadrature attraverso un meticoloso studio dei movimenti di macchina. Poi passava a provare di nuovo tutta la sequenza, solo con gli attori. Le scene, messe su alla maniera teatrale, con la ricostruzione di una realtà possibile, mi diedero la convinzione che il risultato artistico ne sarebbe stato avvantaggiato. Altre volte, come nel caso della scena del tribunale, esatta riproduzione dell'Old Bailey di Londra, Hitchcock fece piazzare cinque macchine da presa, ognuna delle quali inquadrava un attore: Gregory Peck, Charles Laughton, Leo G. Carroll, Louis Jourdan e me²⁵⁴.

²⁵² HRHRC, Selznick Production Files, b. 3374, f. 6, David O. Selznick to Hitchcock, 23 January 1947, citato in Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 572.

²⁵³ David O. Selznick to Alfred Hitchcock, February 18, 1947, in *Memo from David O. Selznick*, cit., p. 410.

²⁵⁴ Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 25. Per un confronto tra i diari di Valli, vedi Id., *Splendori e amarezze del soggiorno a Hollywood*, «Oggi», 52, 27 dicembre 1956, p. 47.

Prima di discutere la sequenza del processo, bisogna prendere consapevolezza che Valli prepara la rivelazione della colpa di Miss Paradine, attraverso un accumulo di pose esplicative del suo essere una *dark lady* in un thriller e che in seguito avremmo potuto etichettare anche come *courtroom movie*. In questo senso, l'accusa di «posare più che recitare»²⁵⁵ si rivela del tutto inefficace se applicata alla performance di Alida Valli ne *Il caso Paradine*, dal momento che, come abbiamo visto, essa risponde sia alle strutture discorsive codificate²⁵⁶ del genere, che alle esigenze imposte dalla supervisione di Selznick alla regia di Hitchcock²⁵⁷, ma aggiunge e traccia una continuità con il recupero delle qualità attoriali che Valli ha sempre rappresentato sullo schermo nella sua vasta galleria di donne complesse, mature, e talora in conflitto col dominio dello sguardo maschile.

Seguendo questa direzione, trovo particolarmente corretta la lettura che Lola Breaux propone dell'interpretazione di Alida Valli in questo film, ribadendo che «il fatto che, per gran parte del film, l'attrice rimanga in una posizione statica può dare l'impressione che non stia facendo molto, e questo rischia di non far notare agli spettatori l'espressività del suo volto»²⁵⁸

Miss Paradine, dunque, è un'altra figura di donna interpretata Alida Valli dentro un suo personale canone cinematografico, dove il mélo e l'eccesso sono una costante del suo spettro performativo. Lontana dall'italianità dei melodrammi mattoliani, dall'irruenza giovanile di Kira o dalla compostezza affranta di Luisa di *Piccolo mondo antico*, insieme ad esse Miss Paradine condivide la discesa nel patetico e la condivisione del pianto per amore.

La presenza di Maddalena al processo è introdotta dalla mdp prima con delle panoramiche e con un dolly che, lasciandola immobile, attende la messa a fuoco del suo amante Latour che la sorpassa senza che lei lo guardi, e poi si avvicina a lei con dei carrelli che le permettono di simulare un'apparente immobilità, mentre Hitchcock le aveva fornito una sorta di podio girevole con cui restituire i movimenti del suo busto.

²⁵⁵ Cfr. Leonard J. Leff, *Hitchcock and Selznick*, cit., p. 240; Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 574; e Lola Breax, *Le interpretazioni in Il caso Paradine e Il terzo uomo*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, cit., p. 56-66 (58).

²⁵⁶ Per un riferimento teorico su questo aspetto rimando al saggio di Cynthia Baron, *Crafting Film Performances. Acting in the Hollywood Studio Era*, contenuto in Pamela Robertson Wojcik (edited by), *Movie Acting. The Film Reader*, Routledge, New York and London 2004, pp. 83-94.

²⁵⁷ Su questo aspetto, invece, un importante quadro d'impostazione metodologica è proposto dal saggio di Sharon Marie Carnicke, *Screen Performance and Directors' Visions*, contenuto in Cynthia Baron, Diane Carson and Frank P. Tomasulo (edited by), *More Than A Method. Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Wayne State University Press, Detroit 2004, pp. 42-68; e dal saggio di Andrew Klevan, *Living Meaning. The Fluency of Film Performance*, contenuto in Aaron Tylor (edited by), *Theorizing Film Acting*, Routledge, New York and London 2012, pp. 33-46.

²⁵⁸ Lola Breaux, *Le interpretazioni in Il Caso Paradine e Il terzo uomo*, cit., p. 59.

Dopo le accuse di Keane nei confronti di Latour, e una ricostruzione dei fatti che distrugge l'onore del cameriere francese, quest'ultimo sceglie la via del suicidio.

Così come Miss Paradine aveva annunciato a Kean in uno dei loro primi colloqui: «I'm not well trained in the subtle snobery of your class», allo stesso modo, mostrando lealtà a questa dichiarazione, ella confessa di aver avvelenato il marito per inseguire il sogno di una vita insieme a Latour. In definitiva, non le resta che odiare Keane e abbandonarlo alla sua stessa umiliazione.

Così com'è stata enfatizzata più volte il movimento di macchina che chiude il processo, una lenta inquadratura dall'alto che mostra per la prima volta il totale dell'aula dell'Old Bailey mentre Keane abbandona il processo, allo stesso modo andrebbe sottolineato che Valli chiude la storia del suo personaggio con un'originalità di soluzioni espressive che risultano quanto mai pertinenti dentro il testo in cui la performance è collocata.

Il caso Paradine non fu certamente un successo. Infatti, se Dorothy Kilgallen sulle pagine di «Modern Screen» promuoveva il film, dicendo di Valli «she is both beautiful and unusual-looking. In fact, she has a half dozen faces, depending upon the lighting of the scene and the arrangement of her hair. [...] Often she bears a strong and haunting resemblance to Garbo»²⁵⁹, invece, Bosley Crowther del «New York Times», parla di «una storia senza significato, da ogni punto di vista in cui però Alida Valli fa dell'accusata signora Paradine una mescolanza di mistero, di fascino e di voluttà con un paio di occhi erotici»²⁶⁰.

Dall'Italia, invece, dove il film arriverà sugli schermi soltanto nel 1952²⁶¹, sulle pagine di «Cinema» si scrive che «il film sarebbe stato interessante, se avesse posto questo caso di coscienza in termini puramente giuridici. [...] Alida Valli alla sua prima prova hollywoodiana. Contrariamente all'opinione diffusa tra i critici, soprattutto d'oltreoceano, essa ci è parsa singolarmente efficace, convincente anzi nonostante il suo personaggio impreciso»²⁶²; a cui segue contemporaneamente il giudizio di Oreste del Buono sulle pagine di «Milano Sera», il quale parla di film che «soccombe all'esagerato sentimentalismo. [...] film di livello medio, discretamente interessante. Alida Valli, almeno a mezzo busto, è bella»²⁶³.

Il film ruotava anche e forse soprattutto attorno al bisogno di Selznick di consolidare lo stardom di Peck, e di affermare come nuove star Valli e Jourdan. In questo senso, se proviamo a

²⁵⁹ Dorothy Kilgallen selects *The Paradine Case*, «Modern Screen», vol. 36, n. 6, May 1948, p. 14.

²⁶⁰ Cfr. Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, cit., p. 85.

²⁶¹ Il primo film hollywoodiano di Valli visto dagli italiani è *The Miracle of the Bells* (*Il miracolo delle campane*, 1948) di Irving Pichel, produzione con prestito RKO.

²⁶² Vice, *Film di questi giorni*, «Cinema», Nuova serie, 79, 1° febbraio 1952, p. 53.

²⁶³ Oreste del Buono, «Milano Sera», 2-3 febbraio 1952, ora in Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, cit., p. 86

considerare il film, come un semplice biglietto da visita per ottenere la cittadinanza nella Hollywood più esclusiva, possiamo dire che *Il caso Paradine* raggiunge simbolicamente questo obiettivo. In un prezioso telegramma conservato nel Fondo Valli, Selznick, all'indomani della premiere newyorkese del film²⁶⁴, le scrisse: «We hear authoritatively that New York has gone overboard for Alida both on and off the screen but then who hasn't»²⁶⁵.

Con *Il caso Paradine*, dunque, Alida Valli è riuscita per la prima volta a cambiare linguaggio e utilizzo espressivi del corpo e della voce, riadattando e rinegoziando le qualità performative che avevano costruito la sua personalità cinematografica sugli schermi italiani secondo le esigenze della più potente e importante industria cinematografica al mondo.

2.5 *Agency Lost, Agency Regained: Alida Valli lascia Hollywood*

Il parziale successo de *Il caso Paradine* consente ad Alida Valli di entrare a far parte della Hollywood più esclusiva, di essere invitata alle feste più *glamorous* dello star system del cinema classico, e di proporre il suo nome al tavolo delle più importanti trattative tra gli *studios* di Hollywood. Tutto fa parte dei grandi progetti che Selznick ha per lei, ma che sin da principio si scontrano con le difficoltà, prima, e con il malcontento poi, di una star incapace di adattarsi fino in fondo agli stili di vita e alle pratiche di negoziazione di un sé ideale vigenti in America. In questo primo periodo, partecipa ai più eleganti party hollywoodiani dove conosce William Wyler, Billy Wilder, Joan Fontaine, Charlie Chaplin, Cary Grant, Clark Gable²⁶⁶. Una sera, viene persino invitata a cena a casa di Otto Preminger. Qui incontra Greta Garbo, la quale in un breve scambio, le dice «che la sua abbronzatura fa un contrasto meraviglioso con il colore dei suoi occhi»²⁶⁷.

Infatti, dopo la doppia première che Selznick organizza tra New York e Los Angeles per lanciare *Il caso Paradine*, Valli viene mandata dal produttore a New York a svolgere un pesante tour promozionale di venti giorni, durante i quali la nuova star doveva comportarsi e seguire rigidamente il programma di appuntamenti pianificato per lei dall'ufficio stampa dei rappresentanti della Vanguard. Quest'esperienza viene ricordata e ricostruita da Valli nei diari

²⁶⁴ Il film fu distribuito da Selznick in una formula che prevedeva due grandi première, la prima a Los Angeles, il 30 dicembre 1947; la seconda a New York l'8 gennaio 1948. Cfr. Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood*, cit.

²⁶⁵ Fondo AV, Corrispondenza Ricevuta, Celebrità e Parenti 1937-1957, Fascicolo David O. Selznick, telegramma January 18, 1948. D'ora in avanti la sezione del fondo viene indicata con CR, Celebrità e Parenti.

²⁶⁶ Dal quale rimarrà sorpresa per la sua «voce sottile, quasi di soprano». Cfr. Alida Valli, *Splendori e amarezze del soggiorno a Hollywood*, cit., p. 47.

²⁶⁷ Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 25.

di «Tempo», che ben restituiscono l'insofferenza della diva italiana alle condizioni dello stardom:

A New York mi resi conto di quale sia il rovescio della medaglia di un contratto in esclusiva per un attore in America. Lavoravo pressoché a cottimo: di prima mattina – intendesi le otto – dovevo concedere la cosiddetta intervista del "caffelatte" corredata di sorridenti fotografie, dove bisognava mostrare come gli attori siano di buon umore fin dalle prime luci del giorno. Dopo una rapida toilette venivo trascinata davanti al microfono di qualche stazione radio per affermare che gli attori vogliono molto bene al loro pubblico anche nelle ore che precedono il pranzo. Questo infatti ero costretta a consumarlo in un grande ristorante in compagnia di un solo giornalista per la cosiddetta "intervista importante", nel corso della quale parlavo di grandi progetti per l'avvenire. Dopo un breve riposo pomeridiano correvo a incidere alcune dichiarazioni, le più vaghe possibili, per passare poi all'ora del té davanti alla macchina televisiva per mezzo della quale allietavo, con sorrisi stereotipati e manifestazioni varie di simpatia, i telespettatori che se ne stavano tranquillamente a casa. Un aperitivo nel corso di una conferenza stampa mi permetteva, sempre sorridendo, di dimostrare come gli attori, anche quando sono stanchi, debbono far finta di niente. A cena, per l'intervista cosiddetta "leggera", quattro o cinque giornalisti raccoglievano le mie impressioni sul cinema e sull'America. Si passava quindi alla intervista notturna che poteva avvenire tanto durante un'apparizione in qualche sala di teatro o di cinema, che nel corso di lungo trattenimento in qualche locale alla moda. In occasioni del genere mi era permesso tutto tranne che dimostrarmi stanca e affaticata come in realtà ero. Questi venti giorni completarono la mia conoscenza dell'America; e mentre Oscar parlava già di cittadinanza americana, cominciarono a farsi strada in me i primi dubbi e le prime nostalgie per l'Italia. La mia esperienza americana pareva aver compiuto il suo ciclo e io cominciai a rallentare il ritmo vertiginoso di marcia che mi era stato imposto²⁶⁸.

²⁶⁸ Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 26. Cfr. Alida Valli, *Splendori e amarezze del soggiorno a Hollywood*, cit.

Queste esperienze costituiscono le prime avvisaglie che fanno sentire l'attrice «alla stregua di un pacco»²⁶⁹ pronto per essere spedito ovunque il grande capo avesse dei piani per lei e per la sua carriera.

In coincidenza di questo sentirsi scissa tra il bisogno di affermarsi come nuova grande attrice a Hollywood, e quello di coltivare una vita privata nutrita di rapporti autentici e significativi per il suo equilibrio psicologico, Selznick si rendeva conto con grande chiarezza di essersi ritrovato nel mezzo di una crisi finanziaria, dal momento che le sue risorse economiche e fisiche, congiuntamente al suo stile manageriale, invasivo, nevrotico, e infaticabile, non gli consentivano di investire sul piano esecutivo e politico in più di una *major production* all'anno, sempre nel caso in cui tutti i fattori coinvolti nella sua realizzazione avessero incontrato una buona sorte.

All'epoca della riproduzione de *Il caso Paradine*, infatti, Selznick mandò questo esplicito promemoria estremamente confidenziale al presidente e al tesoriere della Vanguard, rispettivamente rappresentati dalle individualità di Daniel T. Oshea e di Ernest L. Scanlon, informandoli del suo punto di vista su tale congiuntura professionale e personale:

I am going to have to stop being a producer otherwise in order to become an executive full time, because I am much too embaressed by our present operation to let it go on uncorrected indefinetively. And the time I am having increasingly to spend on management, wich is only a fraction of the time that is indicated, is robbing us of my services as a producer with a much greater cost than any saving I might effect, as I am well aware. We have to have pictures made by other people because I haven't the time nor am I in the state of mind to take more pictures, largely as a result of the increasing amount of deskwork that I have every day²⁷⁰.

Per queste ragioni, Selznick decise di rivolgere i suoi sforzi e di investire le sue risorse nel sistema di prestiti (*loan-outs*) e di coproduzioni, in un primo luogo trattando con altri studios americani, in particolare modo con la RKO, e poi anche con grandi case di produzioni europee, alle quali garantiva di supplire le proprie star sotto contratto di esclusiva, insieme a risorse di carattere più logistico, pratico, e organizzativo, inaugurando dunque una stagione di mobilità

²⁶⁹ Cfr. Paola Cristalli, *Alida dai cento volti*, «Cineteca», 6 (2-3), 1990, pp. 8-9 (9), citato in Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 578.

²⁷⁰ David O. Selznick to Daniel T. O'Shea and Ernest L. Scanlon, cit., p. 401-402.

transnazionale²⁷¹ non soltanto del suo capitale – in attesa di estinguere i debiti che gli esorbitanti costi di *Duello al sole* e *Il caso Paradine* avevano comportato – ma anche di slittamento delle possibilità di affermazione dello stardom dei suoi “nuovi acquisti”, negando loro le migliori condizioni per una reale concretizzazione di tale promessa.

Da qui, l’insuccesso e la percezione di scarsa incidenza che hanno ricevuto le altre tre produzioni hollywoodiane²⁷² che hanno per protagonista Alida Valli, qui elencate in ordine di sviluppo e realizzazione, ovvero *The Miracle of the Bells* (*Il miracolo delle campane*, 1948) di Irving Pichel, *Walk Softly, Stranger* (*Ormai ti amo*, 1950) di Robert Stevenson, e *The White Tower*²⁷³ (*La torre bianca*, 1950) Ted Tetzlaff, in cui tra l’altro Valli appare per la prima volta sullo schermo in uno splendido Technicolor.

Per Valli, tutto ciò coincide con una totale perdita di controllo sulle proprie scelte e la perdita di *agency* nel merito del proprio percorso di attrice, donna, moglie e madre.

Il periodo che segue *Paradine* è segnato da una fase professionale che non trova sosta, a cui si aggiungono offensive e intrusive polemiche dall’Italia che speculano e costruiscono un mercato redditizio sulla storia di un possibile divorzio tra Valli, sempre più nostalgica dell’*italian way of life*, e il marito Oscar De Mejo, inebriato e innamorato dell’*american dream*.

I giornali italiani, dai quotidiani nazionali alla stampa di provincia, citano il caso pressoché in ogni numero²⁷⁴, e tra questi guadagna una posizione privilegiata il settimanale scandalistico napoletano «Dan» diretto da Vittorio Foschini²⁷⁵, che nel marzo del 1948, dopo l’esagitata prima pagina dedicata al servizio «Alida Valli ha divorziato»²⁷⁶ viene querelato dall’attrice per diffamazione.

A ciò si aggiunge un altro riprovevole servizio, scritto da Raffaele Maderna²⁷⁷ nell’aprile 1948.

²⁷¹ Sul carattere internazionale e transnazionale degli anni postbellici della produzione di Selznick si veda la *Part IX. European Coproductions and Miscellany (1948-1956)*, in *Memo from David O. Selznick*, cit., pp. 421-466; il capitolo *The Postwar Years*, in Ronald Haver, *David O. Selznick’s Hollywood*, cit., pp. 370-386; per quanto riguarda, invece, le ripercussioni del sistema dei prestiti sulla carriera di Valli e sulla sua identità attoriale mobile e transazionale il saggio di Francesco Pitassio, *Il divismo. Il caso Alida Valli*, in Fabio Andreazza (a cura di), *Fare storia del cinema*, Carocci, Roma 2022, pp. 225-233.

²⁷² In questi tre film Selznick stringe un accordo con la RKO a cui presta le sue star sotto contratto d’esclusiva.

²⁷³ Il Fondo Valli conserva un prezioso Pressbook del film, *Alida Valli in La torre bianca*, RKO Pictures, 1950, ricco di indicazioni per gli esercenti italiani su come organizzare e distribuire nelle sale in maniera creativa il materiale pubblicitario e cartellonistico rilasciato in Italia.

²⁷⁴ Di ciò danno testimonianza i fascicoli del Fondo AV, Rassegna stampa 1949-1959, ricchi di ritagli di giornali sull’argomento. D’ora in avanti indicata con Fondo AV, RS 1949-1959.

²⁷⁵ Per un ulteriore confronto tra Foschini e Valli si veda Fondo AV, CR, Lettere da vari mittenti 1: 1930-1959, Lettera di Vittorio Foschi, 18 giugno 1948. Invece, in Fondo AV, Corrispondenza inviata 1936-2004, è presente una Lettera di Valli al giornalista Marturano, Los Angeles, 18 luglio 1948, in cui l’attrice ribadisce le ragioni che l’hanno spinta a querelare Foschini.

²⁷⁶ Viviana Molinari Langs, *Alida Valli ha divorziato*, «Dan», 9, 27 febbraio-4 marzo 1948, Napoli-Milano, prima pagina, in Fondo AV, RS 1937-1948, fascicolo febbraio 1948.

²⁷⁷ Raffaele Maderna, *Alida, attrice calunniata*, «Oggi», 16, 18 aprile 1948. Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., pp. 140-143.

Il giornalista di «Oggi» calunnia l'attrice, costruendo un resoconto del suo successo fin dalle origini sino all'ascesa hollywoodiana con una serie di dettagli che non vengono affatto approvati né apprezzati dall'attrice, e al quale la stessa risponderà con seri intenti di confutazione sulle pagine dello stesso rotocalco per mezzo di un puntuale intervento del suo avvocato Ferdinando Giovannini²⁷⁸, a sua volta preceduto da una lettera aperta di Francesco Pasinetti²⁷⁹ del 26 aprile 1948 apparsa sul settimanale di Edilio Rusconi.

Nonostante il potere simbolico esercitato in quel momento dal personaggio pubblico Valli, cioè dalla star che ad Hollywood stava guadagnando consensi e intessendo una vasta rete di rapporti professionali e personali, ci troviamo di fronte ad un quadro storico e culturale che al momento conferma le posizioni ricavate dall'indagine sociologica di Francesco Alberoni sul fenomeno del divismo.

Alida Valli, infatti, fa parte di una comunità di divi, cioè di un'«élite senza potere», in cui

ciò che conta è il fatto che il loro status è potenzialmente sempre revocabile da parte di chi possiede un potere che non viene mai delegato: il pubblico. Lo star system quindi non crea il divo ma propone il candidato all'elezione. [...] Coloro che manovrano lo star system detengono un potere nei riguardi del pubblico, ma proprio per questo, è verso di loro e non verso i divi che si può costituire e si costituisce un risentimento di classe²⁸⁰.

Ma l'autunno del 1948 coincide anche con le riprese di *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949) di Carol Reed, Palma d'oro a Cannes nel 1949, nonché uno dei film più importanti e più acclamati della carriera di Alida Valli.

Il terzo uomo è il risultato di una fortunata convergenza di intenti e sforzi produttivi nati dalla collaborazione tra Selznick e Alexander Korda della London Films. Il film, scritto da Graham Green, dalla cui sceneggiatura inseguito ricaverà l'omonimo romanzo, è un noir postbellico simbolo del complesso inizio della Guerra Fredda²⁸¹ che ha qui come epicentro delle tensioni politiche internazionali la Vienna quadripartita e reduce dai bombardamenti.

La chiave del dramma è però inscritta nel personaggio di Anna Schmidt, interpretata da Valli, e che diventerà una sorta di archetipo di donna e di fantasma di molto cinema di Valli a venire. Il

²⁷⁸ Avv. Fernando Giovannini, *Notizie su Alida*, «Oggi», 30 maggio 1948, p. 2.

²⁷⁹ Francesco Pasinetti, lettera a «Oggi», 26 aprile 1948.

²⁸⁰ Francesco Alberoni, *L'élite senza potere*, cit., p. 122.

²⁸¹ Cfr. Siobhan S. Craig, *Cinema After Fascism*, Palgrave Macmillan, New York 2010, con particolare attenzione a pp. 82-90.

film è girato a Vienna per le riprese degli esterni, e negli studi Shepperton di Londra per la ricostruzione degli interni. *Il terzo uomo*, tuttavia, è anche lo scenario di una lunga e nevralgica negoziazione interna alla persona di Valli in quanto attrice e donna. Proprio come Anna, anche Alida è costretta a prendere una decisione. Dovrà scegliere se accettare se stessa e le proprie convinzioni, cioè tenere fede all'idea di aver amato un uomo, anche se questi è Harry Lime, un Orson Welles, misterioso e beffardo, fantasmatico e spietato, ricercato dalle quattro potenze che controllano la capitale austriaca, poiché colpevole del traffico di penicillina diluita; oppure compromettere se stessa e accettare di vivere una nuova vita, una nuova storia d'amore con Holly Martins, interpretato dall'amico Joseph Cotten, tradendo la sua più intima identità di donna e di nomade. Valli ricorderà la lavorazione di questo film come un momento di crisi, e di messa in discussione delle proprie capacità di attrice. Questo è il suo resoconto su «Tempo»:

La prima inquadratura che girai di «Il terzo uomo» fu nel cimitero e per la prima volta in vita mia, forse per stanchezza, dubitai delle mie capacità d'attrice. Capii invece, più tardi, che era maturata in me la mia coscienza della professione che esercitavo e che di colpo ne risentivo gli effetti. Ascoltavo Carol Reed spiegarmi le scene, ma avevo il pensiero fisso alla mia impossibilità di esprimermi: vinsi con estrema difficoltà e mai del tutto il punto morto di quella situazione che pareva aver cancellato tutti gli anni della mia esperienza professionale²⁸².

Il terzo uomo esibisce una straordinaria quantità di elementi che hanno contribuito allo statuto leggendario del film: dalla partecipazione di Orson Welles, che secondo molte fonti contribuì anche alla regia del film, alla fotografia di Robert Krasker che Alida Valli ritroverà sul set di *Senso*; dal tema della cetra di Anton Karaš, all'impeccabile partecipazione di tutti i suoi interpreti, Trevor Howard, Bernard Lee, il già citato Cotten. Una moltitudine di forze in campo che culmineranno nell'inseguimento finale tra i condotti e la rete fognaria di Vienna.

Il terzo uomo, però, costituisce anche il preludio alla battaglia che Valli ingaggia con Selznick per la riconquista della sua *agency*, ossia del suo diritto di determinare autonomamente i progetti a cui prendere parte, e di contribuire attivamente alla scrittura della propria traiettoria di carriera. Questo avviene inizialmente cercando di persuadere il produttore a stipulare coproduzioni per la realizzazione di film italiani, e in un secondo momento attraverso la risoluta

²⁸² Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 26; per una lettura dell'interpretazione di Valli ne *Il terzo uomo* rimando al già citato saggio di Lola Breaux, *Le interpretazioni di Il caso Paradine e Il terzo uomo*, cit.

e irremovibile decisione di rescindere il contratto, accettando le pesanti «condizioni capestro»²⁸³ che una rottura con Selznick avrebbe comportato.

Questi aspetti, inevitabilmente intrisi di ripercussioni sulla vita privata dell'attrice, vengono esplicitati e acquisiscono una valenza testimoniale attraverso la lettura e l'analisi di alcuni documenti privati della diva.

La decisione di rompere il contratto di esclusiva con Selznick risale alla primavera del 1949. Questo periodo di infelicità e di autoanalisi trova un suo spazio di rappresentazione nell'amicizia e nelle lettere private che Bella Rackoff, l'assistente di Henry Wilson, scrive a Valli tra l'autunno del 1948 e la primavera del 1949.

In quel periodo, Rackoff diventa una delle principali confidenti in America di Alida Valli. Si occupa di gestire la sua contabilità, cura la sua corrispondenza con la rete di rapporti personali e sociali ormai costruita e consolidata, e aiuta Oscar De Mejo a coltivare le sue aspirazioni artistiche, sia di musicista, compositore e paroliere, che di pittore surrealista²⁸⁴. Si preoccupa persino di aiutare Rossano Brazzi e sua moglie Lidia ad ambientarsi a Hollywood, e di offrire a Brazzi assistenza e disponibilità nel difficile gioco delle trattative con gli agenti e gli studios. Inoltre, Rackoff viene incaricata da Valli di gestire l'acquisto, e i lavori di ristrutturazione e di arredamento del Villino Susanna, che l'attrice stessa ricorderà come

la più bella casa del mondo. Una costruzione spagnoleggiante; alla quale i due precedenti proprietari – Pat O'Brian e l'attore-pianista Rubenstein – avevano apportato modifiche e ampliamenti. Ma il carattere latino della costruzione era rimasto intatto. Era tutta a pian terreno in un mezzo ad un rigogliosissimo giardino e vicina al mare²⁸⁵.

Mentre Valli è impegnata in Inghilterra per le riprese de *Il terzo uomo*, la sua nuova confidente, preoccupata da alcune lettere che noi possiamo ricostruire soltanto come un dialogo *in absentia*²⁸⁶, le ricorda di non essere sola ad affrontare il peso della lontananza da casa:

²⁸³ Alida Valli, *La liberazione di Piero mi ha ridato la pace. Racconto la mia vita 5*, «Tempo», 49, 9 dicembre 1954, p. 25; Cfr. Alida Valli, *La mia parte nel Caso Montesi. Alida Valli si confessa 5*, «Oggi», 1, 3 gennaio 1957, p. 36.

²⁸⁴ Per un profilo sulla carriera di Oscar De Mejo pittore naïf affermatosi negli Stati Uniti si veda il volume Oscar De Mejo, *The Naive Surrealist*, a cura di Robert C. Morgan, Nahan Galleries, Harry N. Abrams INC., New Orleans - New York 1992.

²⁸⁵ Cfr. Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 26.

²⁸⁶ Dal momento che il Fondo Valli conserva soltanto le lettere di Rackoff, senza presentare gli originali o le copie della corrispondenza inviata da Valli.

Dearest Alida,

I must say that we are all pretty worried about you, particularly Oscar, but don't tell him I told you. He hasn't heard from you since before the letter you sent him, to which he sent you a cable. We don't know if you arrived safely to wherever you were going, and whether you went to Italy or England. [...] Alida, are you sure you are alright? I do wish you would let me know. And I don't mean physically....²⁸⁷

La chiara allusione ad un turbamento emotivo e psicologico dell'attrice ha sicuramente tra le cause anche l'infelicità coniugale, la realizzazione di un legame che sta per esaurirsi. Alida Valli trascorre il Natale del 1948 a Como, insieme a sua madre. L'indomani, il 26 dicembre, riceve da parte di Bella Rackoff una lettera commovente, di cui vale la pena riportare per la prima volta almeno il passaggio che ritengo il più significativo, non per mero biografismo, ma per avere una prospettiva interna, stavolta più intima, sulla condizione di una stella:

Remember that you are only human and we all have our phobias and foibles and once we face them outright, the world becomes a pretty alright place. Just remember, you are and always will be a terrific gal, no matter what else you may think. Also, remember that you are not alone, your problems are not unusual. Most people go through exactly the same thing you are. It just takes a little time for adjustment to and from the problem. This is "psychiatrist Rackoff" speaking. You know, I had to smile when I read that sentence about you being a weak and cowardly person. If there is a strong person, emotionally I mean, (and I think that's what you mean), and mentally, all I can say is I wish I had your courage and that a lot of other people had it, this would be such a wonderful world. Also, remember your sentiments are not cheap, as a matter of fact, they are high and that's why you have such a tough time with yourself. If they were cheap, you could find so many easy ways out as excuses, but you don't. [...] I only hope this part of the letter helps you a little bit if you ever hit such a blue mood again. Because my thoughts as written here are completely sincere and honest²⁸⁸.

²⁸⁷ Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo Bella Rackoff, Lettera di Bella Rackoff, 8 dicembre 1948.

²⁸⁸ Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo Bella Rackoff, Lettera di Bella Rackoff, 26 dicembre 1948.

E se da una parte, i debiti, come abbiamo discusso sopra, avevano costretto Selznick a sospendere le produzioni e dedicarsi alla supervisione dei suoi talenti attraverso il sistema dei prestiti, dall'altra, invece, arrivavano importati conferme del successo dell'immagine di Valli a Hollywood.

A tal riguardo, infatti, Bella Rackoff in una lettera del 25 gennaio 1949 scrive:

It is true that the situation at Selznick Studios is bad - Selznick is really broke and has closed up his office here although he and O'shea are still holding down the fort. [...] There isn't a studio in town that doesn't want you. [...] "Paradine" may not have been new the best picture in the world as far as pictures go but it certainly did the wonderful job of establishing you as an important personality²⁸⁹.

Tra la fine del 1949 e l'inizio del 1950, Valli è impegnata in Francia a Chamonix per le riprese de *La torre bianca*, ed è costretta a nascondere la sua seconda gravidanza a causa di severe clausole contrattuali²⁹⁰ imposte da Selznick. Larry De Mejo, il secondogenito, nascerà a Santa Monica il 28 febbraio. Nello stesso anno Selznick, cercando di accontentare il desiderio di Valli di lavorare il più possibile in Italia, la presta alla Sacha Gordine Films in coproduzione con l'italiana Excelsa Film per *Les miracles n'ont lieu qu'une fois (I miracoli non si ripetono, 1951)* di Yves Allégreti, e alla Lux Film per *Ultimo incontro* di Gianni Franciolini.

Le riprese del film vengono effettuate a Parigi, e in Toscana, a San Gimignano, dove un bagno di folla è pronta ad accogliere caldamente il ritorno in patria della diva, qui in compagnia di Jean Marais²⁹¹. Nonostante i tentativi di Selznick di risolvere i problemi che le stavano causando «unhappiness»²⁹², la goccia che fa traboccare il vaso deriva dal rifiuto di Valli di rispondere prontamente alla chiamata di Selznick di presentarsi a Los Angeles per prendere parte alla lavorazione di *Operazione Cicero*²⁹³ (1952) di Joseph L. Mankiewicz.

²⁸⁹ Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo Bella Rackoff, Lettera di Bella Rackoff, 25 gennaio 1949.

²⁹⁰ Cfr. Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo*, cit., p. 26.

²⁹¹ Su questo aspetto, valga come riferimento la copertina di «Oggi», 41, 12 ottobre 1950, che ritrae Valli e Marais a San Gimignano.

²⁹² Cfr. Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo David O. Selznick, Telegramma di David O. Selznick, 10 febbraio 1951. In Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, Telegramma di David O. Selznick, 30 gennaio 1951, il produttore americano offriva a Valli la possibilità di partecipare alla lavorazione di *Ann of the Indies* per la regia di Charles Vidor. In realtà il film, noto in Italia con il titolo *La regina dei pirati* (1951) di Jacques Tourner, fu interpretato dalla 'Selznick Star' Louis Jourdan e da Jean Peters.

²⁹³ *Five Fingers (Operazione Cicero, 1952)* di Joseph L. Mankiewicz, con James Mason e Danielle Darrieux protagonisti.

In un telegramma del 10 agosto del 1951, Selznick informa Valli, al tempo impegnata in Italia per la riprese di *Ultimo incontro* di Franciolini, di quanto segue:

Dear Alida, delighted be able inform you have just closed with Twentieth Century Fox for precisely opportunity have been seeking for you namely one most of sought after roles this year in what promises be one of years best pictures *Operation Cicero* co starring with James Mason under direction winner last two academy awards for direction Joseph Mankiewicz. Absolutely imperative you be here August 16th also that you trim down weight immediately if necessary because had difficult time overcoming rumours you overweight²⁹⁴.

Il tono, le asserzioni, i presupposti dell'offerta di lavoro, prefigurano quella che costituirebbe una straordinaria opportunità per ratificare la posizione di Valli nel quadro divistico hollywoodiano. Per l'attrice di Pola, in realtà, si tratta di un'ennesima ingerenza impossibile da accettare. Così Alida Valli descrive quel momento, ovvero:

l'invito-ordine della "Vanguard film", di raggiungere Hollywood entro 48 ore, ma non oltre 96, dovendo partecipare con James Mason al film *Operazione Cicero* di Joe Manckiewitz. Rifiutai nettamente persuasa che facevo bene, costasse quel che costasse. Mi costò! Ritornata alla fine di agosto a Los Angeles trovai che Selznick, dal mio rifiuto in poi, aveva dato ordine che mi fossero sospese le retribuzioni. E non dava segni di voler cedere o comunque scendere a patti. Ero in trappola²⁹⁵.

E così, a ottobre del 1951, Alida Valli invia una lettera personale a Selznick, un documento prezioso che è stato ritrovato da Stephen Gundle nel fondo americano di David O. Selznick, in cui richiede esplicitamente di sciogliere il contratto: «Either due to physical or mental causes or maybe both I find it very difficult to work in Hollywood and at the same time carry on as the mother of my children and with what is my conception of life in general»²⁹⁶.

²⁹⁴ Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo David O. Selznick, Telegramma di David O. Senick, 10 agosto 1951.

²⁹⁵ Alida Valli, *La liberazione di Piero mi ha ridato la pace*, cit., p. 25.

²⁹⁶ HRHRC, Selznick Distribution Files, 1951-1958, b.1825, f.1, Valli to David O. Selznick, 2 October 1951, citato in Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 578.

Tra il gennaio e il febbraio del 1952 vengono finalmente stabiliti i termini per la rescissione del contratto. Il 2 febbraio 1952²⁹⁷ Alida Valli prende l'aereo per tornare finalmente a Roma.

La vicenda lascerà per sempre un senso di amarezza in Selznick, che in una nota del febbraio 1952 scriverà: «the story of Valli is a very sour one... we have actually been philanthropic with her»²⁹⁸.

Se proviamo a collocare questa complessa vicenda personale all'interno di un quadro teorico e metodologico più ampio, ne ricaviamo delle considerazioni utili a riposizionare la decisione di Alida Valli di abbandonare Hollywood e di rescindere il contratto di esclusiva con Selznick pagando un ingentissima penale²⁹⁹ entro i confini di un discorso di politica ed etica delle scelte che restituiscono all'attrice la forza e la singolarità di una star intenta ad assumersi, all'inizio della sua maturità artistica, la responsabilità di scrivere la propria storia, e di negoziare individualmente i propri desideri con le offerte che l'industria è in grado di proporle.

Se è vero che, in nome di una felicità domestica riconquistata e di una riorganizzazione conciliata del proprio tempo diviso tra lavoro, vita da mamma e donna moderna, Valli era stata disposta ad accettare «una clausola che la obbligava a dividere i suoi proventi con la Vanguard fino al 1953, e che questa avrebbe avuto diritto di farla partecipare a produzioni europee di loro scelta, impedendole, tra l'altro, di realizzare altri film in America»³⁰⁰, bisognerebbe recuperare anche gli aspetti più femministi e ad ampio raggio della vittoria di Valli.

Riprendere il controllo della propria immagine significava anche affrancarsi da un sistema che affidava ai produttori, ogni qualvolta lo desiderassero, la possibilità di riscrivere a piacimento, nuovi modelli di una personalità cinematografica, di cui avere il controllo delle opinioni politiche³⁰¹ e di cui poter cambiare continuamente la direzione di quell'immagine che il pubblico vede sullo schermo.

Alida Valli, tornando in Italia, recupera il controllo della propria *agency*, confermando il valore del suo stardom e affrontando consapevolmente la più importante decisione della sua carriera cinematografica. Diventare co-autrice dei personaggi che interpreta.

Infatti, da questo momento in poi per Alida Valli lavorare non significa più accettare delle sceneggiature in virtù di criteri produttivi, ma scegliere dei ruoli, delle personagge, dei progetti

²⁹⁷ Una leggera discordanza di date viene rilevata su «Oggi» in Alida Valli, *La mia parte nel Caso Montesi*, cit., in cui l'autrice indica come data l'8 febbraio 1952.

²⁹⁸ HRHRC, Selznick Distribution Files, 1951-1958, b.1825, f.1, David O. Selznick Memo, 4 February 1952, citato in Stephen Gundle, *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 579.

²⁹⁹ Si parla di una cifra corrispondente tra i 150.000 e i 300.000 dollari dell'epoca. Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 148; Nicola Falcinella, *Alida Valli*, cit., p. 57.

³⁰⁰ Cfr. Alida Valli, *La liberazione di Piero mi ha ridato la pace*, cit., p. 25; Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 148.

³⁰¹ Non a caso Stephen Gundle parla di «loss of agency», in Id., *Alida Valli in Hollywood*, cit., p. 581.

che possano al meglio soddisfare le ragioni di sostentamento del mestiere di attrice e arricchire con originalità e innovazione il suo percorso di attrice sullo schermo.

Come Anna Schmidt, che nel memorabile finale de *Il terzo uomo* scavalca la macchina da presa, attraversando fiera e impassibile il viale del cimitero dove per la prima volta era apparsa nel racconto, accettando quindi il suo destino marchiato ma autodeterminato, allo stesso modo Alida Valli lascia Hollywood. Forse senza salutare. Ma fiera della storia che scriverà su se stessa.

CAPITOLO III

La politica di un'attrice. Gli anni Cinquanta di Alida Valli

3.1 *La congiuntura autoriflessiva: Alida Valli nei melò di Franciolini (1951-1953)*

Gli anni Cinquanta costituiscono una congiuntura fondamentale per il riposizionamento del corpo di Alida Valli all'interno del sistema divistico nazionale. Questo lungo decennio è segnato dalla presa di posizione di Valli, che al contempo presuppone una disponibilità ad un atteggiamento negoziale, di ingaggiare delle strategie di rivendicazione e di controllo del proprio destino professionale e della narrazione pubblica che l'industria culturale e mediale ha costruito sul suo conto. Come vedremo nel corso di questo capitolo, in questo periodo il rapporto tra Valli e il cinema, e soprattutto tra Valli e la stampa si articola attraverso le forme del contrasto, del fraintendimento, dell'accusa e dell'attribuzione di una colpa all'attrice nel nome di una simbiosi aprioristica tra *persona* e personaggi interpretati. Malgrado ciò, questo «decennio bifronte»³⁰² presenta tutte le complessità di una memoria traumatica che contempla tanto l'agognato rientro in Italia nell'inverno del 1952, la separazione dal sempre più americano marito Oscar De Mejo, il triste coinvolgimento nel Caso Montesi, quanto la partecipazione ad alcuni dei film più importanti della sua carriera, come *Senso* (1954) di Luchino Visconti e *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni, e infine la consacrazione allo statuto di attrice richiestissima da una nuova generazione di autori che vedono in lei un'interprete irrinunciabile e simbolo di una transizione stilistica e linguistica verso una compiuta modernità cinematografica³⁰³.

La prima metà di questo decennio di cinema italiano, infatti, costruisce una mappa di generi, autori e temi, a cui è consentito di accedere valutando l'iscrizione di un attore o di un'attrice alle possibilità di successo popolare che la sua presenza è in grado di garantire. Il reinserimento

³⁰² Cfr. Simonetta Piccone Stella, *Crescere negli anni '50*, «Memoria. Rivista di storia delle donne», 2, 1981, p. 9-35 (13).

³⁰³ Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 2000.

di Alida Valli nel cinema italiano, dunque, passa attraverso il genere popolare³⁰⁴ di maggior successo del periodo, il melò³⁰⁵, partecipando al trittico di film diretti da Gianni Franciolini. Con Franciolini, Valli coltivava un rapporto sincero e di profonda amicizia sin dai tempi della guerra. Infatti, la stessa attrice in più occasioni ha raccontato di aver trascorso la sera dei festeggiamenti del suo fidanzamento con Oscar De Mejo proprio in casa dei coniugi Gianni e Silva Franciolini, che «avevano dato fondo alle loro magre riserve alimentari»³⁰⁶. Ed è ancora Valli a raccontare, dopo essersi sposata, una settimana dopo, il 19 marzo 1944 alla chiesa di Santa Teresa, di aver atteso nei mesi a seguire la liberazione di Roma da parte delle truppe alleate, trascorrendo molto tempo in compagnia dei Camerini e giocando a “pinnacolo” con i Franciolini³⁰⁷. Il Fondo Valli conserva la preziosa corrispondenza con Gianni e Silva Franciolini, le cui lettere commoventi e di grande incoraggiamento restituiscono quel senso di partecipazione entusiastica che non soltanto le italiane e gli italiani, ma anche gli affetti più sinceri provenienti dal mondo del cinema manifestavano per il successo di Valli a Hollywood³⁰⁸. A tal proposito, una significativa lettera che Franciolini scrive a marzo del 1949 a Oscar De Mejo, ben descrive il rapporto di stima tra le due famiglie.

In questa lettera, Franciolini, ringraziando De Mejo per i costanti aggiornamenti che riguardano il lavoro di lui e la carriera di Valli a Hollywood, e accogliendo con speranza l’idea di raggiungerli un giorno, si sofferma sulle qualità di narratrice che la nostra protagonista esibisce nelle lettere che scrive³⁰⁹, autorizzandoci a portare avanti questo filo rosso che attraversa questa ricerca che è costituito dal rapporto tra Valli e il suo sé narrativo, che viene declinato sia nella forma della pagina scritta, autobiografica e frammentaria dell’intervista e del diario, che sul piano filmico dalla scelta di personaggi da interpretare come parte di un percorso voluto, e non imposto.

Queste sono le parole di Franciolini:

³⁰⁴ Per una riflessione critica e teorica sulla definizione di genere cinematografico mi limito a citare Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004; ed. or *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999. Per una riflessione efficace sul piano metodologico e culturale del rapporto tra generi e industria rimando nuovamente all’impareggiato testo di Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit.

³⁰⁵ L’analisi del genere e della forma melò che porto avanti in questo capitolo si muove in consonanza con il modello teorico avanzato da Emiliano Morreale in Id., *Così piangevano*, cit., e da Lucia Cardone in Id., *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012.

³⁰⁶ Alida Valli, *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni*, cit., p. 40; Cfr. Alida Valli, *Dissi di sì a De Mejo perché era solo e indifeso. Alida Valli si confessa 3*, «Oggi», 51, 20 dicembre 1956, p. 27.

³⁰⁷ Alida Valli, *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni*, cit., p. 40; Cfr. Alida Valli, *Dissi di sì a De Mejo perché era solo e indifeso*, cit., p. 28.

³⁰⁸ Cfr. Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo Gianni Franciolini, lettere di Gianni e Silva Franciolini 11 febbraio 1950 e 17 novembre 1950.

³⁰⁹ Anche in questo caso, il Fondo AV non conserva lettere inviate da Alida Valli alla famiglia Franciolini.

Alida ci ha scritto una lettera bellissima. Complimenti la sapevo una buona attrice ma non così buona scrittrice. Ci batte tutti: dice cose così semplicemente e in maniera così viva che mi sono permesso di dare parte della lettera a Calvino³¹⁰ il quale l'ha inviata all'Europeo³¹¹. Seguo i tuoi articoli su Fotogrammi. [...] Domenica scorsa passammo un po' di tempo con Alida-Eugenie Grandet. Alida molto brava fotografata benissimo. La sua voce sovente ci ha commosso. Io pensavo ai pinnacoli³¹².

Nell'intermezzo della fine dell'esperienza americana, tra viandanze e obblighi contrattuali che le impongono ancora di lavorare per Selznick per via del sistema dei prestiti (*loan outs*), Valli è protagonista tra Francia e Italia del già citato *I miracoli non si ripetono*, e in Spagna del racconto stendhaliano *Les amants de Tolède* (*Gli amanti di Toledo*, 1952) di Henri Decoin e Fernando Palacios. Due film che, in maniera affatto minoritaria, presentano forme e tropi del melodramma.

I film diretti da Franciolini con protagonista Alida Valli sono *Ultimo incontro* (1951), *Il mondo le condanna* (1953), e *Siamo donne* (1953), di cui il primo episodio di questo progetto zavattiniano, successivo al prologo programmatico *Concorso 4 attrici, 1 speranza* diretto da Alfredo Guarini, è diretto proprio da Franciolini. I primi due film sono perfettamente ascrivibili al melò del periodo. Il terzo, invece, mette in scena un chiasmo melodrammatico nel contrasto autoriflessivo tra attrice e diva, star e persona. Non a caso, il melodramma, «genere eccessivo e fantasmatico»³¹³, patetico e proteiforme, è probabilmente il luogo di svolgimento più adatto a rappresentare il complicato rapporto che Valli intrattiene con il glamour dopo la fine dell'esperienza a Hollywood, e soprattutto costituisce per la stessa un'occasione per non mancare, cioè per non essere assente ad un altro momento di grande salute e produttività della nostra industria. Se è vero che l'etica delle immagini del neorealismo non poteva trovare un volto e un corpo ideali nella referenza immaginaria costituita dallo stardom del passato di Valli, adesso il ripiegamento su codici e stili di rappresentazione per un pubblico di massa avevano

³¹⁰ Il periodo storico lascia intendere che si tratti di Italo Calvino.

³¹¹ Al momento, non sono riuscito a reperire questa lettera. Vi è anche la possibilità che di fatto non sia mai stata pubblicata.

³¹² Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo Gianni e Silva Franciolini, Lettera di Gianni Franciolini a Oscar De Mejo, 23 o 28 maggio 1949.

³¹³ Cfr. Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit.; Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Il Saggiatore, Milano 1985; ed. or. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London 1976; Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*, in Christine Gledhill (edited by), *Home is Where the Heart is*, BFI Publishing, London 1987, pp. 43-69; Linda Williams, *Film Bodies, Gender, Genre, and Excess*, «Film Quarterly», Summer, 1991, Vol. 44, 4, pp. 2-13.

creato le condizioni ideali per un nuovo divismo, e un nuovo sistema di narrazioni in cui identificare certe strutture profonde.

Il caso Matarazzo³¹⁴, che con *Catene* (1949), *Tormento* (1950), e *I figli di nessuno* (1951), e la creazione sullo schermo della coppia Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson, oltre a codificare i criteri per proporre il melodramma popolare alle spettatrici e agli spettatori italiani, aveva di fatto lanciato, secondo una ricostruzione storiografica ormai consolidata, una serie di epigoni di questa formula.

Gianni Franciolini, che tanto aveva fatto parlare di sé ai tempi di *Fari nella nebbia* (1942), considerato persino il legittimo precursore di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, con *Ultimo incontro* e *Il mondo le condanna* rielabora la forma del melò per sondarne le possibilità espressive adottando uno stile che, recuperando alcuni principi compositivi della messa in quadro e dello sviluppo drammaturgico delle tensioni tra personaggi propri del realismo poetico francese di Julien Duvivier, Marcel Carné e di Georges Lacombe di cui era stato assistente³¹⁵, si propone di indagare lo studio di carattere di una donna. In questo trittico, infatti, Franciolini, piuttosto che scandagliare la psicologia dei personaggi femminili che Valli interpreta, preferisce demandare allo sguardo dello spettatore l'analisi dei moti dell'animo che queste figure di donna attraversano.

Ultimo incontro, come testimonia un telegramma che nel febbraio del 1951 Franciolini manda a Valli, in quel momento a Hollywood, si basa su un «soggetto bellissimo umano moderno tutto su di te»³¹⁶.

Probabilmente, in quella promessa di modernità, nonché in quella di un protagonismo assoluto, vi è l'elemento di maggiore attrazione per prendervi parte.

Ultimo incontro è prodotto dalla coppia Ponti-De Laurentiis per la Lux Film di Riccardo Gualino, e può vantare una produzione di grande pregio commisurata alle sue finalità squisitamente commerciali. Il soggetto è tratto dal romanzo *La biondina* (1893) di Marco Praga, e viene sceneggiato da Alberto Moravia, Edoardo Anton, Antonio Pietrangeli, Giorgio Pàstina, Gian Paolo Callegari e Fede Arnaud (adattamento per i dialoghi francesi), la fotografia, così come per *Il mondo le condanna*, è di Anchise Brizzi.

Ultimo incontro presenta elementi di modernità storica, sociologica ed economica, a partire dalla sua ambientazione. Lina (Valli) e Piero Castelli (Nazzari) sono una coppia medio borghese

³¹⁴ Cfr. Adriano Aprà, Claudio Carabba (a cura di), *Neorealismo d'appendice*, cit.

³¹⁵ Lorenzo Pellizzari, *Gianni Franciolini*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio Edizioni di Bianco e Nero, Venezia 2003, pp. 457-458.

³¹⁶ Fondo AV, CR, Celebrità e Parenti 1937-1957, fascicolo Gianni Franciolini, Telegramma di Gianni Franciolini, 13 febbraio 1951.

del dopoguerra. Vivono a Milano, in un appartamento piacevolmente arredato e provvisto di moderni elettrodomestici. Piero è un meccanico dell'Alfa Romeo³¹⁷. Lina è una casalinga che ha rinunciato alla sua carriera professionale in nome della felicità domestica³¹⁸, e per questo motivo nutre un malessere – negli anni Sessanta sarà la noia – che la distanzia sempre di più dal marito, e la porta a commettere adulterio. Lina, infatti, si innamora di Michele Bonesi (Jean-Pierre Aumont), pilota dell'Alfa, per il quale è disposta a lasciare il marito per sempre.

Ma l'affetto di Piero al ritorno da un viaggio di lavoro, e il richiamo alla morale cattolica, spingono Lina a rivedere i suoi passi e a lasciare Michele, il quale, sconvolto da una sua lettera, muore in pista durante un'esercitazione prima del Gran Premio di Monza.

A partire da questo schema piuttosto tradizionale (lui, lei, l'altro), Franciolini sviluppa una serie di temi quali la colpa, la coppia, la famiglia, l'adulterio, il delitto, la prostituzione, mantenendo una buona tensione dialettica tra questo materiale dell'immaginario popolare e una messa in scena formalmente moderna. Dopo essere stata ricattata da Augusto (Vittorio Sanipoli), il quale le promette di rivelare al marito la storia del suo tradimento, Lina è costretta a prostituirsi per pagare la somma richiesta.

Come ha osservato Danielle Hipkins³¹⁹ nel suo pregevole studio sulla rappresentazione culturale e simbolica della figura della prostituta nel cinema italiano, la carriera di Alida Valli si contraddistingue per la disponibilità che l'attrice ha manifestato nell'interpretare più volte questo ruolo. La ricostruzione del rapporto tra Valli e la figura della prostituta inizia con *Stasera niente di nuovo*³²⁰, ultimo della serie mattoliana dei «film che parlano al vostro cuore», antesignano del «neorealismo d'appendice»³²¹ o di un «neorealismo popolare»³²², che questa nuova stagione del melò italiano attraversa, e prosegue con l'analisi del complesso personaggio di Kira in *Noi vivi/Addio Kira!*³²³ (1942) di Goffredo Alessandrini.

Valli, come le sue eroine, è costretta non soltanto fisicamente, ma anche idealmente e socialmente a compromettere una parte di sé per ottenere ciò che vuole. Così come Kira, disposta a tutto per salvare Leo (Rossano Brazzi) e mandarlo in sanatorio in Crimea, accetta di diventare l'amante di Andrej (Fosco Giachetti), anche Patrizia in *La vita ricomincia*, in assenza

³¹⁷ Nel segno di una modernità da promuovere, le sequenze girate in esterni, come le scene ambientate nell'officina e quelle dei test automobilistici sono state realizzate negli stabilimenti dell'Alfa Romeo di Milano e al circuito di Monza.

³¹⁸ Cfr. Maggie Günsberg, *Domestic Bliss: Desire and the Family in Melodrama*, in Id., *Italian Cinema*, cit., pp. 19-59.

³¹⁹ Danielle Hipkins, *Italy's Other Women*, cit.

³²⁰ Cfr. Il capitolo di Danielle Hipkins, *Ghosts of Prostitutes Past: Cinema and the Prostitute during World War II*, in Id., *Italy's Other Women*, cit., pp. 43-44.

³²¹ Cfr. Adriano Aprà, Claudio Carabba, *Neorealismo d'appendice*, cit.

³²² Cfr. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 78.

³²³ Cfr. Danielle Hipkins, *Ghosts of Prostitutes Past*, cit., pp. 44-48 e pp. 57-60.

del marito (Giachetti), è costretta a prostituirsi per fornire le cure necessario al figlio gravemente malato.

In *Ultimo incontro*, sebbene alcuni abbiano già sottolineato il carattere di orgoglio³²⁴ con cui Lina indugia nel peccato, andrebbe riesaminata l'efficacia espressiva con cui Valli attraversa questo percorso di colpa e di espiazione.

Il filone bordellistico³²⁵, di cui fa parte insieme al successivo *Il mondo le condanna*, diventa quindi uno dei maggiori teatri di prova per testare la potenza drammatica dei suoi interpreti, e per misurare le sfasature e i cortocircuiti che intercorrono tra la colpevolezza e il pianto.

Nel lussuoso atelier di moda che Flora (Giovanna Galletti) predispone come casa di appuntamenti, Lina si trasforma in Emma, quella parte di sé che accetta l'abiezione. Qui riceve facoltosi clienti, tra cui un ricco industriale svizzero che lavora con Piero.

Il finale strappalacrime del film, col riconoscimento da parte di Piero della doppia vita della moglie, il conseguente omicidio, e l'epifania della comprensione del tormento della moglie, non producono certamente uno scarto rispetto alla standardizzazione dei tropi del melodramma³²⁶. Tuttavia, la coppia Nazzari-Valli riacquista una sua legittimità commerciale soprattutto per merito della performance di Valli, qui schiacciata e stratonata a più riprese dalla gelosia e dall'incapacità di comunicare del marito, ma non per questo disposta a non ascoltare se stessa.

*Il mondo le condanna*³²⁷, invece, radicalizza i presupposti di *Ultimo incontro*, proponendo una vicenda pienamente ascrivibile a questa drammaturgia di riferimento molto italiana del melodramma popolare, ma non per questo non producendo un ulteriore scarto nelle possibilità di impiego di Valli all'interno del sistema dei personaggi e dei generi del cinema italiano della prima metà degli anni Cinquanta. Se *Ultimo incontro*, infatti, era stato per lo più

³²⁴ Cfr. Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit., p. 48.

³²⁵ Danielle Hipkins ascrive questi due film di Franciolini con Alida Valli protagonista a quella che lei definisce *The Brothel Series*, cioè un filone della produzione cinematografica del cinema postbellico che indagava e indugiava sulla figura della prostituta. Cfr. Il capitolo di Danielle Hipkins, *'The Brothel Series': Activating Female Gazes*, in Id., *Italy's Other Women*, cit., pp. 203-246.

³²⁶ Lo spirito da cineromanzo del film è stato più volte sottolineato dalla critica coeva. Su questo aspetto un riferimento critico è dato dal testo di Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna 2003; Il film, inoltre, rientra nel fenomeno cine-editoriale di cui il volume di Lorenzo Pellizzari (a cura di), *Il cineromanzo italiano 1945-1953*, Longanesi, Milano 1978, costituisce una significativa mappa orientativa. Un più recente e convincente studio sull'argomento è dato dalla ricerca di Gabriele Landrini, *Fotogrammi di carta. I venticinque anni del cineromanzo italiano (1950-1975)*, Meltemi, Milano 2022.

³²⁷ Dal film è stato tratto un cineromanzo, *Il mondo le condanna*, I vostri film – Romanzo, Anno II, N.32, Editrice IMO, Milano 1° aprile 1955. Al film, inoltre, viene dedicata la copertina di «Festival», 7, 14 febbraio 1953.

screditato dalla critica come «un romanzo a fumetti»³²⁸, la cui «discreta riuscita è dovuta soprattutto alla magnifica interpretazione di Alida Valli»³²⁹, *Il mondo le condanna*, pur ricevendo pressoché il medesimo trattamento da parte della stampa e della critica, propone Valli, a inizio film in un'inedita tinta bionda, nuovamente nel ruolo di una prostituta orgogliosa che va incontro ad un inesorabile destino di privazione del sogno d'amore³³⁰ e dell'oggetto del desiderio. Al pari del suo predecessore, *Il mondo le condanna* conferma la sua macchina produttiva, stavolta però nel segno di una coproduzione Italo-francese. Prodotto dalla Lux Film, Film Costellazione e Lux Compagnie Cinématographique de France, il film è tratto da un soggetto di Diego Fabbri e Turi Vasile, e la sceneggiatura è firmata da Suso Cecchi D'Amico³³¹, Fabbri, Jean Ferry, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli e Vasile. Da notare che stavolta Pietrangeli, fa anche l'aiuto regista.

Le musiche, invece, sono Piero Piccioni, qui accreditato come Piero Morgan.

Il mondo le condanna racconta la storia di Renata Giuntini (Valli), una ragazza fiorentina che si prostituisce a Parigi sotto “la protezione” di André (Serge Reggiani). Rispedita in Italia dalla polizia francese, Renata tenta il suicidio in treno e viene tempestivamente salvata dall'ingegnere Paolo Martelli (Nazzari). Una volta tornata nella casa paterna, cerca di cambiare vita, di trovare un lavoro e di affrancarsi dai fantasmi del passato. Ma l'insopportabile perbenismo e lo sguardo accondiscendente nei suoi riguardi la indispongono al punto da cercare un impiego come segretaria presso lo studio di Martelli. Impossibilitato per ragioni di bieco moralismo ad assumerla nei suoi uffici, Martelli, animato da buon cuore di benefattore, rivolge alla moglie (Claude Nollier) la richiesta di trovarle un impiego come mannequin presso l'atelier di moda delle sorelle Balestra. Il tutto, però, assume agli occhi di Renata il connotato di una farsa che non è disposta ad accettare. Se, in un primo momento, Renata accetta i corteggiamenti di Franco (Franco Interlenghi), in seguito, la consapevolezza di non poter cambiare la propria condizione la getta nel panico, e la induce a richiamare André.

Paolo, invece, è scisso interiormente e, dopo alcune ostinate esitazioni, matura la decisione di intraprendere una nuova vita con Renata. Come da tradizione, un primo momento di idillio tra i due innamorati viene tradito dalla gelosia di Franco e dai ricatti di André, che viene ucciso da

³²⁸ Pietro Bianchi, «Il Tempo di Milano», Milano, 25 ottobre 1951, ora in Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, cit., p. 98.

³²⁹ Enrico Lancia, «Hollywood», Milano, 327, 22 dicembre 1951, ora in Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, cit., p. 98.

³³⁰ Cfr. Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

³³¹ Sul giudizio negativo sul film di Ennio Flaiano e Suso Cecchi D'Amico, che lo descrive come una storia «tutta convenzionale, secondo le regole del dramma che andava di moda allora», si veda, la testimonianza di Suso Cecchi D'Amico in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 174.

quest'ultimo prima che i due innamorati possano davvero iniziare una vita insieme. A nulla serviranno i tentativi di Paolo di dissuadere Renata dalla decisione di andare a vivere in un convento per espiare la sua colpa.

Confermando una drammaturgia ben definita, anche in questo caso «solo l'incolmabile lontananza che scaturisce da ostacoli esterni e da intimi impedimenti garantisce, in ultimo, il perdurare *senza fine* del desiderio»³³², e solo partecipando al dramma dell'allontanamento dei due innamorati è possibile accedere al rituale del pianto.

Così come accadeva al personaggio di Maria in *Stasera niente di nuovo*, anche ne *Il mondo le condanna* una prostituta interpretata da Valli incontra un benefattore (lì Carlo Ninchi, qui Nazzari), che si propone di aiutarla, di fare di tutto per tirarla fuori da quel mondo peccaminoso. Tuttavia, se nel melodramma mattoliano girato durante la guerra e sotto la supervisione del regime fascista, la peccatrice viene punita con la morte, accedendo ad una dimensione salvifica che autorizza il pianto con un matrimonio redentore in punto di morte, nel melò di Franciolini, invece, Renata sopravvive al fantasma della morte accettando una vita di espiazione nel convento di suore. In entrambi i casi, la morale dominante è quella cattolica che privilegia la sacra istituzione del matrimonio.

Tuttavia nel film di Franciolini, la giovane prostituta che legge «Grand Hotel» in un'Italia in cui la Legge Merlin³³³ non è ancora entrata in vigore contribuisce a riproporre uno squarcio su alcune ipocrisie e atteggiamenti ben pensanti lontani dall'aver abbandonato i costumi del maschio italiano³³⁴.

In questo senso, la performance di Valli in questo film annoverato tra i «sottoprodotti del neorealismo in chiave scandalisticamente sessuale e intimamente fumettistica»³³⁵ merita di essere analizzata in relazione alla sua incidenza specifica dentro l'inquadratura.

Partendo da un'intuizione di Lucia Cardone, secondo la quale nel melodramma emerge «la predilezione per immagini icastiche, giocate sul gesto e sulla potenza plastica dell'inquadratura, dove il tempo e il fluire evenemenziale sembrano fermarsi, lasciando il campo alla messa in scena dei sentimenti»³³⁶, ragion per cui «è come se la parola cinematografica tacesse,

³³² Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 12.

³³³ Legge Merlin, n. 75, 20 febbraio 1958.

³³⁴ Cfr. Jacqueline Reich, Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015; Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo, Antonio Pizzo (a cura di), *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019; Angela Bianca Saponari, Federico Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano 2021.

³³⁵ Giulio Cesare Castello, «Cinema», 103, 15 febbraio 1953, ora in Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, cit., p. 102.

³³⁶ Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 15.

traducendosi in una sorta di *tableau vivant* capace di portare sullo schermo un segno immediatamente comunicativo, un gesto silenzioso, preverbale, attraverso il quale si accede a una significazione»³³⁷, risulta quindi legittimo sostenere che in questo tipo di melodramma è proprio la recitazione di Valli, inquadrata quanto più possibile a mezza figura, a mezzo busto e in primo piano, a costruire la salienza del tempo drammatico sulla base dei moti d'animo e dei cambi di temperatura emotiva che perturbano il suo volto³³⁸. In questa forma filmica, che tanto deve tenere conto dei bisogni merceologici del genere, uno stile di recitazione classico incontra uno stile più moderno, dove il paesaggio naturale e antropico di sfondo abbelliscono ma non prevalgono mai sul primato della star e della sua recitazione che blocca il tempo dell'inquadratura.

Valli, interpretando queste donne, non sembra interessata alla sentenza morale del pubblico, né al giudizio che viene emesso su Lina e Renata. Ella è piuttosto interessata ad attraversare le loro storie, immedesimarsi in esse, viverle, comprenderle. Per Valli la condizione necessaria – rivelata direttamente in occasione della preparazione del ruolo di Irma ne *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni – per accettare un ruolo è data in sceneggiatura dalla descrizione di una situazione psicologica e di un'esperienza di vita da vivere come se fosse una questione privata.

Il terzo e ultimo film che Alida Valli gira con Franciolini è il primo episodio di *Siamo donne* (1953), ideato da Cesare Zavattini³³⁹.

Girato nel maggio del 1952, nel pieno della battaglia legale con Selznick³⁴⁰ per la conquista della sua indipendenza, l'episodio *Alida Valli* si configura come uno spazio di negoziazione tra la riflessione teorica che in quegli anni Zavattini portava avanti sul film inchiesta³⁴¹ e sulla «rottura dell'archetipo dell'attore»³⁴² e una forma di scrittura autobiografica³⁴³ che negli anni Cinquanta Valli porta avanti per il controllo della sua *star image*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Danielle Hipkins, a più riprese, sottolinea che lo sguardo delle personagge di Valli che abitano il mondo della prostituzione in *Ultimo incontro* e *Il mondo le condanna* presenta un carattere distintamente «haughty», cioè altezzoso, fiero, che non si scompone di fronte al moralismo di chi le osserva. Cfr. Id., *'The Brothel Series'*, cit., p. 16, p. 206, e p. 212.

³³⁹ Zavattini aveva ideato per l'episodio dedicato a Valli altri due soggetti, *Lo sconosciuto* e *L'investimento*, che furono scartati a favore del carattere autobiografico di quello filmato da Franciolini. Cfr. Orio Caldiron, Stefania Parigi (a cura di), *Cesare Zavattini: parliamo dell'attore*, numero speciale di «Bianco e Nero», 6, 2002, pp. 58-63.

³⁴⁰ Ne dà conferma anche una lettera di Cesare Zavattini a Nino Frank. Cfr. Cesare Zavattini, Lettera a Nino Frank, 28 marzo 1952, in *La genesi di Siamo donne nella corrispondenza con Nino Frank*, a cura di Stefania Parigi, in Orio Caldiron, Stefania Parigi (a cura di), *Cesare Zavattini*, p. 41.

³⁴¹ Cfr. Testimonianza di Cesare Zavattini in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 244.

³⁴² Ivi, p. 247

³⁴³ Per una riflessione teorica e storiografica sul carattere autobiografico che attraversa l'esperienza di molte attrici italiane del secondo dopoguerra, rimando a Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di),

Siamo donne viene prodotto dalla Titanus di Goffredo Lombardo e dalla Film Costellazione con Alfredo Guarini in qualità di produttore delegato. Questa grande «parata del neorealismo»³⁴⁴, ascrivibile a quel novero di «film sul cinema» della prima metà del decennio³⁴⁵ di cui fanno parte secondo varie declinazioni e implicazioni *L'amorosa menzogna* (1949) di Michelangelo Antonioni, *Bellissima* (1951) di Luchino di Visconti su soggetto dello stesso Zavattini, e *Lo sceicco bianco* (1952) di Federico Fellini su soggetto di Antonioni, ha come obiettivo la decostruzione del mito dell'attore e del fenomeno del divismo, presentando nella loro intimità di donne quattro grandi attrici e dive che interpretano se stesse³⁴⁶ nei rispettivi episodi: Alida Valli diretta per l'appunto da Franciolini, Ingrid Bergman da Roberto Rossellini, Isa Miranda da Luigi Zampa e Anna Magnani da Luchino Visconti.

Introdotta in chiave metanarrativa e autoriflessiva dall'episodio diretto da Guarini *Concorso 4 attrici, I speranza*³⁴⁷, *Siamo donne* incide con maggior forza nei suoi intenti teorici proprio nel frammento di confessione autobiografica dedicato a Valli.

Se è vero, infatti, come afferma Giorgio De Vincenti, che «discorso sul cinema, discorso sul rapporto del cinema con la vita, *Siamo donne* mette in scena questo rapporto, riflettendo sul divismo femminile, sull'immagine sociale dell'attrice, e sulla relazione del pubblico con questa immagine e con il cinema»³⁴⁸, è altrettanto possibile attuare un cambio di paradigma e di spostamento del soggetto indagatore, analizzando il fenomeno del divismo dal punto di vista della diva, cioè di colei che viene rappresentata.

Trovando, infatti, una consonanza teorica e metodologica nella categoria interpretativa della «divagrafia» proposta da Maria Rizzarelli³⁴⁹, possiamo affermare che il carattere diaristico di questo episodio è dato dal fatto che l'esperienza di vita dell'«attrice che scrive»³⁵⁰ è mediata dalla *voce over* della stessa, portando a interrogarci «sulle convergenze (o sulle divergenze) fra immagine attoriale rappresentata dall'attrice nella propria esperienza performativa e quella

Divografie. Ovvero delle attrici che scrivono, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», Galleria n. 14, luglio-dicembre 2019.

³⁴⁴ Cfr. Cesare Zavattini, Lettera a Nino Frank, 25 novembre 1951, in *La genesi di Siamo donne*, cit., p. 34.

³⁴⁵ Cfr. Giorgio De Vincenti, *I film sul cinema*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit.

³⁴⁶ Cfr. Stefania Parigi, *Zavattini: Siamo tutti personaggi*, «Studi Novecenteschi», vol. 35, n. 75, gennaio-giugno, 2008, pp. 251-262.

³⁴⁷ Di questo episodio propone un'analisi stilistica e linguistica Giorgio De Vincenti nel suo ampio saggio «*Siamo donne*: un esempio "neorealista" di coscienza metalinguistica», in «Bianco e Nero», 3-4, maggio-agosto 1999, pp. 137-165, scritto in occasione del restauro del film.

³⁴⁸ Ivi, p. 138.

³⁴⁹ Cfr. 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. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», Galleria n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 366-371.

³⁵⁰ Maria Rizzarelli, *L'attrice che scrive*, cit., p. 366.

contenuta nel testo letterario, sui riverberi e sulla dimensione metatestuale che la scrittura produce rispetto allo stile recitativo e alla *star persona*»³⁵¹.

In questo senso, potremmo dire che *Siamo donne*, e nello specifico l'episodio *Alida Valli*, e in maniera affine ma differente quello dedicato a Isa Miranda, tematizza il problema dell'identità di una diva, della sua persistenza nell'immaginario popolare, e della sua difficoltà di rivendicare degli spazi di autenticità, prendendo atto della porosità dei confini che vi sono tra personalità pubblica e identità privata.

L'episodio di Franciolini, co-sceneggiato da Zavattini e da Giorgio Prosperi, viene introdotto da un montaggio che pone in sovrapposizione alcuni manifesti cinematografici dei film di maggior successo commerciale della protagonista (*Luce nelle tenebre*, *Piccolo mondo antico*, *Il terzo uomo*, *I miracoli non si ripetono*, e il più recente *Il mondo le condanna*) sufficienti a ricollocare l'immagine divistica di Valli nell'immaginario spettatoriale.

La diegesi vera e propria, invece, inizia mostrando l'attrice nella sua dimensione più privata mentre riceve un messaggio dalla fidata Anna, la quale la invita a partecipare la sera alla festa di fidanzamento a casa sua.

Valli, però, deve gestire i numerosi impegni a cui "quelli del cinema" sono chiamati a prendere parte. Per questa ragione, sbuffando e contro voglia, impara un copione che stabilisce i soliti convenevoli per un ballo a cui dovrà partecipare in presenza di giornalisti invasivi e curiosi della sua esperienza a Hollywood, subito pronti a chiederle cosa ne pensa della crisi dei soggetti nel neorealismo.

Valli in quanto attrice e donna si trova quindi ad affrontare la riproposizione di un'idea di vita artefatta, da cui sta cercando di scappare sullo schermo e nel privato.

Come una sorta di anti-Cenerentola³⁵² che vorrebbe rinunciare alla sua condizione principesca e al suo lignaggio stellare, Valli abbandona il ricevimento, e raggiunge l'abitazione di Anna. Con il suo vestito bianco e il suo portamento principeschi l'attrice interrompe per un attimo la festa, dove i partecipanti, increduli, si trovano ad accogliere Alida Valli.

L'incontro con Franco, il fidanzato di Anna, col quale indugia un po' troppo in un ballo e in un dialogo incorniciato dal balcone e dalla finestra di un appartamento popolare e dal passaggio dei treni che risvegliano i sogni e i desideri di una vita più semplice ormai inafferrabile, fornisce i presupposti per compiere quella cattiveria, che la voce di Valli prefigura a inizio episodio.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² Cfr. Lucia Cardone, *Dive nuove e aspiranti attrici: Siamo donne (1953)*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Divismo/Antidivismo*, «Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica», 22, ottobre 2011, p. 75.

La consapevolezza di poter ferire Anna per un sogno d'amore fantasticato nel tempo di una *rêverie* suggerita dallo spazio domestico riafferma in lei un senso di autentico pudore. Lo stesso pudore che aveva provato al richiamo del tema musicale di *Ma l'amore no*:

Un giovanotto con la chitarra venne avanti suonando il motivo di un mio film. Questo finì per farmi sentire ridicola. Capì per la prima volta, quanto sia sproporzionata, veramente sproporzionata, l'ammirazione che la gente ha per noi del cinema. Nessuno si accorgeva che ero intimorita più di loro.

La decisione di lasciare la festa riconduce la diva alla sua sfera più intima, all'interno della quale dovrà cercare di sanare da sé il conflitto tra dimensione pubblica e privata della sua esperienza di donna. In questo senso, al pari di Zavattini che riconosce qualcosa di compromesso nell'operazione di *Siamo donne*, nel cortocircuito che scaturisce dallo scontro tra l'idea del film inchiesta aderente alla sua idea di neorealismo e le esigenze produttive dell'industria cinematografica, allo stesso modo il carattere artefatto e formalista dell'episodio non deve distoglierci dalla capacità di riconoscere nella partecipazione di Valli a questo progetto, il tentativo di recuperare, come attrice e autrice, uno luogo di messa in campo della sua *agency* divistica. Il carattere compromesso e compromissorio della sua condizione di stella non costituisce dunque un elemento per invalidare il carattere di veridicità della voce narrante³⁵³. Infatti, esattamente come in un melodramma, Valli interpreta una donna in conflitto tra bisogno e desiderio, tra sogno d'amore e principio di realtà, tra conquista dell'oggetto desiderato e privazione di questo.

Tuttavia, *Siamo donne* assume probabilmente anche un carattere più personale per Valli, dal momento che le restituisce non soltanto una posizione di privilegio nel firmamento dello star system italiano dell'epoca, ma le dà anche l'opportunità per riflettere sulla sua immagine divistica interpretando se stessa in una narrazione stratificata e autoriflessiva che presta ascolto a quella «mutevole presenza di voci che cercano, aprono e in ogni caso mettono in scena la partitura di un dialogo. Con se stesse, con le lettrici-spettatrici, con il riflesso della loro *facies* pubblica, con le attrici e le donne che sono, che sono state o che desiderano diventare»³⁵⁴.

³⁵³ Uno studio interessante sul rapporto tra voce, identità e aging che riguarda *Siamo donne* viene proposto dal saggio di Myriam Mereu, «È l'arte che conta, non l'età». *Aging, divismo e protagonismo femminile in Siamo donne*, in Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», 10, luglio-dicembre 2021, pp. 65-84.

³⁵⁴ Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie*, cit., p. 3.

3.2 *Un corpo al cuore: parlare di sé negli anni Cinquanta*

Nel segno di una continuità congiunturale, gli anni Cinquanta di Alida Valli costituiscono un lungo decennio in cui l'attrice e la donna sono costrette a ripensare se stesse in termini professionali e identitari. Questi anni, infatti, determinano la direzione e le coordinate della sua vita e della sua carriera all'interno di una costante dialettica tra esigenze di puro mercato – il bisogno di lavorare – e l'assunzione di una cifra autoriale e personale nella scelta dei personaggi e delle produzioni da accettare.

A partire dalla rottura definitiva del contratto con Selznick nel 1952, le cui clausole impongono a Valli di poter avviare le trattative per ogni ruolo e ogni mediazione con agenti e produttori previa approvazione del *tycoon* americano fino alla realizzazione di *Senso* (1954), appare evidente che le scelte di Valli, che secondo una certa prospettiva di ristrette vedute avrebbe già pienamente esaurito le sue possibilità di sfruttamento commerciali, vengono portate avanti nel segno di una lotta per la propria indipendenza, che assume pienamente i connotati di una lotta politica. La politica a cui facciamo riferimento³⁵⁵, infatti, non trova la sua ragion d'essere nella lotta alle istituzioni né alla partecipazione al dibattito sullo stato del cinema italiano sui nuovi assetti produttivi e sul nuovo sistema divistico maschile e femminile che ha tanto bisogno di nuovi volti³⁵⁶ e nuovi caratteri psicologici. La politica dell'esperienza di Valli trova il suo fondamento di esistenza nel modo in cui una personalità pubblica del suo tipo, la cui vita privata è oggetto di dibattito pubblico, si assume la responsabilità di negoziare con il sistema politico, produttivo e commerciale del cinema in qualità di principale autrice di se stessa.

Infatti, così come le riflessioni di James Naremore³⁵⁷ sul finire degli anni Ottanta avevano spostato l'oggetto di interesse della *Film Theory* e dei *Film Studies* sulla recitazione cinematografica e sul contributo che essa può apportare alla comprensione del ruolo dell'attore nella costruzione e nella promozione dei significati di un film; allo stesso modo, coltivando questa direzione discorsiva, a inizio del decennio successivo Luc Moullet, nel suo *Politique des acteurs*³⁵⁸ aveva provocatoriamente ribaltato il paradigma dell'autore nell'analisi del cinema

³⁵⁵ Un riferimento teorico contemporaneo è dato dal saggio di Cristina Jandelli, *Il divismo cinematografico contemporaneo: le star della politica, la politica delle star*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Divismo/Antidivismo*, cit., pp. 60-71.

³⁵⁶ Cfr. Vittorio Spinazzola, *Il neorealismo rosa e l'unificazione del pubblico*, in Id., *Cinema e pubblico*, cit., pp. 101-121; Vittorio Spinazzola, *Il divismo delle «maggiorate fisiche»*, in Id., *Cinema e pubblico*, cit., pp. 123-134; Federica Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024.

³⁵⁷ Cfr. James Naremore, *La recitazione cinematografica*, a cura di Giulia Carluccio, Giovanna Maina, Mariapaola Pierini, traduzione di Giovanna Maina e Ada Nanni, Cue Press, Bologna 2024; ed. or. *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1988.

³⁵⁸ Luc Moullet, *Politique des acteurs*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris 1993.

classico hollywoodiano, proponendone una contro-analisi secondo la quale quattro dei più grandi interpreti maschili di quel sistema produttivo, Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant e James Stewart, sono stati, con la loro distinta fisicità, gestualità, modulazione della voce, capacità di definire i codici dei generi, i principali autori della loro carriera.

Se, quindi, intendiamo il termine *politique* non soltanto nella sua accezione di autorialità, che era al centro delle rivendicazioni degli *auteurs* di quella *nouvelle vague* che Moullet conosceva dall'interno, ma estendiamo il suo campo di applicazione al criterio di scelta e di costruzione di un percorso artistico e personale all'interno del fare cinema, allora è possibile convenire con l'idea secondo cui Alida Valli, in questa congiuntura da oggetto del discorso diventi anch'ella soggetto dei discorsi che contribuisce a produrre.

In questo senso, basterebbe confrontare i ritratti che spesso i principali settimanali e rotocalchi italiani le dedicano in quegli anni per lei così difficili, segnati dal rientro in Italia e dalla separazione dal marito, e soprattutto dal suo coinvolgimento mediatico nel Caso Montesi di cui parleremo a breve, con i memoriali – chissà forse anche ben pagati su commissione³⁵⁹ anche se questo ben poco importa – e con le interviste che Valli rilascia in quegli stessi anni.

Sembra, infatti, di assistere a due forme di narrazione, una maschile e maschilista, votata alla ritrattistica e alla “necessaria” e rapida formulazione di giudizi, e l'altra, invece, femminile e forse anche femminista, costruita attorno alla disarticolazione del narrato maschile.

Ad esempio, nel luglio del 1952, Domenico Meccoli, così ritrae su «Epoca» Alida Valli che da poco ha finito di girare il suo episodio di *Siamo donne*, e nel mentre si trova impegnata in Spagna per *Gli amanti di Toledo*:

Alida Valli è una donna senza ambizioni che detesta la sua vita di attrice. Oggi, ella si sente schiava del cinema. La sua scontroosità verso giornalisti e fotografi nasce, in gran parte, da questo stato d'animo; non è, come i più, non conoscendola, sono portati a credere, un atteggiamento divistico. La sua felicità è di essere ignorata, di trovarsi fra la gente senza essere riconosciuta. E non ci riesce, nonostante si concii a volte in modo impossibile. Allora si apparta, e l'esser sola le pesa. [...] La popolarità ha i suoi obblighi, tuttavia Alida non se ne convincerà mai. Non si convincerà mai che, se i giornalisti l'assediano, è perché

³⁵⁹ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 63.

il pubblico vuol sapere di lei, quello che fa, le sue intenzioni, i suoi programmi, come veste; se i produttori sollecitano la sua popolarità è perché sul suo nome investono milioni³⁶⁰.

E sebbene, nelle successive colonne, il giornalista non possa fare a meno di indugiare nel solito riepilogo delle principali tappe di carriera dell'attrice, rimarcando la sua familiarità con la sua storia e la sua personalità, questo tipo di narrazione giornalistica, tanto diffusa in quegli anni nell'ambito della cronaca sul divismo e di quella che a partire dalla fine degli anni Novanta sarebbe stata ridefinita come *celebrity culture*, non cerca di analizzare gli aspetti più intimi dei discorsi implicati, ma si contenta di condividere un'informazione parziale e pretestuosa.

Se è vero, quindi, secondo quanto abbiamo sostenuto in precedenza che i film che Valli realizza con Franciolini e, in particolare modo, l'episodio autoriflessivo di *Siamo donne*, le forniscono l'opportunità di contribuire a rimodellare la testualità della sua immagine divistica, gli altri film che realizza negli anni Cinquanta sottolineano che il rapporto tra Valli e il cinema italiano sia ben lontano dal dirsi concluso.

Infatti, nell'aprile del 1953, Valli torna a lavorare con Mario Soldati per *La mano dello straniero*, un tentativo di rifare *Il terzo uomo* a Venezia, rievocando i suoi elementi principali all'interno di un contesto storico-politico segnato dall'idea di Guerra fredda ancor più definita. Nato da una coproduzione Italia-Regno Unito, rappresentata dagli sforzi congiunti della Rizzoli Film e della Milo Film, e distribuito da Dear Film, il soggetto del film è dello stesso Graham Greene³⁶¹, che qui ricopre anche le vesti di produttore associato.

Del film di Reed, ritroviamo Alida Valli e Trevor Howard, ai quali si aggiungono Richard Basehart (l'interesse romantico di Valli), e Eduardo Ciannelli nel ruolo di un medico nazista che ingaggia con il Maggiore Court (Howard) una battaglia ideologica nutrita delle tesi racchiuse ne *Il declino dell'Occidente* di Spengler.

In questo noir girato ad altezza di bambino, in cui il piccolo Roger (Richard O'Sullivan), cerca di ricongiungersi col padre (Howard) che non vede da tre anni, affrontando un travagliato viaggio fatto di incontri, rapimenti, e complotti internazionali, Alida Valli, ancora una volta doppiata da Lydia Simoneschi³⁶² è Roberta Gleukovitch, una profuga jugoslava, che le dà modo di recitare per la prima volta in carriera nel nativo dialetto polese. Roberta, al pari di Lina e di

³⁶⁰ Domenico Meccoli, *Alida lascia il cinema*, «Epoca», 93, 19 luglio 1952, p. 37. Da notare che questo numero di «Epoca» dedica la copertina a Valli, ritratta nel suo incantevole abito bianco indossato in *Siamo donne*.

³⁶¹ Cfr. Emanuela Martini, *Uno scrittore in vendita. Graham Greene e il cinema*, Bergamo Film Meeting, Bergamo 2001.

³⁶² Lydia Simoneschi aveva già doppiato Valli in tutti i film del periodo hollywoodiano, e ne *Il mondo le condanna* di Franciolini.

Renata, è una donna a cui la maternità è stata negata, a cui il sogno d'amore è stato a lungo impedito, e alla fine concesso nel segno di un nomadismo e di una disponibilità allo spostamento e alla transitorietà come principio organizzatore della propria vita. In questo periodo, proprio come accade ai suoi personaggi «la mobilità rende incerta l'identità della Valli»³⁶³.

Il film successivo è il più importante della sua carriera, *Senso*. Nel mentre, però, irrompe l'episodio, ovvero l'affare più violento e sconvolgente della sua esistenza. L'11 aprile del 1953, poco prima che Valli possa prendere parte alle riprese del film di Soldati, viene ritrovato sulla spiaggia di Torvaianica il corpo senza vita di Wilma Montesi, ventunenne romana, scomparsa due giorni prima.

La nostra indagine non si pone come obiettivo quello di entrare nel merito del caso giudiziario e dell'analisi dei fenomeni storici, politici e ideologici in esso implicati. Né, tantomeno, ci proponiamo di ricostruire l'affare Montesi attraverso l'analisi del dibattito che esso ha generato sui più importanti quotidiani nazionali³⁶⁴, con la inevitabile concentrazione mediatica che ha rilevato presso i principali rotocalchi del periodo, e su tutti valga il caso di «Epoca»³⁶⁵.

La nostra trattazione, invece, si concentra sulla rappresentazione mediale del coinvolgimento dell'immagine di Valli nel caso, e sulla sua capacità di rispondere e reagire pubblicamente affermando uno spazio di agentività attraverso gli interventi pubblici, i memoriali che scrive per «Tempo» nel 1954 e per «Oggi» nel 1956, e le produzioni cinematografiche che da questo momento in poi tratteranno un disegno produttivo e autoriale sulla sua figura di diva e di attrice tanto proposto quanto voluto.

Il Caso Montesi è stato il primo grosso scandalo mediatico della Prima Repubblica, «lo scandalo del secolo» per utilizzare la celebre espressione di Gabriel Garcia Marquez³⁶⁶, che nel 1955 si trovava a Roma in qualità di corrispondente e critico cinematografico per il giornale colombiano «El Espectador»³⁶⁷.

Le sorti della Democrazia Cristiana nel suo delicato passaggio dalla leadership di De Gasperi ai governi di Fanfani e Scelba, sembravano dipendere dagli sviluppi e dalle verità, costruite,

³⁶³ Francesco Pitassio, *Divismo. Il caso Valli*, cit., p. 232

³⁶⁴ Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra 1943-1972*, Laterza, Bari-Roma 1973, pp. 260-279; Francesco Grignetti, *Il caso Montesi. Sesso, potere e morte nell'Italia degli anni '50*, Marsilio, Venezia 2006; Filippo Ceccarelli, *Il letto e il potere. Storia sessuale dell'Italia da Mussolini a Vallettopoli bis*, Longanesi, Milano 2007, pp. 100-127; e la ricostruzione romanizzata del processo e delle vicende delle personalità coinvolte proposta da Stephen Gundle, *Dolce vita. Sesso, potere e politica nell'Italia del caso Montesi*, Rizzoli, Milano 2012; ed. or. *Death and the Dolce Vita: The Dark Side of Rome in the 1950s*, Canongate Books, Edinburgh 2012.

³⁶⁵ «Epoca», ad esempio, fu tra i primi settimanali a pubblicare i diari di Anna Maria Moneta Caglio.

³⁶⁶ Cfr. Gabriel Garcia Marquez, *Dall'Europa e dall'America 1955-1960*, Mondadori, Milano 2001.

³⁶⁷ La corrispondenza di Marquez a Roma risale al 1954, qui segue anche alcuni corsi di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia.

presunte o effettuali, che il caso sarebbe stato in grado di rivelare sullo stato presente della politica italiana, particolarmente coinvolta dal momento che tra i principali sospettati e presunti colpevoli dell'omicidio di Wilma Montesi vi erano il marchese Ugo Montagna, proprietario della tenuta di Capocotta, scenario di festini che includevano droghe, orge, e personalità del mondo della politica, e Piero Piccioni, figlio del Ministro degli Esteri e numero due della DC Attilio Piccioni.

In quel periodo Piccioni e Valli erano coinvolti in una relazione sentimentale, complicata dalle convinzioni ideologiche e dal cattolicesimo della famiglia di lui e dal travagliato percorso di rientro in Italia di lei. Per via di una telefonata furibonda che Valli fece a Piccioni da Venezia il 29 aprile del 1953³⁶⁸, utilizzata e strumentalizzata come prova incriminante del musicista, l'attrice si ritrovò, a tutti gli effetti, a giocare un ruolo cruciale all'interno del processo, e le sue deposizioni di giugno e ottobre del 1954 alla presenza del dott. Raffaele Sepe, presidente della sezione istruttoria della Corte d'Appello, furono cruciali per la sentenza che determinò soltanto il 28 maggio del 1957 il ritiro delle accuse e lo scaglionamento definitivo di Piccioni.

Il Caso Montesi, però, costituisce anche un'occasione per determinare alcune strutture profonde del carattere e della mentalità italiane.

Ad esempio, Hans Magnus Enzensberger, analizzando l'evento, scrisse che:

esaminando un crimine la società esamina se stessa: da qui la straordinaria passione con cui, in Italia, un importante caso è seguito dai lavoratori e dagli intellettuali, dagli abitanti della città e da quelli della campagna, dai poveri e dai ricchi. Tutti si sforzano di decifrare in esso ciò che potrebbe appartenere al loro proprio destino. Come per ogni grande delitto che ha suscitato grande emozione nel paese, nell'affare Montesi, (nell'affare dell'annegata) nel "processo del secolo", l'Italia dà un giudizio su se stessa³⁶⁹.

La lavorazione de *La mano dello straniero*, e soprattutto le lunghe riprese di *Senso*, che si protraggono per circa sette mesi dall'estate del '53 al febbraio 1954, per Alida Valli hanno un

³⁶⁸ Cfr. il memoriale di Alida Valli contenuto in Nicola Orsini, *Così la Valli difende Piero*, «Epoca», 208, 26 settembre 1954, pp. 15-18.

³⁶⁹ Hans Magnus Enzensberger, *Politik und Verbrechen, Surhkamp Verlag*, Frankfurt am Main 1964; tr. it *Wilma Montesi. Una vita dopo la morte*, in Id., *Politica e gangsterismo. Quattro saggi sulla criminalità comune e strutture di potere. Dalla Chicago degli anni '20 alla Roma degli anni '50*, a cura di Franco Montesanti, Savelli, Roma 1979, p. 122.

controcampo storico e un sottotesto emotivo fornito dalla cronistoria quotidiana del processo Montesi.

In questo senso, assumono una particolare importanza le due occasioni in cui l'attrice, il personaggio pubblico Valli, utilizza la sua voce per intervenire pubblicamente sui settimanali più letti dagli italiani e ristabilire la verità sul proprio conto. Valli conosce bene le mitologie che la stampa costruisce attorno alle star. Pertanto, la scrittura diventa uno strumento ideale per affermare una presenza, per restituire una visione di sé al mondo.

L'attrice, in questo modo, ricorda l'estate del 1953 passata in serenità a Ischia in compagnia degli affetti più cari, prima di *Senso*, prima della tempesta:

Dopo tanto tempo, passavo un'estate in completa quiete. Mi sentivo arrivata nelle mie aspirazioni di madre e di donna. Pensavo che avrei continuato a lavorare per potermi permettere ogni tanto un po' di riposo vicino alle persone che amavo profondamente e che mi aiutavano con la loro stessa vita a vivere. In quel momento non desideravo nient'altro. Ero felice così e basta³⁷⁰.

E, con questo registro, invece, certamente autoindulgente ma non per questo trascurabile, ricostruisce retrospettivamente il suo stato d'animo sulle pagine di «Oggi»:

Quando il mio nome fu tirato in ballo, e mi sentii rispondere dagli avvocati che interpellai, dopo che alle mie prime repliche si era risposto con ironie e sberleffi, che la stampa era libera e che non potevo non inchinarmi al “diritto di cronaca”, non mi sembrò possibile. Ero appena uscita dalla lavorazione di un film a cui la censura aveva imposto decine e decine di tagli in difesa di non so quali reputazioni e sebbene i fatti narrati corrispondessero – parrebbe – alla più rigorosa verità storica³⁷¹. Perché mai – mi chiedevo – un film che è destinato indubbiamente a un numero di persone inferiore a quello a cui si rivolge la stampa, l'autorità può imporre limitazioni in nome di qualche principio senza dubbio rispettabile, mentre non esiste nessuna forma di tutela per un cittadino fatto oggetto di una inaudita aggressione se non addirittura di un tentativo di linciaggio morale? Sapevo che in America e in Inghilterra la centesima parte di quello che i giornali italiani avevano riportato sul mio conto sulla scorta di illazioni gratuite e

³⁷⁰ Alida Valli, *La liberazione di Piero mi ha ridato la pace*, cit., p. 25.

³⁷¹ In quest'occasione, Valli si riferisce a *Senso* di Visconti.

di testimonianze oltremodo sospette, avrebbe portato a condanne severissime e a risarcimenti pecuniari paurosi. La libertà di stampa e il rispetto della persona umana non erano dunque due principi egualmente sacri? L'una poteva impunemente calpestare l'altra senza nemmeno attendere un giudizio della magistratura? Erano, ovviamente, pensieri dovuti alla mia buona fede e alla mia indignazione. Lungi da me l'indignazione. Lungi da me l'idea di affrontare un problema politico e morale dell'importanza della libertà di stampa e di risolverlo con il metro delle mie convinzioni e delle mie sensazioni in rapporto al fatto di cronaca che così violentemente mi ha turbata due anni fa³⁷².

Le memorie, le confessioni, i memoriali, ovvero formule molto presenti in quegli anni sui giornali nel tentativo da parte dell'industria culturale di suscitare una reazione patetica e partecipata da parte delle lettrici e dei lettori italiani spesso con il mero scopo di incrementare la propria tiratura e di avvicinare il popolo ad una verità in movimento, sono dunque, luoghi e dispositivi di un compromesso immaginario che per Valli vale almeno la pena di affrontare.

La posta in gioco, se vogliamo, è quella di stabilire i criteri e le modalità secondo le quali è legittimo parlare di sé e far parlare di sé. In questo senso, il passaggio da Hollywood all'Italia del centrismo democristiano, il reinserimento nell'industria dello spettacolo nazionale e la scelta dei ruoli da interpretare, attribuiscono agli anni Cinquanta di Alida Valli il carattere di un capitolo di diario autobiografico, inaffidabile, soggetto a molteplici riscritture, e proprio per queste ragioni inedito e peculiarissimo.

Nel suo studio sulla forma del diario e delle tipologie di scrittura dell'io, Simonetta Piccone Stella sostiene che «al pari della vita quotidiana, il problema di quotidianità – come sono, come potrei essere, come mi vedono – è un anello di congiunzione tra la letteratura e la sociologia»³⁷³. Naturalmente, nel caso dell'identità di una diva, la finalità non può e non deve essere primariamente sociologica. Tuttavia, essa pone il problema di come si è visti, percepiti, e rielaborati nell'immaginario della condizione del lettore-spettatore.

Non è un caso, in tal senso, che nella prima puntata delle sue confessioni su «Oggi» Valli scriva:

³⁷² Alida Valli, *Ecco la mia parte nel Caso Montesi*, cit., p. 36.

³⁷³ Simonetta Piccone Stella, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 8.

Io non ho mai saputo scindere la mia vita privata dalla mia vita di attrice. È così come fra il 1946³⁷⁴ e il 1950 non ero riuscita a sopportare in America la lontananza dai miei amici e dalle mie consuetudini, tanto che avevo finito per rinunciare alla più invidiabile delle situazioni dal punto di vista della “carriera” e in definitiva per rompere l’ottimo contratto che mi vincolava ad una delle più importanti produzioni di Hollywood, non mi è stato possibile lavorare due anni fa, quando mi sono trovata in mezzo al groviglio di una sconcertante vicenda nella quale non ero capace – per indole e per inesperienza – di destreggiarmi senza reagire con tutto il vigore della mia buona fede. Non vorrei avere l’aria di polemizzare con nessuno, ma non ho mai posseduto né mai possiederò la bella disinvoltura degli innumerevoli personaggi maschili e femminili che ho veduto danzare attorno a un certo fatto di cronaca che spesso non li riguardava affatto. [...] È questo un genere di danza che non saprò mai ballare. Sono stata tirata per i capelli e ne ho sofferto³⁷⁵.

Attraverso questi interventi avviene, dunque, la messa in campo di una personalità, che è disposta a negoziare anche secondo il gioco delle parti (i media e la diva) la proposta di un patto. Infatti, se «l’autobiografia è il genere letterario che, per il suo stesso contenuto, esprime meglio la confusione fra autore e persona, [...] poiché è la persona che attraverso esso, rivendica la propria esistenza»³⁷⁶, allora Alida Valli negli anni Cinquanta attraverso i suoi film e i suoi interventi pubblici demanda alla comunità di spettatori la richiesta di ascoltare, leggere, guardare prima di giudicare.

Le confessioni su «Oggi» coincidono con la promozione del suo ruolo di Irma ne *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni, le cui riprese si effettuano dall’ottobre del ‘56 all’aprile del ‘57³⁷⁷. In seguito, la Valli andrà in Thailandia per le riprese di *Barriage contre le Pacifique* (*La diga sul Pacifico*, 1958) di René Clement, tratto dall’omonimo romanzo (1950) della stessa Marguerite Duras che avrà un peso significativo per l’inserimento di Valli nel cinema della modernità francese di inizio anni Sessanta. Qui recita al fianco di Anthony Perkins, Jo Van Fleet, la regina del melodramma matarazziano Yvonne Sanson, e soprattutto di Silvana

³⁷⁴ Si tratta probabilmente di un’imprecisione editoriale, dal momento che l’avventura hollywoodiana di Valli ha inizio nel gennaio del 1947.

³⁷⁵ Alida Valli, *Fui bocciata in recitazione*, cit., p. 10.

³⁷⁶ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 35; ed. or. *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975.

³⁷⁷ Cfr. Nicola Falcinella, *Alida Valli*, cit., p. 62.

Mangano, nuova grande diva del cinema italiano sin dai tempi di *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis.

Nello stesso anno, recita al fianco di Yves Montand, ne *La grande strada azzurra* (1957), di Gillo Pontecorvo, che aveva già conosciuto come assistente alla regia di Yves Allégret ne *I miracoli non si ripetono*. Tratto dal romanzo breve *Squarciò* di Franco Solinas, che firma la sceneggiatura insieme a Pontecorvo e Ennio De Concini, il film, pur non concedendo un grande approfondimento al personaggio di Valli, rappresenta una buona occasione per confermare la possibilità di presentare l'attrice all'interno di una proposta neorealistica³⁷⁸ quantomeno sul piano ideologico, dopo la prova de *Il grido*, in cui di fatto Valli aveva confutato il tentativo di essere rinchiusa dentro i corsetti e i busti aristocratici, e di diventare una donna del popolo, moderna e dura come la realtà di cui fa esperienza il suo personaggio.

Tra il 1958 e il 1959 Alida Valli lavora tra Italia e Francia ad altri tre film: *L'uomo dai calzoncini corti* noto anche come *L'amore più bello* (1958) di Glauco Pellegrini, dove incontra il piccolo Edoardo Gattolisi, giovane volto del cinema italiano della Ricostruzione, che tanto aveva fatto parlare di sé ne *Il ferroviere* (1956) e *L'uomo di paglia* (1958) entrambi diretti da Pietro Germi, e ritrova anche Eduardo De Filippo, in questo dramma dagli echi neorealisti sull'infanzia e la maternità; *Les bijoteurs de Claire de Lune* (*Gli amanti del chiaro di luna*, 1958) di Roger Vadim, in cui è la zia e la rivale in amore di Brigitte Bardot; e *Signé Arsène Lupin* (*Il ritorno di Arsène Lupin*, 1959) di Yves Robert, nel segno di un lungo rapporto con il cinema francese che le darà tante opportunità proprio dalla fine di questo decennio fino alla fine degli anni Ottanta della sua carriera. Nella primavera del 1959, Alida Valli partecipa anche a *I figli di Medea*, uno sceneggiato televisivo sperimentale prodotto dalla Rai, tratto da un soggetto di Vladimiro Cajoli e diretto da Anton Giulio Majano, già sceneggiatore di *Noi vivi/Addio Kira!* che in seguito si affermerà come maestro dello sceneggiato televisivo, e col quale Valli collaborerà a partire dai primi anni Sessanta in diverse produzioni televisive quali *Il caso Maurizius* (1961), *L'eredità della priora* (1981) e *Quell'antico amore* (1981-1982).

Nato come un esperimento televisivo immediatamente paragonato al caso de *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, CBS, 1938) di Orson Welles, la messa in onda de *I figli di Medea* introdotto dalla signorina buonasera Nicoletta Orsomando, viene bruscamente interrotto dalla notizia del rapimento del figlio gravemente malato di Valli da parte di suo padre Ernesto Maria Salerno. In questo gioco metalinguistico, in cui lo sfondamento della quarta parete serve a provocare nelle spettatrici e negli spettatori italiani il sentimento di ansia e di terrore per ciò

³⁷⁸ Cfr. Ivelise Perniola, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 27-38.

che potrebbe succedere, Valli è statuarica³⁷⁹, nel senso che le sue pose servono a reagire alle provocazioni di Salerno, e alla minaccia per l'incolumità sua e del bambino. Questo esperimento, in cui Majano punta tutto sullo svelamento dell'artificiosità della messa in scena del mezzo televisivo e in cui lo schermo inquadra schermi che incorniciano altri schermi, la presenza di Valli ratifica uno statuto di pregio all'operazione, ma soprattutto amplia il ventaglio di possibilità d'impiego e di utilizzo della sua immagine divistica in una proposta intermediale e multimediale. In quegli anni, Alida Valli aveva realizzato il suo sogno di diventare un'attrice di teatro.

Il caso Montesi aveva rappresentato una ferita profonda, un trauma il cui attraversamento necessitava di una sublimazione più profonda.

Con queste parole Valli racconta su «Oggi» l'inizio di una nuova vita:

Lo scorso autunno, ho incominciato una cura della durata di cinque mesi, che mi ha completamente rimessa in sesto. È consistita in un'esperienza meravigliosa: un'esperienza del tutto nuova e che fino a qualche mese prima avrei creduto impossibile. Ho fatto l'attrice di prosa³⁸⁰.

L'esordio avviene il 6 gennaio 1956 al Teatro Biondo di Palermo, dove la compagnia diretta da Giancarlo Zagni, suo nuovo compagno di vita conosciuto sul set di *Senso*, mette in scena tre testi: *La casa dei Rosmer (Rosmersholm)* di Ibsen, *L'uomo la bestia e la virtù* di Pirandello, e *Gli innocenti* di William Archibald tratto da *Il giro di vite* di Henry James. È l'inizio di un impegno e di lunga carriera teatrale che la vedrà protagonista di tournée in Italia, Francia, Stati Uniti, Spagna, e Messico fino alla fine degli anni Novanta.

E, proprio mentre Alida Valli è impegnata in una fallimentare tournée americana con la compagnia di Burgess Meredith, una bellissima lettera al figlio Carlo, ricorda e restituisce la difficoltà di tenere insieme i molteplici aspetti di questo patto tra la star e la donna.

Monday, 15 December 1958

Carissimo Carlo, hai proprio ragione ad essere arrabbiato e mi devi scusare. Le ragioni per cui non vi avevo scritto sono molte e tuttora valide, solo che adesso voglio rompere l'incanto – comunque sia

³⁷⁹ Per un confronto teorico sulla performatività della posa statuarica, Cfr. David J. Getsy, *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*, «Criticism», vol. 56, n. 1, Winter 2014, pp. 1-20.

³⁸⁰ Alida Valli, *Fui bocciata in recitazione*, cit., p. 10.

perché non possiate oltretutto pensare che si tratti di una semplice dimenticanza da parte mia. È che non sempre si ha piacere di comunicare notizie vaghe, quando non siano addirittura sconcertanti e deprimenti. [...] Come sai il mio lavoro ha chiuso dopo una settimana a Philadelphia, e dopo di allora ci sono state molte speranze, molti tentativi e tutti ci siamo dati molto da fare ma nulla di concreto si è verificato. Ancora adesso tentiamo di resistere un altro poco prima di rinunciare definitivamente all'idea di trovare lavoro in America – che certo sarebbe la migliore situazione per noi tutti. Vale la pena di tentare fino all'ultimo delle possibilità, tanto più considerando l'amara realtà che nemmeno tornando subito in Italia troverei maggiori offerte di lavoro. [...] Non devi essere triste o preoccupato, io non lo sono, nessuno di noi lo è, perché esserlo non servirebbe a niente, né risolverebbe in ogni caso, anzi bisogna sempre sperare per il meglio e continuare ad avere fiducia. Ma bisogna sempre anche non farsi illusioni e non dimenticare la realtà in cui si vive.

Ho scritto a te che sei il più grande ma questa lettera è anche per il Larry, e la farai leggere anche alla nonna e alla Bibi. [...] Da voi ora mi aspetto che continuiate a scrivermi, a volermi bene, e ad aiutarmi a sperare³⁸¹.

³⁸¹ Fondo AV, Corrispondenza Inviata 1936-2004, Lettera a Carlo De Mejo, 15 dicembre 1958.

3.3 *Anacronia di una performance: Senso (1954) di Luchino Visconti*

L'estate del 1953 coincide con l'inizio della produzione del film più importante della carriera di Alida Valli, *Senso* diretto da Luchino Visconti.

Nella stessa estate, il popolo italiano segue senza sosta gli sviluppi e la cronistoria del Caso Montesi, che di là a qualche mese avrebbe trovato un ulteriore ragione di scandalo nel coinvolgimento pubblico e privato della stessa Valli.

Se da una parte il neorealismo segue una transizione organica e inevitabile, che lo avvicina alle sue diramazioni più popolari, d'appendice e commerciali, dall'altra, invece, anche l'assetto del sistema divistico nazionale cambia.

In una dialettica inevitabile tra il vecchio e il nuovo, il tentativo di iscrivere l'immagine divistica di Alida Valli nel cinema italiano del primo quinquennio degli anni Cinquanta risulta problematico e accidentato, dal momento che le pur prestigiose e significative esperienze dei film di Franciolini e del ritorno al primo maestro *Soldati*, avevano decretato per la diva una maggiore aderenza a moduli narrativi già noti e a stilemi di scrittura di personaggi femminili drammatici sofferenti nei confronti di una modernità non colta fin in fondo.

In questi anni, i corpi di stelle³⁸² quali Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Silvana Pampanini, Sylva Koscina, insieme al successo di Marisa Allasio e Antonella Lualdi, Eleonora Rossi Drago, rappresentano il nuovo standard fotogenico da promuovere all'interno di un modo di produzione nazionale alimentato dalla nuova legge sul cinema³⁸³ che incentiva il sistema delle coproduzioni.

Si assiste, dunque, ad un consueto ma complesso rapporto di scarto e di innovazione tipicamente generazionale, che impone di valutare cautamente il riutilizzo di star del passato, e soprattutto di concedere ad esse, divi e dive, ruoli di protagonismo assoluto in produzioni dai grandi costi e dalle grandi ambizioni. È questo lo scenario in cui Alida Valli viene scelta da Luchino Visconti per interpretare la contessa Livia Serpieri in *Senso*, tratto dall'omonima novella del 1883 dello scapigliato Camillo Boito.

La gestazione³⁸⁴ di *Senso* è lunga e travagliata, a partire dall'idea originale di Visconti di avere come protagonisti Ingrid Bergman e Marlon Brando.

³⁸² Cfr. Federico Vitella, *Maggiorate*, cit.

³⁸³ Mi riferisco alla Legge del 29 dicembre 1949, n. 958, nota come Legge Andreotti, che tanto condizionerà il cinema del decennio, e alla Legge 31 luglio 1956, n. 897. Cfr. Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.

³⁸⁴ Sulla storia produttiva e sulle diverse riscritture del film si veda Luchino Visconti, *Senso*, a cura di G. B. Cavallaro, Cappelli Editore, Bologna 1955.

Senso ha costituito un momento di cesura fondamentale all'interno del dibattito ideologico e culturale della critica cinematografica italiana che, dopo la presentazione del film alla Mostra del Cinema di Venezia, inaugura in particolare modo sulle pagine di «Cinema» e «Cinema nuovo» una disputa, una vera e propria querelle³⁸⁵, che si protrae per oltre un anno, nel tentativo di trovare una sistemazione e una risoluzione storiograficamente e ideologicamente concordi alla definizione e alla periodizzazione del neorealismo cinematografico italiano, intriso delle sue implicazioni storiche, estetiche e ontologiche nel merito della materia pura o impura dell'immagine cinematografica aderente al "vero"³⁸⁶. Vale la pena citare, quantomeno per ragioni di coerenza interna all'analisi, la celebre recensione del film di Guido Aristarco:

Visconti parte dal racconto, dalla "storiella vana" di uno scapigliato, e arriva al romanzo, al respiro della grande e distesa narrazione. [...] Con *Senso* si può dunque dire che nasce davvero, e nell'accezione di un Tolstòj o di un Nievo, il grande film storico, il romanzo cinematografico, [...] in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, matura il riscatto e la catarsi del nostro presente³⁸⁷.

Stabilite queste doverose premesse contestuali, è necessario ribadire la nostra dichiarazione di intenti e, dunque, ritornare alla nostra protagonista.

Infatti, l'analisi che intendo proporre si concentra sul personaggio della contessa Livia Serpieri in rapporto allo studio della performance di Alida Valli, che costruisce col corpo, con la voce, e col movimento il carattere storico e la psicologica del suo personaggio.

Sebbene le due opere, la novella di Boito e il film di Visconti, differiscano su molteplici fronti, in primo luogo su quello narrativo³⁸⁸, entrambe sviluppano il tema del corpo femminile e del corpo che invecchia, declinandolo secondo strategie discorsive diverse.

Mi concentrerò, naturalmente, sul film di Visconti, per analizzare in che misura questo discorso, che non costituisce il tema principale dell'operazione ideologica del regista, è materia che nutre

³⁸⁵ Per avere una minima contezza del fenomeno *Senso*, basterebbe confrontare i numeri monografici di «Cinema Nuovo», 24, 1° dicembre 1953; e di «Cinema», 136, 25 giugno 1954.

³⁸⁶ Naturalmente la letteratura critica su questo dibattito è vastissima e tra le più ricche negli studi della disciplina in Italia. Mi limito a citare almeno il magistrale studio di Stefania Parigi, *Neorealismo*, cit., rivolgendo particolare attenzione alle pp. 268-300; e inoltre, merita di essere citato per la sua precisione e complessità anche il volume di Giulia Fanara, *Pensare il neorealismo*, Lithos, Roma 2000, facendo particolare attenzione allo studio di caso su *Senso* che Fanara compie alle pp. 264-314.

³⁸⁷ Guido Aristarco, «Cinema Nuovo», 52, 10 febbraio 1955, citato in Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, *Alida Valli*, cit., pag 108.

³⁸⁸ Su questo aspetto rimando all'articolo di Lorenzo Marmo, *Variazioni di Senso. La voce narrante in Boito e Visconti*, «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», 69, 2010, pp. 123-144.

e sottotesto che informa lo sviluppo psicologico di Livia lungo il suo processo di decadimento psicologico e di abiezione morale e fisica.

Per queste ragioni, potremmo dire che *Senso* è il primo film che tematizza in maniera neanche troppo subliminale la figura del corpo che cambia, e con esso il discorso sull'*aging*³⁸⁹ che attraversa prepotentemente la carriera di Alida Valli da questo momento in avanti.

A fornire una prima indicazione di lettura per il personaggio di Livia interviene la stessa Alida Valli che proprio sulle pagine di «Cinema Nuovo», interviene nella rubrica *Parlatorio* rispondendo ad un estimatore del film, curioso di chiedere all'attrice di rivelare il metodo di lavoro per la preparazione e costruzione del personaggio della contessa Serpieri.

Così risponde Valli:

Quando lessi *Senso*, tanto la sceneggiatura, quanto la novella di Camillo Boito, capii che mi trovavo di fronte ad uno di quei personaggi dalle molte facce tutte altrettanto valide e affascinanti. Il timore di affrontare un simile personaggio non ebbe più ragione d'essere quando seppi che sarei stata diretta da Luchino Visconti. Pensai subito che la maniera migliore era quella di rimettermi completamente a lui e lasciare che a personalità della contessa Livia Serpieri, da lui scoperta, si impossessasse di me per permettermi di usare, senza sforzo alcuno, gesti, movimenti, espressioni che non potevano che scaturire e appartenere a quel personaggio che io andavo man mano scoprendo e conoscendo. Il mio processo di rilasciamento apriva così due porte: l'una per il completo assorbimento della personalità della contessa Serpieri, l'altra per la facile aderenza al mondo di Visconti. Quando vidi per la prima volta *Senso*, completamente montato, mi accorsi che soltanto la direzione di Visconti e il mio quotidiano adattamento psicologico avevano dato vita ad un personaggio che aveva di nuovo mille facce³⁹⁰.

³⁸⁹ Il quadro teorico che ha informato questa ricerca è dato dalla sua seguente mappa bibliografica che non ha alcuna pretesa di completezza: Kathleen Woodward (edited by), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999; Margaret Morganroth Gullette, *Aged by Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2004; Julia Twigg, *The body, gender, and age: Feminist insights in social gerontology*, «Journal of Aging Studies», n. 18 (2004), pp. 59-73; Leni Marshall, *Aging: A Feminist Issue*, «NWSA Journal», vol. 18, n. 1, Spring 2006, pp. vvi-xiii; Toni Calasanti, Kathleen F. Slevin and Neal King, *Ageism and Feminism: From "Et Cetera" to Center*, «NWSA Journal», vol. 18, n. 1, Spring, pp. 13-30; Kathleen Woodward, *Performing Age, Performing Gender*, «NWSA Journal», vol. 18, n. 1, Spring 2006, pp. 162-189; Sally Chivers, *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*, University of Toro Press, Toronto 2011; Imelda Whelehan, Joel Gwynne (edited by), *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism. Harleys and Hormones*, Palgrave Macmillan, New York 2014; Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», 10, luglio-dicembre 2021; Paola De Rosa, Elisa Mandelli, Valentina Re (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

³⁹⁰ Alida Valli, *Parlatorio*, «Cinema Nuovo», 108, 1° giugno 1957, p. 338.

Questo documento è preziosissimo dal momento che, in primo luogo, costituisce una delle poche occasioni in cui Valli condivide pubblicamente alcuni aspetti tecnici del mestiere dell'attore cinematografico e, in secondo luogo, perché conferma con assoluta certezza la lettura e l'introduzione psicologica della novella di Boito per poter costruire la *sua* Livia.

Procedendo in questa direzione, citiamo l'incipit della novella di Boito per cogliere alcune informazioni e sottotesti che Valli utilizzerà nel suo studio di Livia:

Ieri nel mio salotto giallo, mentre l'avvocato Gino, con la voce rauca della passione lungamente repressa, mi sussurrava nell'orecchio: - Contessa, abbia compassione di me: Mi cacci via, ordina ai servi di non lasciarmi più entrare; ma, in nome di Dio mi tolga da una incertezza mortale, mi dica se posso o se non posso sperare - ; mentre il povero giovane mi si gettava ai piedi, io, ritta, impassibile, mi guardavo nello specchio. Esaminavo il mio volto per trovarmi una ruga. La mia fronte, su cui scherzano i riccioletti, è liscia tersa come quella di una bimba. [...] Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide. Trentanove anni!... tremo nello scrivere questa orribile cifra. [...] Alla inquietudine, che ride la mia anima e che lascia quasi intatto il mio corpo, s'alterna la presunzione della mia bellezza: nè trovo altro conforto che questo solo, il mio specchio³⁹¹.

In simbolico controcanto e in una trasmutazione di corpi, le due Livia, quella di Boito e quella di Visconti, trovano un connubio sincretico nel corpo di Alida Valli che, proprio in quegli anni, a causa di ferite private, quali la separazione dal marito, la rinuncia al sogno hollywoodiano, e un'amministrazione familiare sempre più sulle sue spalle, e di traumi pubblici quali il coinvolgimento nel caso Montesi, comincia ad esibire i segni di una maturità incipiente e irreversibile.

Alida Valli ha trentadue anni quando lavora a *Senso*, e costruisce il suo personaggio più celebre in una fase spartiacque tra un prima e un dopo, e di cui il film di Visconti costituisce l'apoteosi di un glamour consustanziale per la carriera di Valli nel cinema italiano degli anni Cinquanta mai più eguagliato.

³⁹¹ Camillo Boito, *Senso*, citato in Luchino Visconti, *Senso*, cit., p. 21.

La sopra citata novella di Boito prosegue con il racconto di Livia che, a partire dallo scartafaccio che custodisce segretamente, ripercorre la storia della sua vanità e della passionale storia d'amore con il tenente Remigio³⁹².

Non prima, però, di aver fornito ulteriori spie di significato:

Se non fosse dall'una parte la febbre delle vive ricordanze, dall'altra lo spavento della vecchiaia, dovrei essere una donna felice. Mio marito, vecchio acciaccoso, pieno di fiducia in me, mi lascia spendere quanto voglio e fare quel che mi piace. [...] Di venti anni ero, naturalmente, più bella. Non che le fattezze del mio volto sieno mutate, o che il mio corpo sembri meno svelto e flessuoso; ma negli occhi miei c'era una fiamma, che ora purtroppo si va smorzando³⁹³.

Con questo materiale emotivo e drammaturgico di partenza, e nel dispiegarsi degli eventi del Caso Montesi, Alida Valli lavora a *Senso* dalla fine dell'estate del 1953 fino alle ultime pose realizzate a Roma nel febbraio del 1954.

Senso è un melodramma di ambientazione storica che si svolge nel 1866, quando la Terza guerra d'indipendenza è alle porte. L'Italia lotta per completare il Risorgimento e l'invasore austriaco si trova di fronte al tramonto dei paramenti del suo secolare impero. Storia di una rivoluzione mancata, di una guerra sbagliata, e di una identità tradita, secondo quanto dichiarato dallo stesso Visconti³⁹⁴, *Senso* è il racconto del tradimento di una classe, l'aristocrazia nobiliare che, non può e non vuole partecipare al processo di costruzione del corpo nazionale³⁹⁵. Questo dramma nel film viene tradotto ed esplicitato dal tradimento della contessa Livia Serpieri (Alida Valli), "una vera italiana"³⁹⁶, moglie di un ufficiale veneziano filoasburgico (Heinz Moog), che si innamora perdutamente del tenente austriaco Franz Mahler interpretato da Farley Granger, che aveva in prima istanza cercato di dissuadere dal denunciare suo cugino, il marchese Roberto Ussoni (Massimo Girotti), un patriota idealista impegnato nella lotta risorgimentale.

³⁹² Nella novella di Boito la situazione anagrafica è ribaltata, dal momento che all'epoca della loro relazione Remigio aveva 24 anni, mentre la contessa Serpieri 22.

³⁹³ Ivi, p. 22.

³⁹⁴ Cfr. Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 326-327.

³⁹⁵ Cfr. Il capitolo di Angela Dalle Vacche, *The Risorgimento after World War II*, in Id., *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, con particolare attenzione a pp. 134-155.

³⁹⁶ Così afferma con vigore nel suo primo dialogo con Franz.

Il film approdò alla sua sceneggiatura definitiva dopo numerose stesure e riscritture, di cui le tre principali conservano la supervisione drammaturgica di Visconti e Suso Cecchi D'Amico, che fu la prima a proporre il soggetto a Visconti e a Riccardo Gualino della Lux Film. Inizialmente pensato per far dialogare la trama di Livia e di Franz con il quadro storico più generale attraversato dal personaggio di Ussoni (*Senso, I vinti, Custozza*), il lavoro di Visconti e D'Amico procedeva inesorabile verso le lunghe scene tra Livia e Franz (*Uragano d'estate*). Infine, la sceneggiatura finale, definita per esigenze distributive, *Continuity*, si avvale della partecipazione di Tennessee Williams in quel periodo a Roma, e di Paul Bowles, ingaggiato da quest'ultimo, ai quali fu affidato il compito di adattare, e di fatto riscrivere i dialoghi tra Livia e Franz, poiché il film fu girato per il novanta per cento in inglese, oltre che dei già confermati Carlo Alianello, Giorgio Bassani e Giorgio Prosperi³⁹⁷.

Il film inizia con la celebre sequenza ambientata al Teatro La Fenice di Venezia, mentre si sta rappresentando il terzo atto de *Il trovatore* di Giuseppe Verdi.

Dopo aver chiarito programmaticamente l'intento di introdurre lo spettatore all'interno di un melodramma³⁹⁸, muovendo la macchina da presa all'interno del teatro con dei lenti zoom che affiancano lateralmente delle panoramiche sugli interpreti del palcoscenico, per poi staccare l'immagine e ricucirla con un quadro dal basso che riprende la folla popolare che dai loggioni e dai palchi d'oro assiste al dramma verdiano, Visconti introduce la contessa Serpieri. Una donna aristocratica, la cui fisiognomica richiamerebbe un carattere più asburgico che italiano – proprio come tante volte è stato detto della sua interprete – elegantemente vestita di stoffa nera che si sviluppa su un corpetto disegnato da Marcel Escoffier e da Piero Tosi, che lasciano scoperte le spalle della contessa mentre costruiscono una composizione a raggiera sui suoi capelli biondo cenere.

La contessa Serpieri si affaccia dal suo palchetto privato e assiste alla folla che proclama festante: “Fuori lo straniero da Venezia”, “Viva l'Italia”, “Viva Garibaldi”, “Viva La Marmora”. Raccoglie un mazzo di fiori che le vengono lanciati dal cugino, mentre in aria svolazzano libelli e fogli del tricolore.

³⁹⁷ Per un confronto sulle diverse stesure di *Senso* e il contributo apportato dai vari sceneggiatori, rimando a Luchino Visconti, *Senso*, cit. Sul piano produttivo, invece, è curioso notare che il produttore Niccolò Theodoli, già possessore dei diritti di adattamento della novella di Boito, inizialmente voleva affidare la regia del film a Mario Soldati, che avrebbe quindi lavorato con Valli per la quarta volta. Suso Cecchi D'Amico convinse Theodoli a cedere i diritti della novella alla Lux Film di Gualino.

³⁹⁸ Per un primo riconoscimento dell'ascrizione di *Senso* alla forma melodrammatica si veda la testimonianza di Visconti in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 326-327; la monografia di Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia 2002; il saggio di Lino Micciché, *Visconti e il melodramma*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio, Venezia 2004; Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2006 (1981); Marina Pellanda, *Senso*, L'Epos, Palermo 2008.

A Teatro è presente anche il tenente austriaco Franz Mahler, quel misto di Adone e di Alcide della novella di Boito, presentato in toni asburgici, con una giacca bianca impreziosita da un colletto in oro che risalta i dettagli della sua tenuta di ufficiale.

Finora sappiamo qualcosa del personaggio di Livia, ma non abbiamo indicazioni sulla costruzione del personaggio di Franz né del carattere psicologico che Visconti intende rappresentare.

In questo senso, la lettera in forma di saggio che Luchino Visconti scrive a Farley Granger nell'estate del 1953, per illustrargli preventivamente le ragioni che muovono le azioni e la psicologia del personaggio di Franz, qui ancora chiamato Hans Weil, costituisce un'importantissima fonte per ricostruire, inevitabilmente con una lettura di secondo grado, il lavoro che Granger avrebbe svolto per capirlo, abitarlo, animarlo.

Così Visconti condivide alcune le sue idee sul personaggio:

Chi è infatti il tenente Hans Weil? È un ufficiale di un esercito occupante. Egli è personalmente il coccolo della bella società veneziana austriacante, e del suo stesso ambiente militare. [...] L'espressione più avanzata del 'dandysmo', il rappresentante della raffinatezza aristocratica austriaca, dei padroni di mezza Europa, eleganti, scettici, belli, mondani, sicuri di se stessi e sprezzanti de resto dell'umanità, buoni soldati e libertini senza scrupoli ma per tradizione anziché per convinzione. Ed in questa loro natura Byroniana, Baudelairiana estremamente conseguenti e coerenti sino alla morte. [...] La sua è una ribellione romantica ed egoistica. E perciò sterile - anzi tragica - Hans ama le donne, ma le considera come un mezzo per averne piacere. Hans prende dalla vita tutto ciò che la vita gli offre, senza scrupoli e perché pensa che ciò gli sia dovuto. [...] Ha orrore delle fatiche, della sporczia, della ineleganza. La guerra perciò gli appare come situazione di estremo disagio morale e fisico. [...] Hans legge Heine e le sue preferenze letterarie e poetiche sono comunque tendenzialmente decadenti. [...] Insomma, in Hans predomina il sentimento dell'egoismo che diventa addirittura egotismo. [...] Un istinto finissimo, come hanno certi animali, spinge Hans alla ricerca di un solido appiglio alla vita, ai piaceri della vita. Livia è per lui quell'appiglio, quell'occasione. Livia è in un particolare stato d'animo di tensione e di turbamento quando si incontrano. [...] Hans giocherà con Livia sino alla tragica conclusione, con un alternarsi disperato e incalzante di dolcezze e di ferite, di fughe e di indugi, di carezze e di frustate, di viltà e di slanci - tutto sapientemente calcolato. [...] Livia è stato lo scoglio cui aggrapparsi nella

tempesta - Livia s'è abbassata a subire tutto. Livia ha accettato la viltà dell'essere amato esaltandola come una virtù. [...] colei che l'ha aiutato - che gli ha dato i mezzi per schivare il pericolo - non può che diventare ora, per Hans mortificato e disgustato, la causa prima della sua miseria morale, peggio, del suo stato di escluso. [...] Egli si considera come divorato dall'amore invadente di Livia – e al suo apparire a Verona, angosciata di ritrovare l'amante, avendo tutto abbandonato e tradito dietro di sé per riunirsi a lui in un uno slancio generoso, le vomita addosso ingiurie e risentimenti, schifo di se stesso e di lei – schifo di quel loro amore³⁹⁹.

Alla luce di queste generose indicazioni preparatorie, abbiamo buone ragioni di credere che il risultato della performance di Granger registrato dalla macchina da presa abbia intrattenuto un gioco di corrispondenze e risonanze profonde con lo stile della performance di Valli e con le strategie oppostive e fisiologiche con le quali ella risponde e reagisce alle azioni del suo partner in scena.

La descrizione e la produzione di un melodramma⁴⁰⁰ secondo queste dichiarazioni d'autore, attribuiscono a *Senso* un carattere profondamente anacronistico⁴⁰¹ rispetto al dibattito e alla produzione cinematografica del periodo.

In quegli anni, infatti, il filone del melò aveva trovato una sua popolare e profittevole declinazione nella serie di film musicali e operistici⁴⁰² di Mario Costa⁴⁰³, Carmine Gallone⁴⁰⁴, e di Giacomo Gentilomo⁴⁰⁵, in cui la vita di un grande compositore o la nascita di una famosa aria o di un'opera lirica di grande importanza per la tradizione operistica italiana venivano rievocate attraverso un esercizio calligrafico, manieristico, all'interno del quale la forma

³⁹⁹ Luchino Visconti, Lettera a Farley Granger, estate 1953, in Id., *Epistolario 1920-1961*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2024, pp. 301-303.

⁴⁰⁰ Valga come coordinata di riferimento lo studio di Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit.

⁴⁰¹ Il riferimento teorico va a Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; ed. or. *L' image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002; Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; ed. or. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000; Id., *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; ed. or. *La Ressemblance par contact*, Minuit, Paris 2008.

⁴⁰² Cfr. I saggi di Vittorio Spinazzola, *Film cantati e film feuilleton*, in Id., *Cinema e pubblico*, cit., pp. 55-65; e *Il dibattito su Senso. Romanzo storico e realtà contemporanea*, in Id., *Cinema e pubblico*, cit., pp. 135-145.

⁴⁰³ Mario Costa, pioniere del genere, realizza *L'elisir d'amore* (1946), *Il barbiere di Siviglia* (1947), *Follie per l'opera* (1948), *I pagliacci* (1948), *Città canora* (1952)

⁴⁰⁴ Gallone, specialista del genere, realizza *Rigoletto* (1946), *La signora delle camelie* (1947), *Il trovatore* (1949), *La forza del destino* (1950), *Puccini* (1953), *Cavalleria rusticana* (1953), *Madama Butterfly* (1954), *Casa Ricordi* (1954), *Casta Diva* (1954), *Tosca* (1956).

⁴⁰⁵ Anche Giacomo Gentilomo si distingue nella produzione di questo filone, realizzando *O sole mio* (1946), *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (1951), *Melodie immortali* (1952), *Una voce, una chitarra, un po' di luna* (1956).

cinematografica costituiva la principale prerogativa produttiva e registica, al punto da prevalere sulla trattazione psicologica e sociale, in questo modo insofferente alla possibilità di dialogare criticamente sia col cinema neorealista che con le sue diramazioni rosa. Anche questa, dunque, una forma di anacronismo, o meglio, di fuga dalla realtà.

Il film di Visconti, invece, si colloca sul fronte opposto della proposta di codificazione dei generi cinematografici interna al sistema produttivo italiano e rovescia la provocazione anacronistica utilizzando la storia come metodologia dell'interferenza⁴⁰⁶ e del sabotaggio per turbare la contemporaneità a lui presente.

Un'epoca (il Risorgimento) intrude in un'altra (l'Italia degli anni Cinquanta) per scuoterla, suscitare interrogativi, rispolverare vecchie questioni nazionali e identitarie, e verificare se le forme di rappresentazione disponibili sono adeguate alla messa in scena dei problemi del tempo. Pertanto, se la recitazione degli interpreti dei film di Costa, di Gallone, di Gentilomo, e perfino dello stesso Soldati, è ascrivibile ad un *ancien régime* a tratti improponibile, allo stesso modo lo stile di recitazione nervoso di Alida Valli, e di conseguenza anche di Farley Granger, problematizzano l'anacronia della loro gestualità, delle loro pose e della loro voce, per sondare i limiti del melodramma in un'epoca che l'ha ridotto – anche se non sempre – ad una formula da fotoromanzo.

Pertanto, per comprendere questa scelta eccessiva, tanto di Visconti quanto dei suoi principali interpreti, vale la pena analizzare alcune sequenze madri di *Senso*, focalizzandoci sull'utilizzo del gesto e del movimento anacronistico nella performance di Alida Valli, e delle conseguenze drammatiche e psicologiche che esse provocano nel personaggio di Livia.

Mi concentrerò sulla celebre sequenza ambientata a Villa Serpieri ad Aldeno (nella realtà, Villa Valmarana), sul viaggio in carrozza che Livia compie per raggiungere Franz a Verona, e sul confronto tra i due alla presenza di Clara presso l'appartamento che Franz, ormai disertore e fuori dalla Storia, affitta per ricevere prostitute e abbandonarsi ad ogni forma di inezia e lussuria.

La lunga sequenza di Aldeno, dalla durata di circa trentacinque minuti, costituisce una sezione di *Senso* che determina la crisi delle soggettività in campo.

Dal momento che Visconti è interessato tanto alla storia del Risorgimento quanto alla storia d'amore folle e distruttrice tra Livia e Franz, il segmento di Aldeno sancisce il tradimento di Livia nei confronti della causa italiana, nel momento in cui cede a Franz il denaro destinato ai

⁴⁰⁶ Cfr. Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

patrioti impegnati nella battaglia di Custoza, e la diserzione di Franz nei confronti della società di antico regime, relegando se stesso al ruolo di codardo, delatore, debole e impotente.

Entrambi, però, riconoscono l'abiezione del sé.

Dopo aver ingannato una prima volta Livia, sottraendosi agli appuntamenti promessi, Franz irrompe di nascosto a Villa Serpieri.

Le sequenze ambientate dentro la camera privata di Livia vengono magnificamente fotografate da Aldo Graziati, disgraziatamente scomparso durante le riprese a causa di un incidente automobilistico.

In questi lunghi duetti tra i due amanti, Valli mette in scena un piccolo atlante di pose drammatiche di derivazione tardo ottocentesca che sembrano istituire quasi una moda pittorialista del gesto⁴⁰⁷. Al pari del cinema muto, e delle grandi dive degli anni Dieci, Valli effettua un lavoro di recupero di ritratti patetici⁴⁰⁸. Tuttavia, il pittorialismo a cui alludo non è riferito esclusivamente all'efficacia espressiva al gesto, bensì alla composizione della concatenazione di gesti e di reazioni che Livia compirà.

La performance di Valli, quindi, è consustanzialmente eccessiva al genere e alla forma melodrammatica in cui agisce.

Franz le dice di non sopportare l'idea che lei abbia lasciato Venezia poiché la guerra d'indipendenza è imminente.

E, cercando di recuperare i favori dell'amata perduta, le dice:

VII Rullo.

Livia si è seduta sul letto. Franz si intravede al di là dei veli, addossato alla parete.

Franz: Io sono più giovane di te, Contessa Serpieri... e non sono così furbo come vorrei sembrare.

Quando cominciai a rendermi conto che mi ero innamorato... di una donna che non avrebbe mai potuto amarmi.

Livia: Ah!

P.A. - Franz.

Franz: non ho saputo far altro che sparire...

⁴⁰⁷ Per un confronto con le tendenze del pittorialismo nella recitazione e nelle pose del teatro tardo-ottocentesco e nel cinema muto dei primi decenni del Novecento, rimando al saggio di Ben Brewster e Lea Jacobs, *Pictorial Styles and Film Acting*, in Pamela Robertson Wojcik (edited by), *Movie Acting*, cit., pp. 69-82.

⁴⁰⁸ Cfr. Giada Cipollone, *Ritrattistica d'attore*, cit.

Ecco... perché non m'hai più visto.

Ma non è servito a niente...

Quando ho scoperto che eri tu che mi sfuggivi...

(Panoramica a sinistra). Si avvicina lentamente a Livia e s'inginocchia davanti a lei.

... che avevi lasciato Venezia...

Non ho avuto che un unico pensiero: ritrovarti!

Livia: Devi avere qualche ragione... che non riesco a capire.

Franz: Ma per quale altra ragione un uomo rischierebbe la vita per venir fin qua?

Livia: Non ti rendi conto? Ormai siamo in guerra!⁴⁰⁹

Ancora una volta il tema della differenza d'età tra i due amanti viene esplicitato.

Più volte nel corso del film, vi sono metafore visive, metonimie e correlativi oggettivi che indicano la distanza tra i due: su tutte, prevale quella del velo, del volto che Livia deve coprire, per cetò, classe, stirpe, pudore, colpa, vergogna, lutto.

Naturalmente, come parecchi hanno rilevato⁴¹⁰ Livia e Franz si muovono sempre in prossimità di specchi e vengono inquadrati nel riflesso di un'immagine doppia che svela la doppia natura e il doppio inganno da entrambi recitato. Come in un catalogo di storia dell'arte, tra i tanti che Visconti ha consultato e fornito ai suoi collaboratori per dare forma alle sue idee e riproporle nel film, la stanza di Livia, il suo corredo, la toletta ricolma di spazzole, profumi, boccette, carte, nastri, fiocchi, trucchi, è un'oggetto d'arte appartenente ad un'epoca passata che recupera il suo valore materico. L'anacronismo non sta di certo nella cura maniacale con cui vengono realizzate le scenografie di Ottavio Scotti e gli arredamenti di Gino Brosio, né nello studio e nella realizzazione dei disegni di Escoffier e Tosi. Esso è contenuto nella natura nervosa ed eccessiva che caratterizza l'abiezione di Livia.

L'exasperazione a cui Livia viene condotta da Franz si costruisce in due momenti: il primo nel granaio, in cui il sogno d'amore è interrotto dall'imminente ritorno di Franz alle armi e poi corrotto dalla confessione della possibilità della diserzione per mezzo della corruzione, il secondo, invece, accade quando la vanagloria e la superbia di Franz costringono Livia, ormai incurante della causa italiana a mentire al patriota inviato da Ussoni, e abbandonarsi al pianto mentre consegna il denaro al suo amato.

⁴⁰⁹ Luchino Visconti, *Senso*, cit., p. 146. La sceneggiatura proposta è quella del *Continuity*.

⁴¹⁰ Cfr. Marina Pellanda, *Senso*, cit.; Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Il Castoro, Milano 2013.

Al pari di quelle immagini e icone che ritornano nella storia dell'arte di cui parla Didi-Huberman, le contrazioni delle espressioni sul viso, il trucco che le appesantisce il volto, l'assottigliamento delle labbra e l'inasprimento della naturale morbidezza del volto, costituiscono per Valli la drammatica rappresentativa⁴¹¹ della condizione di salute del suo personaggio.

A tal proposito, ad esempio, in una degli innumerevoli e significativi rapporti di parentela tra la donna, la star e i suoi personaggi, Grazia Miccinilli De Rossi, una delle truccatrici del film, racconterà a Goffredo Fofi e a Franca Faldini che, durante la lavorazione di *Senso*:

Alida Valli veniva dai ruoli di ragazza giovane. Dovemmo invecchiarla un tantino per renderla giusta nel personaggio di una donna, per giunta sposata con un uomo più anziano. Sopportò bene il fatto di farsi invecchiare, anche se ritengo che nel suo intimo un poco ne soffrisse. Hollywood l'aveva maturata, in un certo senso le aveva lasciato dentro qualche scaglia di amarezza⁴¹².

Ancora una volta, queste informazioni lavorano come sottotesto per le sequenze successive. Infatti, sebbene sia vero che il cinema segua dei piani lavorazione che non rispettano l'ordine cronologico di scrittura degli eventi da rappresentare, è legittimo affermare che per Valli la preparazione del personaggio di Livia Serpieri corrispondesse allo sviluppo di una creatura bisognosa di lasciare incubare progressivamente le tensioni e le lacerazioni che spiegano la sua storia e le sue scelte.

Quando Livia decide di abbandonare la Villa di Aldeno, noncurante della battaglia che si sta svolgendo a non molti chilometri di distanza, prende la carrozza e raggiunge a Verona Franz, il quale, nel frattempo, le aveva comunicato tramite una lettera di essere sano e salvo.

La sequenza dura pochi secondi, ma è fondamentale perché prepara lo svelamento di ogni inganno, di ogni menzogna. Visconti filma Valli in primo piano. Livia indossa un abito nero. Un velo nero le copre il volto. Il desiderio di lussuria impresso sul viso contrasta con la dolcezza transitoria con cui Valli alterna uno sguardo concentrato e preoccupato al concedersi un tenue sorriso a cui non eravamo abituati, mentre in sottofondo aumenta uno dei più dolci temi della Settima Sinfonia di Anton Bruckner.

⁴¹¹ Cfr. Anna Sica, *La Drammatica – Metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Mimesis, Milano 2013; Id., *L'arte massima, La rappresentativa nel novo stile: norme e pratica del metodo italiano di recitazione (1728-1860). Volume I - Parte prima*, Mimesis, Milano 2017.

⁴¹² Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 327-328.

Livia, giunta nell'appartamento di Franz, lo coglie nella sua natura più profonda di traditore (nei suoi confronti) e di disertore (nei confronti dell'Austria) in compagnia di Clara, una giovane prostituta interpretata da Marcella Mariani.

Livia, che presto si accorge della realtà dei fatti, adesso ascolta la confessione della vanagloria di Franz.

E per l'ultima volta, riprendo dalla sceneggiatura del *Continuity*:

XIV Rullo

M.C.L. - Livia si avvicina alla tavola. Franz le accosta la sedia mentre lei si siede e poi (panoramica a destra) prende posto anche lui tra le due donne.

Franz: Mi dici chi ti credi essere?

Hai una tale opinione di te stessa da non poter stare a tavola con una squaldrina?

Si serve del vino e beve.

Franz: Che differenza c'è fra voi due? Te lo dico io.

Lei è *giovane*⁴¹³... ed è bella.

Gli uomini per lei pagano.

Mentre tu invece...

Ride⁴¹⁴.

La presenza di Clara e l'evidente allusione alla prostituzione del sé compiuta da Livia confermano l'immagine speculare che lega le due donne. Clara è Livia. È soltanto più giovane. Clara viene truccata e vestita allo stesso modo di Livia. Sono la qualità delle stoffe e il portamento a differire: sono quelli di una ragazza popolana. Livia e Clara hanno i capelli dello stesso colore. La presenza di Clara, recupera per Livia/Valli il fantasma del corpo che cambia e per la *star persona* di Valli l'incombenza del peso dell'*aging* della sua immagine sullo schermo. In questa sequenza, Valli indugia consapevolmente nell'eccesso, urlando e abbandonando i principi di grazia e sprezzatura secondo i quali il personaggio di Livia Serpieri doveva muoversi in scena.

⁴¹³ Corsivo mio.

⁴¹⁴ Luchino Visconti, *Senso*, cit., p. 191.

Franz e Clara ripetono gli stessi giochi d'amore della loro prima notte d'amore. Franz le stringe il corsetto, le sistema i capelli come aveva precedentemente fatto con Livia a Venezia.

L'oltraggio subito è il decisivo passo per Livia per assecondare la propria abiezione.

Come sottolinea Julia Kristeva:

non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto, ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine, quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. [...] L'abiezione di sé sarebbe la forma culminante di quell'esperienza del soggetto cui viene svelato che tutti i suoi oggetti⁴¹⁵ poggiano soltanto sulla *perdita* inaugurale che fonda il suo essere. Nulla di più dell'abiezione di sé dimostra che ogni abiezione è riconoscimento della mancanza fondatrice di ogni essere, senso, linguaggio, desiderio⁴¹⁶.

Dopo essere stata mortificata e messa di fronte alla vanità delle proprie azioni, Livia è sconvolta e scappa.

In sceneggiatura vi è un'indicazione preziosa per il personaggio:

M. F. - Livia esce di corsa dalla stanza...

e percorre di spalle il corridoio appoggiandosi ogni tanto alla parete seguita da correzioni di macchina (Risa di Franz)⁴¹⁷.

In scena, in realtà, la traduzione di queste note viene esasperata e resa eccessiva dai movimenti di Valli. L'attrice, consumata dal pianto e dall'orrore della verità, subisce una trasformazione fisica. Si staglia sulla parete, e striscia arcuando la schiena e perdendo la propria linearità di figura, rimpicciolendosi, assumendo pose sgraziate e scoordinate.

Il suo corpo imbrigliato da un'idea idealizzata di sé del passato, adesso rivela tutta la sua inadeguatezza sociale sul piano storico, ed erotica sul piano amoroso e sessuale.

Come afferma Sam Rohdie:

i paesaggi di Visconti non sono solamente paesaggi temporali, ma sono paesaggi in cui il soggetto si vede proiettato in avanti, in un tempo in cui egli rappresenterà il passato e, quindi non esisterà più. Il

⁴¹⁵ Kristeva allude agli oggetti del desiderio in chiave psicoanalitica.

⁴¹⁶ Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore*, cit., pp. 6-7.

⁴¹⁷ Luchino Visconti, *Senso*, cit., p. 194.

soggetto sta guardando, ipoteticamente, la sua stessa dipartita. [...] Cos'è che porta alla rovina il personaggio di Visconti? È il suo desiderio di esprimersi in un mondo in cui non è più possibile esprimersi; vale a dire esprimere (o fare) quello che non può essere espresso, che è invisibile; cercare di portare allo scoperto quello che è nascosto, segreto, proibito, e tutto quello che viene prima dell'espressione, e non è stato pertanto ancora socializzato⁴¹⁸.

Livia denuncerà Franz al comando austriaco per diserzione. Egli verrà arrestato e fucilato. Nella sequenza notturna girata a Castel Sant'Angelo, dove furono in realtà effettuate le ultime riprese del film, Alida Valli ritrova Robert Krasker, che l'aveva conosciuta come Anna Schmidt ne *Il terzo uomo*.

Livia, tra le vie oscure e piene di soldati di Verona, urla e invoca il nome di Franz. Un grido che per soddisfare le richieste di Visconti costò a Valli qualche corda vocale⁴¹⁹, alterando per sempre il timbro e il colore della sua voce. Un grido che si iscrive in un corpo che cambia, che invecchia, perché come suggerisce Susan Sontag nel suo seminale testo *The Double Standard of Aging*:

la maggior parte degli uomini vive l'invecchiamento con rimpianto e apprensione. Ma la maggior parte delle donne lo vive in modo ancor più doloroso: con vergogna. Invecchiare è il destino di un uomo: qualcosa che gli accade perché è un essere umano. Per una donna non è soltanto un destino. Proprio perché è una donna, un essere umano definito in modo molto più *restrittivo*, per lei l'invecchiamento è una vulnerabilità⁴²⁰.

Una vulnerabilità che assume anche i connotati di una scelta, di attrice e di donna verso una carriera da determinare in modo sempre più autoriale.

⁴¹⁸ Sam Rohdie, *Le dive e le donne*, in David Bruni, Veronica Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 213-214.

⁴¹⁹ L'aneddoto viene raccontato da Valli stessa ospite di Paolo Limiti nella trasmissione *Ci vediamo in TV* (Rai 2, 1999).

⁴²⁰ Susan Sontag, *The Double Standard of Aging*, «The Saturday Review», 1972, ora in Id., *Sulle donne*, prefazione di Benedetta Tobagi, Einaudi, Torino 2024, pp. 20-21.

3.4 *L'attore, l'assenza: Il grido (1957) di Michelangelo Antonioni*

Il successo di *Senso* costituisce l'apogeo, un recupero della condizione stellare, una cesura, ma anche il tramonto di una certa immagine divistica di Alida Valli.

Il dibattito e l'eredità conseguenti alla presentazione di *Senso*, infatti, coincidono sfortunatamente con il drammatico coinvolgimento nel Caso Montesi, che costringe l'attrice a presentarsi in due occasioni al "Palazzaccio": la prima il 15 giugno 1954 alla presenza del presidente della sezione istruttoria Raffaele Sepe, e la seconda volta nei primi giorni d'ottobre dello stesso anno alla presenza di Sepe e del pubblico ministero Antonio Scardia.

Inoltre, i timori e una generale percezione della terra bruciata che le era stata fatta attorno a causa di un oltraggio compiuto nei confronti del maestro Visconti, dal momento che su quel set aveva conosciuto Giancarlo Zagni⁴²¹, l'aiuto regista dell'aristocratico comunista, avevano decretato un'immediata e dolorosa ritrattazione della posizione divistica di Valli all'interno delle principali trattative produttive.

Infatti, come abbiamo già avuto modo di indicare, questa è la transizione che porta Valli al teatro, ad intraprendere la decisione di condurre d'ora in avanti una doppia vita: quella di attrice teatrale in giro per il mondo e di attrice cinematografica nel caso di offerte e progetti autoriali convincenti a cui prendere parte.

È proprio questo il caso della proposta per lavorare a *Il grido* che Valli così ricorda:

Nell'estate del 1955 venne a trovarmi ad Ischia Michelangelo Antonioni. Era una vacanza combinata così, fra amici, per riposarsi e stare al sole. Antonioni pare invece che non voglia riposare mai: girando attorno all'argomento, una sera mi diede da leggere un soggetto. «Dimmi se ti piace» aggiunse senza passione e, dopo essersi schiarito la voce, rimase zitto⁴²².

Il resoconto di Valli prosegue confessando che in un primo momento avrebbe dovuto interpretare la parte di Virginia, la benzinara con la quale Aldo vive una fugace esperienza passionale ma che non porta alcuna consolazione per la perdita della moglie Irma.

⁴²¹ Giancarlo Zagni, costituisce per Valli la più significativa esperienza sentimentale e affettiva dopo la separazione dal marito Oscar De Mejo, dal momento che i due saranno compagni di vita e sodali di professione per circa quindici anni, cioè fino al 1969, in particolar modo per quanto riguarderà l'attività teatrale di Valli, che proprio grazie al sostegno e all'incoraggiamento di Zagni esordirà a teatro come attrice di prosa nel gennaio 1956.

⁴²² Michelangelo Antonioni, *Il grido*, a cura di Elio Bartolini, Cappelli Editore, Bologna 1957, p. 169. La vicenda viene confermata dal diario di «Oggi», Alida Valli, *Ecco la mia parte nel caso Montesi*, cit., p. 38.

E, a tal riguardo, aggiunge:

Poi, per più di un anno, non si fece vivo e anzi seppi che ormai il film stava per prendere il via senza di me. L'abitudine mi ha insegnato a non amare i personaggi prima del momento in cui li vivo, e così non ne volli a nessuno per il fatto che Virginia avrebbe avuto a prestito un'altra faccia. Però di me si era parlato a lungo nelle trattative di produzione, sia pure per una nuova parte: quella di Irma, la moglie di Aldo. E quando un giorno mi arrivò a casa una sceneggiatura completa, non mi meravigliai se nella prima pagina un'annotazione a matita diceva: 'Signora Alida Valli - Elvia'. Un altro mutamento dunque: non più Virginia, né Irma, ma Elvia, l'amica d'infanzia di Aldo. "La moglie deve essere una donna che Aldo non riesce a dimenticare", mi dissero per spiegarmi il giro di parte che era avvenuto. E io feci finta di non capire. Infine, per quei meravigliosi misteri che caratterizzano il nostro mestiere, quando tutto sembrava stabilito, proprio alla vigilia dell'inizio della lavorazione, Antonioni, raggianti ma contento, mi fece sapere che invece io – di nuovo – sarei stata Irma perché Betsy Blair aveva accettato d'interpretare Elvia⁴²³.

Queste prime osservazioni di Valli, in realtà ci dicono molto sull'idea dell'immagine di Irma che Antonioni, autore del soggetto, aveva in mente per la sua interprete, e pongono un rapporto di scarto tra il passato sullo schermo della diva e la sua contingenza di donna.

Il grido, infatti, costituisce decisamente un punto di non ritorno per la carriera, il corpo, e il volto di Alida Valli, la quale, più che invecchiare, viene invecchiata dalla cultura di riferimento⁴²⁴ cinematografica e, in questo caso, anche sociologica in cui lavora.

Contemporaneamente alla lavorazione de *Il grido*, Valli interviene sulle pagine di «Oggi», per controllare alcune mitologie del sé e anche per promuovere il film di Antonioni.

In quest'occasione, la diva condivide alcune preziose riflessioni in merito alla sua età e al rapporto di differenza che la separa dalle nuove generazioni di attrici e dal sistema di significati politici e simbolici che i loro corpi più giovani veicolano:

⁴²³ Michelangelo Antonioni, *Il grido*, cit., pp. 169-170.

⁴²⁴ Cfr. Margaret Morganroth Gullette, *Aged by Culture*, cit.

Non sono vecchia. Almeno credo di non esserlo. Lo credo perché il mio passaporto (preferisco affidare a una testimonianza inoppugnabile questo particolare) dice che sono nata il 31 maggio 1921, perché tale proprio non mi sento e perché infine – e soprattutto – lo specchio me ne dà la più tranquillizzante assicurazione. Non sono nemmeno sola. Nel senso che l’attenzione da cui da tanti anni mi sento circondata – e che così spesso e così a torto mi irrita – non si è rarefatta. Le proposte di lavoro continuano a pervenirmi dal di qua e dal di là dell’Oceano, e così pure le proposte di matrimonio. Non c’è settimana che io non riceva qualche proposta di partecipare a un film né di convolare a giuste nozze con uno sconosciuto. [...] Che cos’è dunque che mi impedisce di provare quella giocondità che traspare da tutte le pubbliche esibizioni della maggior parte delle mie colleghe delle ultime leve? Credo che sia una triste prerogativa della mia generazione. [...] Il primo atto della carriera dei “nuovi volti” ho l’impressione che sia abbattere la quarta parete di ogni luogo di soggiorno con annessi *conforts*. È un sistema che ammiro e che invidio. Lo ammiro perché ho conosciuto gli effetti del mio riserbo. [...] Esso ha indotto e induce le attrici della mia generazione a sfuggire i giornalisti e i fotoreporters e soprattutto a mettere qualsiasi produttore o regista nelle condizioni di non sognarsi nemmeno di proporci parti o scene che richiedano senza una più che giustificata necessità artistica pose “piccanti”. [...] Lo invidio perché la mia ritrosia non è mai stata calcolo o premeditazione: è proprio una innata avversità per le *public relations*⁴²⁵.

Con tanto di riferimento ai concorsi di bellezza⁴²⁶, che proprio negli anni Cinquanta avevano consentito a molte attrici di effettuare un rapidissimo passaggio dal mondo delle sfilate di provincia a quello del cinema, una trentacinquenne Alida Valli assume una posizione di meritato orgoglio per problematizzare, o quantomeno, prefigurare il fantasma di un corpo femminile che non è più in grado di assumere atteggiamenti performativi⁴²⁷ normativamente stabiliti dal *male gaze*⁴²⁸.

Questo è il contesto mediale che soggiace alla situazione psicologica per la creazione di Irma, di cui ne costituisce un’informazione drammatica primaria.

⁴²⁵ Alida Valli, *Fui bocciata in recitazione*, cit., pp. 11-13.

⁴²⁶ Ivi, p. 13.

⁴²⁷ Cfr. Kathleen Woodward, *Performing Age, Performing Gender*, cit.

⁴²⁸ Il riferimento teorico anche in questo caso va a Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16, 3, pp. 6-18, poi confluito in Id., *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, Palgrave, New York 1989; tr. it. *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013.

A conferma di questa doppia anima che pertiene alla promozione e alla rappresentazione pubblica dell'immagine di Valli in quanto attrice e star, il pressbook⁴²⁹ del film sapientemente confezionato dalla distribuzione della CEI Incom presenta l'interprete con un'indicazione lusinghiera ma ambigua:

Alida è una donna complessa e tormentata e la sua vita non è stata facile nonostante il successo tangibile della sua carriera, ma la bontà e la gentilezza naturale che accompagnano ogni sua parola, ogni suo gesto la pongono tra le più amabili figure del cinema italiano e il suo talento di attrice nella ristretta cerchia delle grandi figure dell'Arte della recitazione⁴³⁰.

Un ritratto, dunque, che suggerisce l'invito a mantenere il mistero sulla sua figura di diva, e a compiacersi di quegli aspetti drammatici che le spettatrici e gli spettatori ritroveranno nel suo personaggio.

Al pari del caso di *Senso* di Visconti, mi propongo di analizzare *Il grido* di Antonioni adottando uno sguardo obliquo, laterale, che procedendo antifrasticamente rispetto all'*auctoritas* del suo regista, si concentra sul personaggio di Irma, la cui modernità è fondata sulla sua assenza.

L'interpretazione di Alida Valli, pertanto, se rapportata alle solide convinzioni di Antonioni sul mestiere dell'attore, produce dei significati a partire dallo scontro tra i due modi di costruzione del personaggio: quello del regista (autore e creatore delle immagini) e quello dell'attrice/diva che di quelle immagini è significativa.

Non c'è dubbio, infatti, che *Il grido* sia un film di Antonioni, così come *Senso* era stato un film di Visconti.

Ma ragionare dalla parte dell'attore significa anche valutare il contributo che quel volto, quel corpo, quella voce, quei gesti, impressionati, riproducibili ma non sostituibili contribuiscono alla messa in forma e alla distribuzione dei significati dell'immagine ideale dell'autore.

Il grido è un film di cesura all'interno della filmografia di Antonioni⁴³¹: segue il successo commerciale e di critica de *Le amiche* (1955), e si discosta, seppur conservando alcuni elementi ontologicamente inevitabili, dai melò modernisti⁴³² di *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1953) e *I vinti* (1953), che avevano rappresentato alcuni tra i risultati più efficaci

⁴²⁹ Conservato dal Fondo Ennio De Concini, presso la "Biblioteca Luigi Chiarini": *Il grido*, Pressbook, 1957.

⁴³⁰ Alida Valli in *Il grido*, Pressbook, 1957.

⁴³¹ Cfr. Vittorio Spinazzola, *L'eredità neorealista: Antonioni e Fellini*, in Id., *Cinema e pubblico*, cit., con particolare attenzione a pp. 147-155.

⁴³² Cfr. Emiliano Morreale, *Così piangevano*, cit., 212-226.

nella rappresentazione di quell'Italia degli anni Cinquanta⁴³³ moralista, centrista e nel bel mezzo di una modernità borghese incipiente e ineludibile.

Con *Il grido* Antonioni, oltre a prendere una posizione nei confronti dell'architetto neorealista ed «eliminare il problema della bicicletta»⁴³⁴, espone la crisi dell'uomo moderno, raccontando personaggi che affrontano intimamente e psicologicamente le conseguenze di tutto quel che è stato: la guerra, la povertà, l'identità in frantumi, un paese da ricostruire, il neorealismo. Il risultato produce nuove formulazioni teoriche; si parla di «neorealismo interiore»⁴³⁵, «di un film chiuso, difficile. Umile di un'umiltà misteriosa»⁴³⁶.

Proposte di senso che in entrambi casi provengono dalla critica francese, che cerca di dare ordine ad un percorso intellettuale tra i più originali della modernità.

Il grido racconta la storia di Aldo, interpretato da Steve Cochran, un operaio che lavora in uno zuccherificio nel fittizio paese di Goriano sugli argini del Po, e che viene lasciato da Irma, la donna con la quale convive da ormai sette anni e dalla quale ha avuto una figlia, Rosina (Mirna Girardi), e per questa ragione si abbandona ad un percorso di incontri col femminile che non riuscirà in ogni caso a sanare la ferita della perdita di Irma.

Il film, tutto costruito sul flusso delle immagini del paesaggio freddo, umido e lattiginoso dei paesi del ferrarese⁴³⁷ e del delta del Po, muove le sue premesse, come tanti hanno già rilevato⁴³⁸, da eventi e decisioni che accadono fuori campo, di cui Aldo non può avere conoscenza e sui quali non può esercitare alcuna autorità maschile. In realtà, il film è costruito su un dialogo *in absentia* che Aldo intrattiene con Irma, ossia col *personaggio* di Irma che vive dentro la sua coscienza.

Nel corso di una prima tappa, Aldo ritorna da Elvia (Betsy Blair), la donna che aveva lasciato per Irma, rendendola un'altra *mater dolorosa* a cui sono stati negati lo sposalizio e la maternità; qui seduce Edera (Gabriella Pallotta), la sorella minore di Elvia; poi incontra Virginia (Dorian

⁴³³ Su questi aspetti, e su altri, quali, ad esempio, la nascita delle culture giovanili e di un discorso sulla differenza di *gender* rimando a Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti Editore, Comune di Firenze 2004; Paolo Sorcinelli, Alessandro Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004; Elena Dagarada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, «Cinema e Storia», 1, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016.

⁴³⁴ Cfr. *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e Nero», 6, giugno 1958, p. VII, ora in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, p. 7.

⁴³⁵ Michelangelo Antonioni, *Il mio cinema*, in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 15. Già in «Cinema nuovo», 138, marzo-aprile 1959.

⁴³⁶ Ivi, p. 16.

⁴³⁷ Tra i quali: Occhiobello, Pontelagoscuro, Francolino, Ravalle, Bondeno e Copparo.

⁴³⁸ Cfr. Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano 2013; Giorgio De Vincenti, *Michelangelo Antonioni: «Le amiche» e «Il grido»*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2004; Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

Gray), una benzinara vedova con la quale prova a costruire una parvenza di relazione basata sul sesso; e infine indugia in una fantasticheria d'amore e di salvezza per un tempo brevissimo con Andreina (Lynn Shaw), una giovane prostituta, gentile e capace di illuminare Aldo sull'arido vero che ormai regola la sua esistenza.

Inoltre, Aldo, portandola con sé, priva Rosina dell'affetto e delle cure materne, accompagnandola, tra matti e casolari in mezzo ai pioppi e lunghe strade dritte, in un percorso di riconoscimento della crisi dell'identità paterna.

Irma, di fatto presente in poche sequenze, apre il film sui titoli testi contrappuntati dalle musiche di Giovanni Fusco.

Con agire andante e preoccupato, lascia l'abitazione per attraversare il paese e gli sguardi di chi la osserva con smorfie giudicanti. La macchina da presa con panoramiche e carrelli la segue «finché non sente la necessità di staccare»⁴³⁹ per «fare vedere il personaggio proprio in questi momenti, e di spalle e di faccia e un suo gesto e un suo atteggiamento perché servono a chiarire tutto quello che è avvenuto e quello che, di quanto è avvenuto, è rimasto dentro il personaggio»⁴⁴⁰. Si reca al municipio dove la informano che suo marito, un operaio emigrato in Australia, è morto.

Valli introduce il suo personaggio con una maschera aspra, dura, impenetrabile.

Irma è una donna sposata e adesso vedova, che ha una figlia con un altro uomo (Aldo), al quale comunica di volerlo lasciare poiché innamorata di un «terzo uomo»⁴⁴¹.

Ricostruendo l'abitudine di Valli di lavorare sull'immedesimazione nella psicologia del personaggio⁴⁴² e sull'importanza della ripetizione dei gesti e dei comportamenti del personaggio in accordo con le direzioni dei registi coi quali ha lavorato, possiamo provare ad avanzare l'ipotesi secondo cui uno dei principali elementi di definizione del personaggio di Irma è dato dal carattere istintuale e non eccessivamente teorico della formazione di attrice di Valli.

Con queste parole, infatti, Valli racconta come ha costruito il personaggio di Irma:

⁴³⁹ *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, cit., p. VII.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ Il riferimento a questo gioco interno alla carriera di Valli va attribuito a Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit. p. 196.

⁴⁴² La formazione di attrice, propriamente intesa in termini di affiliazione ad una scuola teorica o ad un'accademia, nel caso di Valli rimanda ai pochi mesi in cui fu allieva di Pietro Scharoff al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel 1936.

Io faccio i film per due ragioni: perché mi piace la parte e perché credo al regista che mi dirigerà. Per il resto, più che preconstituirmi un arco drammatico del personaggio, cerco di capire il più profondamente possibile l'ambiente dove la storia si svolge per essere in condizione di meglio accettare i suggerimenti del regista.

Così feci anche in questo caso. Riandai con la memoria alle immagini che avevo dell'Emilia e al concetto che mi ero fatta degli Emiliani in genere. Credo molto a questa preparazione che vorrei chiamare di fondo, per raggiungere qualche risultato apprezzabile, specie in un film che — per dirla con una frase cara ad Antonioni — era "una storia ambientata" e basta. Rividi la Bassa padana con quei lunghi stradoni orlati di pioppi, con gli argini alti dei fiumi e dei canali, con quei paesi distesi in mezzo ai campi velati quasi sempre da una nebbia che va diradandosi a mezzogiorno. Pensai alla caparbieta degli Emiliani, a quel loro pudore dei sentimenti, alla necessità forse presuntuosa ma indubbiamente realistica di risolvere da soli i propri problemi. Pensai al loro fisico solido, al loro sguardo sicuro nella continua lotta per nascondere la timidezza, alla loro connaturata necessità di avere una casa, una famiglia, un certo benessere che automaticamente li fa essere ospitali nel luogo dove finalmente si sentono sicuri e protetti. Mi ricordai dell'Emilia come della regione dove si fa tutto con la bicicletta e in bicicletta, e di tanti altri particolari che mi avevano affascinata. [...] Capii dopo un po' che la cosa migliore era di fare quanto il regista mi consigliava senza cercar di capire. Il mosaico della storia si ricomponeva perfettamente nel suo cervello e io non volevo certo interpormi tra lui e il personaggio. A modo suo, Antonioni sa sempre quello che vuole e lo testimonia, oltre che con la sua opera, con quel suo essere sempre piacevolmente scontento⁴⁴³.

Questa «preparazione di fondo» di cui parla Valli, costituisce un'esperienza acquisita per formare una memoria e una mappa degli affetti e delle emozioni che muovono l'agire di Irma, la quale dall'osservazione — in ragione del suo essere una donna del popolo e spogliata da intellettualismi etici di circostanza — si abbandona all'istinto che scompone e sporca i suoi movimenti.

⁴⁴³ Michelangelo Antonioni, *Il grido*, cit., pp. 170-171.

Un lavoro, mi sembra, adiacente a quanto Antonioni afferma agli studenti del CSC nel marzo del 1958, quando *Il grido* è il suo lavoro più recente:

Non credo cioè che sia necessario chiarire tutto all'attore, non dico non essere d'accordo sul personaggio, perché questo è ovvio, ma non è necessario definirlo minuziosamente: bisogna che il regista faccia capire all'attore ciò che deve fare, quello che deve rappresentare nel film. Ma non credo sia necessario fare come si fa spesso anche in Italia, al teatro e al cinema (mi riferisco, ad esempio a Visconti e a De Sica) cioè chiarire proprio tutto quello che sta dietro una certa battuta, chiarire i movimenti psicologici dei vari passaggi, illuminare tutti i risvolti e infine approfondire psicologicamente la battuta stessa, sminuzzarla, mettere in movimento il cervello di un attore, cercare di renderlo partecipe di tutti questi movimenti che stanno dietro a ogni battuta, ogni scena, ogni storia e ogni singolo episodio della storia. Perché se questo fosse vero, sarebbe anche vero che l'attore più bravo è anche l'attore più intelligente, poiché il più intelligente è quello che ha le maggiori capacità di capire⁴⁴⁴.

A tal riguardo, non a caso, Antonioni precisa:

Io credo che più che l'intelligenza, sia necessario sollecitare l'istinto dell'attore, in qualsiasi modo, anche con trucchi. Cercando di far capire all'attore quello che deve fare chiarendogli le ragioni più riposte, si rischia di rendere meccanica l'azione dell'attore, oppure di renderlo, in un certo senso, regista di se stesso. Il che è sempre sbagliato perché l'attore non si vede, non si può giudicare e quindi rischia di non essere naturale⁴⁴⁵.

E, per coloro gli chiedono se gli attori siano materiale che serve il film, Antonioni ribadirà che essi lo sono:

Nel senso più pieno. Può sembrare che, nella fase in cui il film si prepara, o addirittura durante le riprese, io non parli mai con gli attori, non «spieghi loro la parte», come si dice, non chiarisca i punti oscuri del

⁴⁴⁴ *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, cit., p. VII.

⁴⁴⁵ *Ibidem*. Non è un caso che poco più avanti, nel suo intervento, Antonioni dichiarerà di aver avuto problemi a dirigere Betsy Blair, abituata, al contrario, a fare domande su ogni scena e scelta del personaggio, e a discutere col regista ogni aspetto psicologico del personaggio. Cfr. *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, cit., p. VIII.

personaggio che debbono interpretare. Se questo comportamento è vero, esso nasce proprio dall'intenzione di considerare la recitazione come uno dei mezzi che serve al regista per esprimere una idea, sia figurativa, sia strettamente concettuale. Mi sforzo, insomma, di sollecitare nell'attore l'istinto, più che il cervello⁴⁴⁶.

Seguendo un metodo di direzione degli attori non dissimile da quello che Valli aveva già sperimentato con Hitchcock⁴⁴⁷, la presenza di Irma, e quindi la recitazione di Alida Valli, feriscono, e incidono il punctum⁴⁴⁸ nella vita di Aldo, ormai segnato dalla scomparsa di una donna attorno alla quale aveva fondato il suo progetto di esistenza.

Aldo in primo momento la strattona a casa, pensando che la violenza possa reclamare un'autorità maschile archetipica ormai perduta. Poi, cerca di ricondurla al buon senso comprandole una cintura, e infine la schiaffeggia in piazza davanti agli abitanti del paese, perdendola per sempre.

Se è vero, come giustamente sottolinea Giorgio Tinazzi, che Aldo affronta «l'impossibilità di dare coerenza ai propri sentimenti, di conciliarsi col tempo e col luogo»⁴⁴⁹ dal momento che non è in grado di verbalizzare né di mettere in forma i suoi sentimenti, allora Irma traduce la negazione di ulteriori occasioni di confronto appagandosi dell'insufficienza della sua *absentia*. Marga Cottino Jones, a tal proposito, riflette sul conflitto di gender che emerge dai personaggi di Antonioni, affermando che:

If we consider the strategies used in this film in handling the love relationship between Irma and Aldo, we realize that the roles here are completely overturned. Contrary to what we have been experiencing in traditional cinematic handling of love relationships, the woman here is the controller of the

⁴⁴⁶ Michelangelo Antonioni, *Paradosso sugli attori*, in Id., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 17, già in «Mondo nuovo», 27 dicembre 1959, poi in Id., *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Cappelli editore, Bologna 1960.

⁴⁴⁷ Più volte, Hitchcock e Antonioni sono stati accostati per un comune modo di lavorare con gli attori. La direzione minima che entrambi professavano sul set è stata approfondita dal celebre volume di François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, cit., e dal saggio di Jacques Aumont, *Alfred Hitchcock*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Minimum fax, Roma 2007, pp. 97-111; e dal saggio di David Forgacs, *Michelangelo Antonioni*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Azione!*, cit., pp. 203-216; Nonché dalle stesse riflessioni di Antonioni nelle pubblicazioni già citate.

⁴⁴⁸ Sulle categorie di *studium* e *punctum* delle immagini si veda Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino; ed. or. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris 1980.

⁴⁴⁹ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano 2013, p. 72.

relationship, while the man is the one who suffers and is unable to cope with her decision to end their love affair⁴⁵⁰.

Su questa forma di potere di cui viene destituito l'uomo e che lo porta ad una fuga improduttiva, Deleuze notava che «nel *Grido*, Irma non è soltanto il pensiero soggettivo ossessivo del protagonista che fugge per dimenticare, ma lo sguardo immaginario sotto il quale questa fuga avviene e raccorda i propri segmenti: sguardo che ritorna reale nel momento della morte»⁴⁵¹.

La morte di Aldo, quindi, viene sancita nel momento in cui lo strappo identitario è irriducibile. Tornando a Goriano, nel tentativo di dare un senso al girovagare compiuto, Aldo trova il corpo collettivo della coscienza di classe di cui fa parte protestare per scongiurare un caso di speculazione edilizia. La visione di Irma che si prende cura del bambino avuto dal terzo uomo sancisce l'interruzione di ogni tentativo di dialogo *in absentia* e l'abbandono al soliloquio mortifero:

Soltanto ciò che all'inizio fu capace di dissimularsi può apparire. Le cose di cui cogliamo subito l'aspetto, quelle che somigliano, tranquillamente, non appaiono mai. Sono evidenti (*apparentes*), certo - ma niente di più: non si daranno mai come apparenti (*apparaissantes*).

Che cosa serve dunque all'apparizione, all'evento dell'apparente? Che cosa serve subito prima che l'apparente si richiuda nella sua sembianza che presumiamo stabile o speriamo definitiva?

Serve un'apertura, unica e momentanea, un'apertura che attesti l'apparizione come tale. E qui emerge un paradosso, perché l'apparente, nell'istante in cui si apre al mondo visibile, si vota a una sorta di dissimulazione. Emerge un paradosso perché l'apparente, per un solo momento, rende accessibile a noi mortali qualcosa che evoca il lato nascosto o, meglio, l'inferno del mondo visibile – ed è il territorio della dissomiglianza⁴⁵².

⁴⁵⁰ Marga Cottino Jones, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 83.

⁴⁵¹ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, pp. 11-12; ed. or. *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.

⁴⁵² Georges Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 19. Questa riflessione è stata suggerita dalla lettura del saggio di Andrea Amoroso, *L'incontro e Il grido*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 43, *Incontro*, gennaio-aprile 2021, pp. 147-154.

Il grido di Irma che commenta la caduta di Aldo dalla torre dello zuccherificio non può presentificare l'assenza e la sparizione del corpo di Irma/Alida nel presente di Aldo.

Per Valli, dunque, *Il grido* è il film di ingresso nella modernità più compiuta, lo snodo a partire dal quale il corpo può cambiare, mostrarsi per ciò che è, performare la sua età.

CAPITOLO IV

Alida Valli e la modernità. Gli anni Sessanta e Settanta

4.1 *Lo specchio del passato. Per una mappa degli anni Sessanta e Settanta*

Mi fissava con quegli occhi che hanno visto tanto, anche troppo, e per questo a volte son così beffardi o impauriti, alzava quel collo, lungo, orgoglioso, da uccello attento ai rumori, e le sue labbra restavano chiuse più di una porta chiusa a chiave due volte. Non per scortesia o per capriccio: per innata scontrosità, per pudore. È la donna più schiva, modesta che vi capiterà di incontrare in un mondo (quello del cinema) dove gli aggettivi schivo e modesto son banditi dal vocabolario. [...] Sedeva in una piccola stanza del suo piccolo appartamento, rannicchiata in quella nordica bellezza che resiste all'età, anzi priva di età, gambe lunghe, corpo asciutto, profilo di cammeo⁴⁵³.

Così Oriana Fallaci introduce, in maniera probabilmente impareggiabile, l'intervista ad Alida Valli, pubblicata su «L'Europeo» il 10 gennaio 1965. Questo prezioso «ritratto di una creatura»⁴⁵⁴ si colloca all'interno di congiuntura significativa per la carriera di Alida Valli.

Il primo quinquennio degli anni Sessanta, infatti, costituisce una cesura, un bilancio (l'ennesimo) sulla persistenza nel tempo dell'immagine divistica di Valli, sulla società italiana, sul sistema produttivo cinematografico, sulla fine del miracolo italiano (1958-1963) e sul riconoscimento di una modernità culturale, politica, sociologica, economica avvenuta ma forse non sostenuta fino in fondo.

Apostrofato sin da subito dalla giornalista, il tema dell'invecchiamento, dell'assumere nuove fisiognomie, del corpo come simulacro al cui interno vi è soltanto il ricordo di un'immagine passata⁴⁵⁵, si configura come un binario parallelo e una presenza fantasmatica che ormai accompagna e determina le possibilità d'ingaggio lavorativo di Valli sin dai tempi de *Il grido*, forse addirittura di *Senso*. Alida Valli ha quarantatré anni, e riflette su stessa a più riprese: «Sono

⁴⁵³ Oriana Fallaci, *Lo specchio del passato*, «L'Europeo», 10 gennaio 1965, ora in Id., *Intervista con il mito*, Rizzoli, Milano 2010, p. 379.

⁴⁵⁴ Cfr. Ivi, pp. 390-391.

⁴⁵⁵ Cfr. Francesca Rigotti, *De Senectute*, Einaudi, Torino 2018.

giovane, ancora, e sono un'attrice: ma per i più valgo solo come ricordo, la malinconia della loro giovinezza perduta»⁴⁵⁶.

L'intervista di Oriana Fallaci, inoltre, costituisce una funzionale premessa discorsiva per individuare nell'inizio del decennio, il termine a partire dal quale la carriera di Alida Valli assume alcune direttrici specifiche, al cui centro vi è una dialettica, una tensione negoziale costante, tra il richiamo ad un'autenticità del privato che le preclude la possibilità di imporsi stabilmente come diva del cinema italiano degli anni Sessanta, e la conduce lontana dai territori nazionali; e la decisione di lavorare con artisti e in progetti di prestigio mediata dal principio di realtà che la identifica come la sola *breadwinner* di casa.

Alida Valli, infatti, che a partire dal 1954 instaura un profondo legame con Giancarlo Zagni, suscitando, come abbiamo visto, non pochi scalpori, è colei che di fatto provvede al sostenimento economico e finanziario della propria famiglia, al cui interno costruisce un orizzonte di affetti stabili, duraturi e leali e di cui è necessario menzionare i figli Carlo e Larry, la segretaria speciale e amica fidata Mariapia Proietti, la governante, amica e custode di intenti Bibi Campanella, e la madre Silvia Obrekar. In questo preciso contesto, la *private persona* di Valli, schiva e modesta, affronta sistematicamente la difficoltà di ottenere ruoli di rilievo, e soprattutto intercetta la tendenza del mercato produttivo italiano di non riconoscerle più quel tipo di protagonismo ottenuto in *Senso*.

Gli anni Sessanta, dunque, coincidono con numerose fughe, ritorni, attraversamenti, sconfinamenti e incursioni nel cinema d'autore più moderno, italiano e per lo più francese, che stabilizzano l'immagine divistica di Valli quale interprete versatile e adatta a rappresentare alcune figure di donna della modernità, alcune istanze del materno e della femminilità, specialmente nella sua frequentazione dei generi horror e thriller.

Gli anni Sessanta di Alida Valli, infatti, cominciano nel segno di una continuità con il cinema francese: *Occhi senza volto* (1960) di Geroges Franju, film gotico d'autore, utilizza Valli in un ruolo da villain, la folle assistente abietta che aiuta il dottor Génessier (Pierre Brasseur) nel tentativo disperato di creare un volto nuovo e perfetto per la figlia (Édith Scob); *Les dialogues des Carmélites* (*I dialoghi delle carmelitane*, 1960) di Philippe Agostini e Raymond L. Bruckberger, le assegna il ruolo di Madre superiora al fianco di Jeanne Moureau nelle trasposizione dell'omonima pièce teatrale di Georges Bernanos, ambientato ai tempi della Rivoluzione francese. Con la rapidità che contraddistingue pressoché il resto del percorso filmografico di Valli che questa ricerca prende in considerazione, l'attrice prende parte alla

⁴⁵⁶ Oriana Fallaci, *Lo specchio del passato*, cit., p. 382.

produzione irrisolta di *Treno di Natale* (1960) di Raffaello Matarazzo, ancora una volta in coppia con Amedeo Nazzari, e de *Il peccato degli anni Verdi* (1960) di Leopoldo Trieste, in cui è la madre della protagonista interpretata da Marie Versini.

Un inevitabile ritorno in Francia, nuova patria d'elezione per le qualità della recitazione europea e moderna di cui Valli viene ritenuta interprete efficace, è contraddistinto dalle partecipazioni a *Le gigolò* (1960) di Jacques Deray, un regista il cui destino sarà indissolubilmente legato al consolidamento dell'immagine divistica nella seconda metà del decennio di Alain Delon in *La Piscine* (*La piscina*, 1969), e *Borsalino* (1970), e soprattutto ad uno dei film più importanti della sua carriera ovvero *Une aussi longue absence* (*L'inverno ti farà tornare*, 1961) di Henri Colpi, vincitore delle Palma d'oro al Festival di Cannes, ex aequo con *Viridiana* (1961) di Luis Buñuel.

L'inverno ti farà tornare, infatti, assume una posizione particolarmente significativa all'interno della maturità artistica di Valli non soltanto in quanto propone l'attrice dentro uno scenario che la obbliga a utilizzare uno stile di recitazione in cui l'esperienza del passato incontra l'asciuttezza e il naturalismo del cinema moderno di inizio decennio.

Ma anche e soprattutto perché rappresenta verosimilmente l'ultimo film della carriera della diva interamente costruito sul sostegno della sua performance e sul rapporto che questa intrattiene con quella del coprotagonista Georges Wilson.

Film sobrio, e privo di particolari virtuosismi linguistici, in cui la forma filmica di Colpi traduce il soggetto che Margherite Duras aveva scritto tenendo in mente come protagonista proprio Valli, *L'inverno ti farà tornare* è un film sul tentativo caparbio e romantico di Thérèse Langlois, un'italiana emigrata in Francia ancora una volta interpretata da Valli con un fluente francese, che si convince e fa di tutto per far tornare la memoria a un vagabondo (Wilson) che lei incontra vicino il café che gestisce in un paese vicino Parigi, e in cui lei identifica il volto del marito, fatto prigioniero dei tedeschi nel 1944.

Il film ottenne nello stesso anno anche il Premio Louis-Delluc, e nel 1963 il Labaro de oro⁴⁵⁷ alla Semana Internacional de Cine de Valladolid nel 1963, contribuendo a validare il prestigio internazionale della figura di Valli, e confermando le sue possibilità d'ingaggio al fianco di attori e attrici di primo piano.

In rapida successione meritano di essere citati, *The Happy Thieves* (*Furto su misura*, 1962) di George Marshall, che gira in Spagna con Rex Harrison e Rita Hayworth, qui anche produttrice del film, e *Homenaje a la hora de la siesta* (1962) di Leopoldo Torre Nilsson.

⁴⁵⁷ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 220.

La possibilità di essere scritturata in contesti geografici e produttivi così diversi, e di assumere dunque un'identità cinematografica sempre più transnazionale⁴⁵⁸ dipende da alcuni fattori: in primo luogo dalla sua versatilità e duttilità espressiva; in secondo luogo dalla capacità di recitare a proprio agio in italiano, inglese, francese e spagnolo; in terzo luogo, dal numero di pose che le vengono proposte dai contratti di lavoro; in ultima istanza, e probabilmente la più interessante nel merito della costruzione della carriera internazionale di un'attrice, la rete di agenti responsabili di curare le trattative per conto di Valli, sempre in grado di suggerire, proporre, e intavolare trattative con produttori e agenti delle parti coinvolti per ingaggiare Valli in ruoli pertinenti alla sua *star persona*, adesso matura e sempre più attenta alla scrittura di sé in un percorso cinematografico autorevole e autoriale.

Ad esempio, nel 1961 la Titanus di Goffredo Lombardo, nel mezzo della sua operazione di lancio di una «nouvelle vague all'italiana»⁴⁵⁹, produce anche *Il disordine* (1962) di Franco Brusati. Valli è rappresentata dalla William Morris Organisation. Il contratto di questa produzione⁴⁶⁰ del 9 novembre 1961 che Valli sottoscrive con la produzione stabilisce all'art. 1 l'accettazione del ruolo di "Madre", all'art. 2 la richiesta di disponibilità e di priorità rispetto a qualsiasi altro impegno lavorativo nel periodo compreso tra il 15 novembre e il 25 novembre dello stesso anno, e che l'attrice dovrà concedere altre due pose a gennaio 1962, compatibilmente con la produzione di *Ophélie (Ofelia)*, di Claude Chabrol, a cui Valli partecipare in quel periodo.

Infatti, il contratto che Valli firma con la Boreal Film⁴⁶¹ il 18 agosto 1961, stabilisce che l'attrice, che ha accettato di interpretare il ruolo di Claudia (art. 1), prenderà parte alla lavorazione del film tra il 20 e il 27 novembre dello stesso anno, per una durata di quattro settimane.

Contemporaneamente, però, Alida Valli continua un dialogo e una rete di contatti con il mondo cinematografico e teatrale statunitense. Abbiamo un riscontro di questa straordinaria vivacità artistica nel contratto dalla durata di tre anni che Valli sottoscrive il 30 luglio 1963 con la General Artists Corporation⁴⁶² (GAC), con sede a Beverly Hills.

⁴⁵⁸ Cfr. Alberto Zambenedetti, *Acting across Borders. Mobility and Identity in Italian Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021.

⁴⁵⁹ Cfr. Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002 (1975), con particolare attenzione a pp. 58-67.

⁴⁶⁰ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 5, *Il disordine*: Contratto Titanus-Valli c/o William Morris Organisation (5 carte), Roma 9 novembre 1961.

⁴⁶¹ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 5, *Ophelia*: Contratto Boreal-Valli (5 carte), Paris, 18 agosto 1961.

⁴⁶² Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 7, Contratto General Artists Corporation (GAC)-Valli (4 copie di 4 carte; 4 copie di 2 carte; 5 carte), Beverly Hills, 30 luglio 1963.

Il contratto, che poggia le sue basi legale dentro le regole della gilda dell'Actors Equity Association, Branch of Associated Actors and Artistes of America, conferisce all'agenzia il 10%⁴⁶³ su tutti gli ingaggi dell'attrice, e affida gli interessi professionali di Alida Valli a quattro agenti incaricati di seguirla personalmente: Herbert Brenner, Richard Harris, Abe Newborn, e Willard E. Josephy (Bill)⁴⁶⁴.

Specialmente quest'ultimo cercherà di negoziare per Valli ruoli di prestigio ed esorterà l'attrice a lavorare dentro il contesto produttivo dello Screen Actors Guild⁴⁶⁵.

In questo senso, assume un valore significativo la lettera che Bill Josephy inoltra a Valli il 30 luglio 1963, che recita quanto segue: «Warner Brothers is very much interested and also, John Ford, the director, thinks you would be wonderful in the part»⁴⁶⁶.

Un altro documento che genera molteplici considerazioni è la lettera che Bill Josephy manda a Valli il 19 aprile 1965: giunta ormai a scadenza di contratto, l'agente esorta l'attrice a trovare il modo di avviare una trattativa per un nuovo contratto. Nel mentre la informa che:

We here are all working very hard for you endeavoring to get a good role in a motion picture for you or an important television engagement. At the moment things are very quiet in Hollywood. The television situation is particularly dead at this is the time of year when the shows are not in production. They will start up again in June and I am sure I will have good news for you at that time⁴⁶⁷.

Questo documento, infatti, oltre ad accennare alla crisi ideologica e produttiva del cinema americano degli anni Sessanta, in quegli anni impegnato a combattere la concorrenza dell'audience televisivo, nonché l'affermazione di un nuovo star system, ripropone il problema

⁴⁶³ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 7, Contratto GAC-Valli, art. 3 (b).

⁴⁶⁴ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 7, Contratto GAC-Valli, art. 10. In un'altra copia del contratto, tra gli agenti incaricati figura anche il nome di Jack L. Gilardi.

⁴⁶⁵ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 7, Lettera GAC-Valli, 30 luglio 1963. Il documento testimonia il tentativo dell'agenzia di proporre Valli per il ruolo di 'The Spanish Lady' per la produzione Warner Brothers di *The Long Flight*. La trattativa non andò in porto.

⁴⁶⁶ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 7, Lettera di Bill Josephy, 30 luglio 1963. Ad aggiungersi all'elenco di partecipazioni impreviste e straordinarie di questo periodo, figura anche una puntata per le serie televisive statunitensi *Combat!* (1963, una sola puntata), e prende parte come guest star in tre puntate di *Dr. Kildare* (1963). Nonché la mancata concretizzazione dell'opportunità di partecipare al *The Dick Powell Show*, che le preferisce Charles Boyer

⁴⁶⁷ Fondo AV, Contratti 1, fascicolo n. 7, Lettera di Bill Josephy, 19 aprile 1965. Il contenuto di questa lettera conferma le difficoltà dell'agente di trovare un ruolo adatto a Valli, già riscontrate in una precedente lettera di Bill Josephy, contenuta nello stesso fascicolo, datata 11 settembre 1964, spedita per il Messico dove in quel momento Valli risiede con Zagni.

del caso Valli. Cioè di un'attrice costantemente soggetta a ridefinire la sua posizione nell'immaginario popolare e nell'assetto produttivo nazionale con cui intende dialogare.

Questo periodo, dunque, che sembrerebbe così tanto escluderla dallo scenario italiano, determina la scelta concordata con Zagni di andare in Messico, dove quest'ultimo aveva già instaurato una rete di contatti e intrapreso il ruolo di docente di cinema e di regia presso l'università di Acapulco⁴⁶⁸.

Il periodo messicano, che copre circa due anni, grossomodo dal 1963 al 1965, costituisce per Valli una delle esperienze più soddisfacenti e significative per la cura di un'autenticità e di una vita privata tante volte in passato negata.

I risultati più significativi di questo periodo⁴⁶⁹ sono il mediometraggio *A la salida* (1963) che realizza per la regia di Zagni, e il film *El hombre de papel* (*L'uomo di carta*, 1963) di Ismael Rodriguez.

A questa esperienza risale anche la realizzazione da parte Valli, stavolta regista, di un documentario in pellicola super otto che però non ha mai voluto montare, realizzato in occasione di una spedizione nello Stato di Oaxaca a cui si è aggregata con l'Istituto Indigenista del Messico⁴⁷⁰. Quest'esperienza, inoltre, è l'occasione di scrittura di un diario messicano di cui conosciamo soltanto tre pagine condivise in occasione della sua intervista del dicembre 1965 con Furio Colombo per «L'Espresso»⁴⁷¹, e che vale la pena riportare per il potere evocativo del narrato della sua scrittrice:

«3 aprile. Siamo nello Stato di Oaxaca, precisamente a Acatlán. Il paesaggio è strano, indescrivibile, e guardando la gente che vi si muove dentro non si capisce dove finisce la realtà e dove comincia il sogno. E un grande quadro vuoto in cui la miseria si confonde con i colori splendidi del cielo, delle piante, dei fiori, delle farfalle. Dopo cena, in un caffè sotto il portico, beviamo *sueltapalabras* (sciogliparola). Si avvicina uno che dice di essere giornalista, forse di un piccolo giornale locale.

⁴⁶⁸ Cfr. Lorenzo Pellizari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., pp. 227-228.

⁴⁶⁹ In questo periodo Valli lavora anche per la TV messicana allo sceneggiato, *La extranjera*, con Ernesto Alonso. Cfr. Lorenzo Pellizari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 228.

⁴⁷⁰ Cfr. Ivi, pp. 225-229.

⁴⁷¹ Fondo AV, RS 1960-1966, fascicolo 1965, Furio Colombo, *Ai tempi di Alida*, «L'Espresso», 12 dicembre 1965, pp. 16-17.

Gli sta dietro una moglie triste e grigia. Sono razzisti in modo affannoso, disperato. La nostra ammirazione per gli indios lo indigna, dobbiamo offrirgli una Peñafiel (acqua minerale) per calmarlo un poco»⁴⁷².

«8 aprile. Visitiamo una *cueva* (un metro di altezza per tre metri di larghezza). Qui dentro lavora una famiglia intera, padre, madre, nonni e bambini (fino a otto persone) alla luce di un debolissimo lanternino. Lavorano in questa *cueva* alla tessitura dei sombrero, perché l'umidità mantiene la paglia maneggevole. Si avviano quasi tutti alla cecità. Domando: "E lavorando di che cosa parlate?" Risponde il padre, come se parlasse di altre persone, di assenti. "*Se cuentan sus penas, sus alegrías, sus sueños*" (si raccontano le loro pene, le loro allegrezze, i loro sogni). Fuori, il sole è una immensa macchia bianca e il vento solleva una polvere fine che sembra talco e che soffoca»⁴⁷³.

«15 aprile. Un vecchio stava rincorrendo il suo *animalito*, è caduto, è convinto di avere perduto l'anima. Allora si è segnato di croci il petto, la fronte, le guance e le braccia. Gli domandano: "Te l'hanno rubata i Cheneques (i diavoli) la tua anima?" "Oh no, no, no", rispondono tutti in coro. Altrimenti non potrebbe ritrovarla mai più. Quando l'anima non si ritrova, spiegano, questi sono i rimedi: "*El medicamento: lo que se come* (la medicina, ciò che si mangia); *el rito: lo que se hace* (il rito, ciò che si fa); *el conjuro: lo que se dice* (lo scongiuro, ciò che si dice)". Il vecchio mi saluta dicendo: "*Te obsequio a usted aún que sea triste y pequeña*"»⁴⁷⁴.

In questa stessa intervista, ribadendo il suo continuativo impegno a teatro per la messa in scena de *Il sole e la luna* di Guglielmo Biraghi diretto da Zagni, rievoca il senso di paralisi che alcuni personaggi da ingenua e collegiale le facevano provare, con un aneddoto dal sapore stanislavskijiano:

«Al Centro Sperimentale il nostro insegnante di recitazione era Scharoff. Ci faceva fare spesso quest'esercizio: sei su una nave e la nave affonda, ecco che l'acqua sale. Hai l'acqua alle caviglie, alle

⁴⁷² Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 226.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 227.

ginocchia, ai fianchi. Adesso l'acqua è salita al petto, continua a salire. Tu che cosa fai? Io restavo immobile, rigida e immobile. Non potevo far niente⁴⁷⁵.

Nel novero delle molte interviste apparse in questi anni che ripropongono l'ennesimo ritratto consuntivo di carriera, Valli rilascia, il 7 febbraio 1965 un'intervista particolarmente significativa curata da Maurizio Costanzo, in cui, è ravvisabile l'acume e la puntualità di risposta dell'attrice quarantatreenne.

Costanzo parla di tempo che «sembra essere scivolato su di lei senza toccarla»⁴⁷⁶, e le chiede quale sia il segreto del suo fascino⁴⁷⁷.

La risposta di Valli spiazza per la sua lucidità e modernità:

Credo che l'attore maturi con l'età anche le sue capacità artistiche: l'importante non è essere giovani o belli, ma avere qualcosa da dire e possedere i mezzi espressivi per dirlo in modo moderno. Non è dunque che il tempo sia scivolato su di me, ma direi piuttosto che io gli sono andata dietro. Per me, vincere a Cannes il Palmarès con un film come *Une aussi longue absence*, vent'anni dopo aver vinto la Coppa Volpi a Venezia per *Piccolo mondo antico* ha rappresentato, oltre alla gioia immediata, la conferma che non mi ero fermata, che ero stata capace di comunicare emozioni e sentimenti in un linguaggio espressivo moderno, al passo con il tempo presente⁴⁷⁸.

Di questa modernità di linguaggio, si accorge Pier Paolo Pasolini, che la sceglie per il ruolo di Merope nel suo *Edipo re* (1967), regalándole indubbiamente l'esperienza cinematografica più significativa del decennio.

Ancora una volta interprete di una madre putativa, nella sua acuta analisi di questa performance, Lucia Cardone sottolinea che:

⁴⁷⁵ Fondo AV, RS 1960-1966, fascicolo 1965, Furio Colombo, *Ai tempi di Alida*, cit., p. 16.

⁴⁷⁶ Fondo AV, RS 1960-1966, fascicolo 1965, Maurizio Costanzo, *Sono una donna senza rimpianti*, «Grazia», 7 febbraio 1965, s.p.

⁴⁷⁷ In quegli anni, un interessante ritratto della maturità artistica di Valli viene proposto da Renzo Nissim, *Il pianto di Alida*, «Radiocorriere TV», 12 novembre 1967, pp. 32-34, contenuto in Fondo AV, RS, 1967 (novembre-dicembre)-1968 (gennaio-febbraio), fascicolo novembre 1967, che contestualizza l'insolita e al contempo brillante partecipazione di Alida Valli in qualità di conduttrice di quattro puntate dello speciale televisivo *Music Rama* (1967) prodotto dalla Rai per la regia di Vito Molinari, dedicato al rapporto tra canzoni e film nella storia del cinema.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

Sospeso fra passato e futuro, il ruolo di Merope rappresenta per l'attrice [...] l'approssimarsi di nuove opportunità lavorative, specialmente sul versante della maternità (affettuosa, arcigna o addirittura brutale) e, in senso largo, dell'accudimento. Certamente si tratta di una piega determinata anche da questioni anagrafiche, e da un destino comune alle interpreti che non si arrendono alla marginalizzazione, allo scivolamento per dir così sul fondo delle inquadrature che l'avanzare dell'età comporta⁴⁷⁹.

La tappa pasoliniana determina un'ulteriore cesura, verso gli anni Settanta, e una nuova generazione di autori, di cui il primo rappresentante è Bernardo Bertolucci che costruirà su Alida Valli il personaggio di Draifa in *Strategia del ragno*, di cui parleremo a breve.

Come hanno correttamente sottolineato Pellizzari e Valentinetti, *Strategia del ragno* assume un'importanza decisiva per la maturità di Valli dal momento che:

segnala Alida ai giovani registi bisognosi di fare analoghe «scoperte»; perché la riconferma interprete seria e affidabile; perché torna a rivelare un volto e una figura così diversi dalla norma e, per giunta, così poco italiani, così poco folcloristici; perché – addirittura – le offre una connotazione di «sinistra». E di una sinistra attenta a nuovi umori, nuove teorie, nuove discipline, come accade all'Italia meno becera di quegli anni⁴⁸⁰.

Gli anni Settanta di Alida Valli iniziano con due ritratti che presentano due istanze paradigmatiche della rappresentazione che la stampa di quegli anni, quotidiani nazionali e settimanali di critica e varietà, costruisce attorno alla figura del divo e della diva del passato.

Il primo, di Antonio Vellani pone le sue premesse nel bisogno di formulare un giudizio sul corpo e sull'immagine dell'attrice, che così viene rappresentata: «il tempo le ha arricchito un tantino

⁴⁷⁹ Lucia Cardone, *Alida Valli in Edipo re. Residui, frammenti e profezie del materno*, in "Lampeggiare nello sguardo". *Attrici e attori nel cinema di Pasolini*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», Galleria n. 20, luglio-dicembre 2022, pp. 376-382 (381).

⁴⁸⁰ Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 251; Cfr. Nicola Falcinella, *Alida Valli*, cit., p. 81.

la voce, appesantito i fianchi, punteggiato il dorso delle mani di macchioline castane, disegnato attorno agli occhi dei ventaglietti di rughe»⁴⁸¹.

Il secondo, invece, è di Giulio Cesare Castello, sintomaticamente intitolato *Fortuna e sfortuna delle dive di mezza età*, in cui l'autore, rievocando il noto curriculum vitae, dopo una carrellata di esperienze che accomunano il destino del "caso Valli" a quello del "caso Magnani" e del "caso Miranda", congeda il lettore in questo modo sulla base di nuove suggestioni nate dalla visione di *Strategia del ragno*:

C'è da augurarsi che, grazie anche all'attuale ondata di nostalgia degli anni Trenta che la videro adolescente, Alida ritrovi il contatto pieno con il pubblico. I meno giovani rileggeranno su quel volto il proprio passato, i più giovani vi scopriranno una sensibilità ed una inquietudine che sono moderne, che sono di oggi⁴⁸².

L'inquietudine a cui allude Castello è senz'altro iscritta nel personaggio di Draifa di *Strategia del ragno*. Elegante, altera, figura sospesa, la cui coscienza è imbrigliata al corpo nel tempo del passato, il ruolo di Draifa, insieme a quello della Merope di Pasolini, suggeriscono a Valli il valore di uno studio psicologico di una femminilità feroce da mettere in rapporto a una logica di mercato e alle proposte da filtrare sulla base di un'esigenza artistica profonda.

In questo senso, la galleria di personaggi che Valli interpreta negli anni Settanta è indissolubilmente legata ad un attraversamento del mostruoso femminile⁴⁸³ e del sé abietto⁴⁸⁴, e soprattutto alla frequentazione del genere horror.

Come ha evidenziato Giovanna Maina nel suo studio sul rapporto tra invecchiamento, performance, e partecipazione di Valli al genere horror negli anni Settanta: «I registi con cui Valli lavora in questi anni la inquadrano in una galleria piuttosto omogenea di personaggi, tutti in qualche modo riconducibili a una variazione sul tema della madre»⁴⁸⁵.

In questo decennio, inoltre, assume un carattere definitivo l'insieme di personalità e figure professionali che affiancano Valli nella selezione dei progetti, e che soprattutto curano per conto

⁴⁸¹ Antonio Vellani, *La voglia matta di Alida Valli*, in «Grazia», 11 ottobre 1970, citato in Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 249.

⁴⁸² Giulio Cesare Castello, *Fortuna e sfortuna delle dive di mezza età*, «Radiocorriere TV», 49, 5-11 dicembre 1971, p. 129.

⁴⁸³ Cfr. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York and London 2024 (1993).

⁴⁸⁴ Cfr. Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore*, cit.

⁴⁸⁵ Giovanna Maina, *Vallinferno*, cit., p. 83.

dell'attrice gli aspetti che riguardano inevitabilmente il compenso da concordare con me le produzioni e la rilevanza del ruolo da accettare. Gli agenti che seguiranno Valli in questo percorso sono rispettivamente per l'Italia Giuseppe Perrone⁴⁸⁶, responsabile della Giuseppe Perrone Artists' Management, e per la Francia Olga Horstig Primuz⁴⁸⁷.

L'analisi incrociata delle proposte dei contratti di lavoro che i due agenti, su fronti nazionali diversi, segnalano all'attrice offre una prospettiva inedita sulle pratiche di mediazione tra artista, agente e produttori al fine di un adeguamento del ruolo e della scrittura dell'attrice all'interno di un film.

Inoltre, riprendendo un elemento già avanzato, l'indicazione del numero di pose contrattate in rapporto al personaggio da interpretare segnalano una progressiva o regressiva valorizzazione dell'immagine divistica dell'attrice, anche se in questo caso il dato va rapportato alle esigenze di guadagno e di mercato che costringono Valli ad interpretare qualche volta camei di lusso in coproduzioni internazionali di notevole interesse.

In questo senso, possiamo ripercorrere gli anni Settanta di Alida Valli e la sua frequentazione del cinema di genere, e dell'horror in particolare, alla luce di queste considerazioni.

Infatti, dopo *Strategia del ragno*, ad esempio, Valli accetta di partecipare nel ruolo di "La mamma" a *L'occhio nel labirinto* (1972) di Mario Caiano, a *Diario di un italiano* (1973) di Sergio Capogna, nel ruolo di Vanda, che, sulla base del contratto del 10 novembre 1971⁴⁸⁸, la impegna per le tre settimane di riprese⁴⁸⁹.

Lisa e il diavolo (Mario Bava, 1972), inizialmente intitolato *Lo diavolo che trasporta li morti*, progetto suggerito da una lettera di Perrone del 12 aprile 1972, in cui indicava Bava come «uno specialista per questo genere di film e regista certamente valido. [...] Il tuo personaggio è una Principessa cieca che vive in una villa abbandonata in un'atmosfera irreale con strani ospiti ed un figlio psicopatico»⁴⁹⁰.

Dal contratto sottoscritto il 26 giugno 1972⁴⁹¹, osserviamo che le pose sono state portate a dodici⁴⁹², e che il periodo di lavorazione richiesto corrisponde a tre settimane.

⁴⁸⁶ Il Fondo Valli conserva una sezione autonoma dedicata alla Corrispondenza ricevuta da Giuseppe Perrone (1972-2005).

⁴⁸⁷ Lo stesso accade per il caso dell'agente francese: Fondo AV, CR, Olga Horstig Primuz (1972-2000).

⁴⁸⁸ Fondo AV, Contratti 2: 1970-1979, fascicolo n.3, *Diario di un italiano*: Contratto Faser Film-Valli, 10 novembre 1972. D'ora in poi Contratti 2.

⁴⁸⁹ Ivi, art. 2.

⁴⁹⁰ Fondo AV, CR, Giuseppe Perrone, Lettera di Giuseppe Perrone, 12 aprile 1972.

⁴⁹¹ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 3, *Lisa e il diavolo*: Contratto Euro America Produzioni-Valli, 26 giugno 1972.

⁴⁹² Ivi, art. 2.

Il 7 aprile 1972⁴⁹³, Valli, continuando le sue «scorribande»⁴⁹⁴ nel cinema d'autore, firma il contratto con la Mondial Te.Fi. per interpretare il ruolo di “Madre Vanina” in *La prima notte di quiete* (1972) di Valerio Zurlini, ed effettuare una sola posa⁴⁹⁵, che la vedrà insultare il personaggio di Alain Delon, protagonista del film.

Per il ruolo di Irene ne *L'anticristo* (1974) di Alberto De Martino, il contratto⁴⁹⁶ riconosce all'attrice l'obbligo di sedici pose⁴⁹⁷.

Una lettera di Olga Horstig Primuz del 26 luglio 1974⁴⁹⁸ a Giuseppe Perrone, dà conferma dell'accettazione del ruolo di Alida Valli per *La chair de l'orchidée*, (*Un'orchidea rosso sangue*, 1975) di Patrice Chéreau, che nel contratto del 6 agosto 1974⁴⁹⁹ conferma la partecipazione di Valli al film nel ruolo de “La folle” e la prestazione di una posa⁵⁰⁰.

Il contratto del film francese inedito in Italia, *Le jeu du solitaire* del 24 luglio 1975, informa sia Perrone che Horstig Primuz delle specifiche contrattuali: 18 giorni di lavorazione consecutivi richiesti all'attrice.

Il 9 agosto 1974, invece, Giuseppe Perrone propone così all'attrice due progetti:

Il primo è “Raoul”; il tuo ruolo è Elsa; la regia è di Maurizio Ponzi. [...]

Mi sembra uno strano film; non so' fino a che punto possa interessare il pubblico. Il tuo ruolo vale gli altri. Tutto dipende dalla mano del regista e anche dal cast.

Il film è previsto in otto settimane; il tuo impegno si risolverebbe in quattro settimane con un giorno a Berlino. I tempi di lavorazione – settembre – non dovrebbero ostacolare nè il film francese, né il film di Bertolucci che è a novembre e neppure i due giorni di "IRENE, IRENE" (secondo copione allegato alla presente) e il giorno a Milano con l'altro film di Patrice Chéreau⁵⁰¹.

⁴⁹³ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 3, *La prima notte di quiete*: Contratti Mondial Te.Fi.-Valli, 7 aprile 1972

⁴⁹⁴ Cfr. Giovanna Maina, *Vallinferno*, cit., p. 80.

⁴⁹⁵ Ivi, art. 3.

⁴⁹⁶ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 5, *L'anticristo*: Contratto Capitolina Produzioni cinematografiche-Valli, 1974, s.d.

⁴⁹⁷ Ivi, art. 2.

⁴⁹⁸ Fondo AV, CR, Olga Horstig Primuz, Lettera a Giuseppe Perrone, 26 luglio 1974.

⁴⁹⁹ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 5, *La chair de l'orchidée*: Contratto Valli, 6 agosto 1974.

⁵⁰⁰ Ivi, art. 2.

⁵⁰¹ Fondo AV, CR, Giuseppe Perrone, Lettera 9 agosto 1974.

Dal contratto del 3 ottobre 1974⁵⁰² de *Il caso Raoul*, possiamo constatare l'interesse produttivo di valorizzare l'attrice istriana: un numero complessivo di dodici pose⁵⁰³.

Il contratto di *Novecento* del 2 dicembre 1974⁵⁰⁴, invece, impegna l'attrice nel ruolo della "Vedova Pioppi" in maniera non continuativa dal 3 dicembre 1974 al 31 marzo 1975⁵⁰⁵, senza specificare il numero di pose.

Ritengo, quindi, che questi dati, se correttamente interpretati, siano in grado di costruire un insieme di relazioni, di strategie e di discorsi sui rapporti proficui e sinergici che intercorrono tra l'artista, l'agente e il mondo della produzione cinematografica.

In questo modo, la traduzione simbolica dei dati nel risultato filmico, restituisce non soltanto il rispetto delle condizioni stabilite, ma fornisce anche i presupposti per intervenire nell'analisi del rapporto tra attrice e performance nello spazio di sceneggiatura concesso, e dell'efficacia di quest'ultima nei casi di *Strategia del ragno*, *Suspiria* (1977) di Dario Argento, e *Berlinguer ti voglio bene* (1977) di Giuseppe Bertolucci, in relazione ad un protagonismo ormai difficile da conquistare⁵⁰⁶.

⁵⁰² Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 6, *Il caso Raoul*: Contratto Iskra Produzioni-Valli, 3 ottobre 1974.

⁵⁰³ Ivi, art. 2.

⁵⁰⁴ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 5, *Novecento*: Contratto P.E.A.-Valli, 2 dicembre 1974.

⁵⁰⁵ Ivi, art. 2.

⁵⁰⁶ Gli anni Settanta di Alida Valli si concludono con la seguente situazione contrattuale, di cui citiamo soltanto alcuni esempi esplicativi: Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 13, *La Luna*: Contratto Fiction Cinematografica-Valli, 1978 s.d., che all'art. 2 garantisce a Valli un minimo di 3 pose. L'attrice, preoccupata di non essere valorizzata sul piano promozionale, verrà tranquillizzata dall'agente Giuseppe Perrone, il quale in una lettera conservata in Fondo AV, CR, Giuseppe Perrone, Lettera 29 settembre 1978, tranquillizza la sua cliente scrivendole: «Cara Alida, non ti formalizzare per la pubblicità perché Bertolucci ha giurato che ti metterà nel modo migliore e comunque non inferiore agli attori coprotagonisti. Se vuoi, puoi comunque fartelo confermare personalmente». Fascicolo n. 13, *Suor Omicidi*: Contratto Valli, 4 ottobre 1978, 1 posa. Fascicolo n. 15, *Inferno*: Contratto Produzioni Intersound-Valli, 4 aprile 1979, 7 pose (art. 2).

4.2 Tema dell'attrice e della sfinge: *Strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci

Gli anni Settanta di Alida Valli cominciano con *Strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci, che costituisce per il regista parmense «il passaggio dal periodo del monologo a quello del dialogo»⁵⁰⁷. Il cinema di Bertolucci, fino a quel momento, aveva agito nel nome dei padri: il neorealismo e Pasolini, la *nouvelle vague* e Godard. Infatti, se *Partner* (1968) aveva costituito un tentativo schizoide di rielaborare e rigurgitare Godard nel clima delle contestazioni del Sessantotto, *Strategia*, invece, coincide con l'inizio dell'esperienza della psicoanalisi e la maturazione di esuberanze freudiane, in particolar modo edipiche⁵⁰⁸.

Strategia del ragno, liberamente tratto dal *Tema del traditore e dell'eroe* (1944) contenuto nella raccolta *Finzioni* di Jorge Luis Borges, e presentato in anteprima alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il 25 agosto 1970, «è un film che nasce sul bisogno di affrontare l'ambiguità della storia, sulla demistificazione delle figure eroiche dei padri borghesi e antifascisti»⁵⁰⁹.

In *Strategia*, Bertolucci, attraverso una narrazione moderna e modernista⁵¹⁰, problematizza il tema dell'eredità della Resistenza costruendo una *mise en abîme* delle mitologie che hanno fondato l'identità italiana del secondo dopoguerra, presentando una drammaturgia del tempo filmico in cui passato e presente sono la stessa cosa; o meglio il «il passato non è uguale al presente ma lo *diventa*»⁵¹¹.

La dimensione storica che il film suggerisce non è data soltanto dai luoghi in cui la vicenda si svolge (l'autobiografia e la bassa emiliana), ma anche dal recupero referenziale e iconologico di elementi, oggetti, paesaggi, attori, volti, che restituiscano quel senso di allucinazione che è suggerito dalle notti colorate dal blu di Magritte e dalla fotografia di Vittorio Storaro, abitate dal bestiario dei quadri di Ligabue⁵¹², dalle architetture di De Chirico e dal melodramma verdiano.

⁵⁰⁷ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *Il cinema italiano di oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, p. 141.

⁵⁰⁸ Per una lettura edipica di *Strategia del ragno*, si veda Lucilla Albano, *L'intreccio perpetuo. Strategia del ragno, Gli uccelli*, in Id., *Lo schermo dei sogni*, cit., pp. 120-136.

⁵⁰⁹ Bernardo Bertolucci, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano 2010, p. 50. Il tema del film viene presentato anche nel *Soggetto* contenuto nel Pressbook promozionale del film rilasciato dalla Rai in occasione della sua presentazione veneziana. Cfr. *Strategia del ragno*, Pressbook, 1970, consultato presso Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia.

⁵¹⁰ Cfr. Robert Philip Kolker, *Bernardo Bertolucci*, British Film Institute, Londra 1985. In questo volume l'autore si concentra molto sulle strategie formali e linguistiche che hanno definito il passaggio di Bertolucci dalla prima fase di carriera alla cesura costituita da *Strategia*.

⁵¹¹ Francesco Casetti, *Bernardo Bertolucci*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 66.

⁵¹² I quadri di Ligabue accompagnano i titoli di testa del film; sono tratti da un volume curato da Cesare Zavattini. Cfr. Id., *Ligabue*, Franco Maria Ricci Editori, Parma 1978.

Il film racconta la storia di Athos Magnani, interpretato da Giulio Brogi, che giunge a Tara⁵¹³ perché chiamato da Draifa (Alida Valli), l'amante ufficiale del padre, per fare chiarezza sulla morte di quest'ultimo, vigliaccamente assassinato dal piombo fascista trent'anni prima, in occasione dell'inaugurazione del teatro comunale dove si stava rappresentando il *Rigoletto*.

Il film, si sostanzia della *detection* allocinogena di Athos figlio, che ricostruisce le vicende del giugno 1936, interrogando i tre principali compagni comunisti del padre, Gaibazzi (Pippo Campanini) Rasori (Franco Giovannelli) e Costa (Tino Scotti).

I quattro compagni, infatti, avevano pianificato un attentato in vista dell'imminente arrivo a Tara di Mussolini. Ma la notte in cui Athos padre è morto, qualcuno ha tradito. In questo gioco di specchi e di agnizioni, in cui l'immagine del padre diviene quella del figlio, Athos (figlio) scoprirà che a tradire fu proprio il padre, rivelando ai carabinieri il complotto ordito.

Ma la scoperta della verità porterà Athos a comprendere quanto le mitologie prodotte per la conservazione di una storiografia popolare e nazionale siano più importanti del paradigma indiziario⁵¹⁴ che confuta e distrugge le narrazioni che i padri tramandano ai figli.

Athos, infatti, prima di abbandonare Tara, terrà un discorso in piazza durante il quale sceglierà di perpetrare il mito antifascista del padre, finendo intrappolato nella tela del ragno perché «un uomo è fatto di tutti gli uomini, li vale tutti e tutti valgono lui»⁵¹⁵.

Eppure, sebbene sia costruito come un film sulla ricerca del senso della trama del padre, «la donna, in *Strategia*, è il ragno che tesse la sua tela, Alida Valli»⁵¹⁶.

Nel segno di una continuità estetica e formale che avrebbe caratterizzato anche *Il conformista* (1970), girato nello stesso anno, *Ultimo tango a Parigi* (1972), e *Novecento* (1976) Bertolucci recupera volti, divi e dive del passato per sostanziare il suo cinema di corpi che significano qualcosa in rapporto all'interferenza immaginifica e metonimica che sono in grado di provocare.

Ne *Il conformista*, infatti, Yvonne Sanson è la madre di Giulia (Stefania Sandrelli), mentre Fosco Giachetti interpreta un alto gerarca fascista; in *Ultimo tango a Parigi* sono presenti Giovanna Galletti e Maria Michi direttamente da *Roma città aperta*; in *Novecento*, invece, oltre a Valli, ritroviamo Francesca Bertini.

In *Strategia*, invece, oltre a ritrovare un grande caratterista come Tino Scotti, Bertolucci, probabilmente, affascinato dal risultato pasoliniano di *Edipo re*, sceglie Alida Valli,

⁵¹³ Paese immaginario costruito sul piano filmico dalla commistione di elementi di Sabbioneta e Pomponesco, e altri paesi del mantovano.

⁵¹⁴ Cfr. Carlo Ginzburg, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000 (1986).

⁵¹⁵ La citazione è da Sartre, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964.

⁵¹⁶ Goffredo Fofi, Franca Faldini (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi*, cit., p. 140.

inaugurando un sodalizio di famiglia che, insieme a *Novecento* e *La luna* (1979), accompagnerà l'attrice fino alle sue ultime apparizioni cinematografiche.

«Erano facce filologicamente esatte, rispetto alle ambientazioni dei film, ai loro anni»⁵¹⁷.

Infatti, questa dichiarazione di Bertolucci, particolarmente lusinghiera nei confronti delle possibilità espressive di interpreti che, ancora una volta anacronisticamente, si prestano a interpretare personaggi in un cinema dei figli così conflittuali rispetto al cinema dei padri⁵¹⁸ (Visconti, Rossellini e De Sica su tutti), nel caso di Valli supera la forma dell'omaggio cinefilo per promuovere il riconoscimento di un'interprete ancora attivissima a cui, come abbiamo indicato, guarderanno molti nuovi giovani autori del cinema italiano ed europeo.

Bertolucci, infatti, con il personaggio di Draifa, sfrutta la *star persona* di Valli recuperandone sia il *côté* aristocratico che la riconoscibilità intellettuale e commerciale (Valli come *brand*) per raggiungere la *teleferica*⁵¹⁹ di un passato cinematografico e della sua cultura divistica.

Draifa, chiamata così da suo padre, che era un fanatico di Dreyfuss, è la regina e la strega di Tara che prepara la messa in scena del melodramma dentro quel grembo parossisticamente conciliatorio che è Tara.

Prima tesse la sua tela, poi, convocandolo nel luogo della «scena primaria»⁵²⁰, intrappola Athos figlio nel tentativo di rimettere in scena la storia del fascismo tra le sue braccia.

Come Tara, Draifa è imbrigliata nel passato, nel corpo, nella coscienza, nella memoria.

Al pari degli altri personaggi, Draifa è identica a se stessa anche nei flashback.

Per ottenere il suo riscatto storico, Draifa è disposta a tutto, anche a fingere, come quando sviene nel portico della sua villa durante il primo incontro con Athos, perché questi vuole andare via; o quando lo rincorre tra le stanze illusionistiche del suo palazzo mascherate dai motivi floreali della carta da parati.

È chiaro, dunque, che il personaggio di Draifa debba presentare un carattere eccessivamente melodrammatico, e che si nutra del proprio delirio riproponendolo sotto forma di discorso fascinatorio.

In questo senso, la performance di Alida Valli, si situa in un confine ideale tra vecchie e nuove forme dell'esagerazione melodrammatica.

⁵¹⁷ Ivi, p. 146.

⁵¹⁸ Non è un caso che il film verrà stroncato dalle due riviste più impegnate e rappresentative della battaglia ideologica, politica e culturale del Sessantotto e degli anni a seguire. Cfr. Goffredo Fofi, *Qualche film*, «Quaderni Piacentini», 42, novembre 1970, pp. 196-197; Rosso Fiorentino, *Strategia del furbo (su Bertolucci)*, «Ombre Rosse», Nuova Serie, 2, 1972, pp. 71-72.

⁵¹⁹ Alludo metaforicamente al primissimo cortometraggio (1956-1957) di Bernardo Bertolucci, che realizza da ragazzino.

⁵²⁰ Cfr. Lucilla Albano, *L'intreccio perpetuo*, cit., p. 136.

La prima volta che il suo personaggio viene presentato, Bertolucci la filma in campo lungo con una panoramica di 360 gradi, seguendola con una lunga carrellata laterale. A piedi nudi cammina a passo svelto nel suo giardino e chiede allo sguardo di Athos e dello spettatore di seguirla, catturarla, esibendo un sistema di segni e di gesti che alludono alla proposta sessuale desiderata.

«Come un'interprete cecoviana tutta di bianco vestita e con l'ombrellino aperto»⁵²¹, Draifa chiede ad Athos di accompagnarla in una passeggiata nel bosco. Una regina-ragno più che una strega, in questo caso, che utilizza il racconto come tele che paralizzano e addormentano la preda. Figura dell'assenza e del vuoto identitario di Athos, al pari della madre biologica mai conosciuta, Draifa, secondo quanto sostiene Angela Dalle Vacche:

is a verbal sphinx, because she poses to the son the riddle of the father's identity. Athos' biological mother, instead, is nameless and speechless. The son encounters for the very first time this silent sphinx in a barn, as dark as the mystery surrounding his father's death: There, she is no more than a half-glimpsed image. She appears in the guise of a painting by Antonello Da Messina entitled L'Annunziata, which Athos' lit match accidentally discovers⁵²².

Al pari dell'Annunziata, Valli propone atteggiamenti e gesti che proteggono il mistero.

Prepara una cena, forse una farsa, in cui gli amici del padre con veemenza ed esagerazione teatrale accusano Beccaccia, vecchio fascista e perfetto nemico al quale imputare l'assassinio del padre.

Lo avvolge nello stesso fazzoletto rosso con cui stringeva il padre, lo veste con la sahariana all'inglese che lui abitualmente indossava, e cerca di scavalcare la sua età raggelata (*age*) per costruire col figlio la vita che l'è stata negata. In questo senso, anche il sesso richiesto è una forma precaria di ricompensa, un dispositivo compromissorio per ricongiungersi vicariamente col padre attraverso il corpo del figlio.

Quando un critico ha chiesto a Bertolucci perché la pettinatura di Draifa fosse troppo laccata, la risposta del regista chiarisce perfettamente il rapporto, rivitalizzato, tra la *star persona* di Valli e il personaggio alla luce di nuove considerazioni discorsive sul suo conto:

⁵²¹ Stefano Soggi, *Bernardo Bertolucci*, Editrice Il Castoro, Milano 2008, p. 47.

⁵²² Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, p. 243.

Lei ha i capelli così nella vita. Poi volevo che la strega non venisse fuori dai fatti esteriori, ma restasse più dentro, nelle sue contraddizioni improvvise, nei cambiamenti d'umore, quando rievoca il momento della vigliaccheria fisica di Athos Magnani padre, nella stanza alla vista del leone ad esempio. Lei ha finto di svenire nel prato, si rialza, è arrabbiata con lui perché lui ride; si allontana, lui la segue; lei se ne va con una certa durezza. Poi la vediamo arrivare nel cortile del castello incantato, diciamo, dove lei è proprietaria e unica strega. A quel punto cambia completamente d'umore, comincia a tirare le scarpe per aria, balla, gioca. E poi cambia di nuovo umore, quando dice a lui di andare in veranda: «Vai via». Lo manda via, lo scaccia⁵²³.

Questi «cambiamenti d'umore», queste transizioni espressive ed energetiche che Valli inscena costituiscono un ventaglio di soluzioni drammatiche che l'attrice riproporrà e perfezionerà nel corso del decennio.

Partecipando, ancora una volta, alla strategia dell'autore, Valli ribalta il tema della diva come sfinge, confermandosi in questi anni un'attrice pienamente consapevole degli strumenti della sua professione, negoziando di volta in volta, la sua immagine all'interno di progetti che sappiano sviluppare questo percorso di ricerca mai interrotto.

Infatti, se *Strategia* affronta il problema delle ambiguità della storia, dal momento che «Athos's legacy is ambivalent enough to blur forever the boundaries between Fascism and antifascism, and make black interchangeable with red»⁵²⁴, allo stesso modo, Alida Valli, a partire da questo film, dimostra l'insufficienza ontologica dell'accusa di appartenere al passato, del doversi rassegnare all'invecchiamento, e afferma la necessità di opporsi all'intercambiabilità delle sue immagini passate aggiornandole con linguaggi della performance contemporanei.

⁵²³ Intervista pubblicata su «Filmcritica», 209, ottobre 1970, ora in Bernardo Bertolucci, *Cinema la prima volta. Conversazioni sull'arte e la vita*, a cura di Tiziana Lo Porto, Minimum Fax, Roma 2016, pp. 78-79.

⁵²⁴ Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror*, cit., p. 225.

4.3 Il sorriso di Miss Tanner: *Suspiria* (1977) di Dario Argento

La frequentazione del cinema di genere, inteso nella sua accezione più popolare, periferica, di profondità, talvolta anche nelle diramazioni dei suoi filoni⁵²⁵ è parte sostanziale del percorso cinematografico di Alida Valli degli anni Settanta.

E, in particolar modo, come abbiamo già avuto modo di constatare in questa ricerca, il genere horror, con le sue relative possibilità di esplorazione del mostruoso femminile e del corpo abietto, costituisce il territorio e il contenitore più congeniale al cui interno Valli possa proporre dei ritratti di femminilità, e specialmente di maternità infernali e perturbanti⁵²⁶. Dopo aver già partecipato a *Lisa e il diavolo* (1973) di Mario Bava, *L'anticristo* (1974) di Alberto De Martino, tenendo conto anche delle esperienze di *Provocazione* (1974) di José Maria Forqué e di *Tendre Dracula* (1974) di Pierre Grunstrin, e delle personagge alteri, folli, cattive e meschine, interpretate in *Strategia del ragno* (1970), *La prima notte di quiete* (1972), *Il caso Raoul* (1975) di Maurizio Ponzi, *Orchidea rosso sangue* (1974), e *Novecento* (1976), Valli acquisisce un repertorio e una sapienza psicologica, lessicale, e ritrattistica nel costruire personaggi femminili in età avanzata, secondo i canoni di rappresentazione coevi, incaricati di esibire e provocare sul piano testuale e intertestuale un grado di mistero e di ferocia in linea con i ruoli per i quali viene scelta.

Nel 1977, Dario Argento⁵²⁷, reduce dal successo commerciale di *Profondo rosso* (1975), e già affermatosi come regista specialista nel genere giallo-thriller, vuole Valli per il suo primo film horror *tour court*, cioè *Suspiria*.

Già avvezzo a questo tipo di operazione metacinematografica, di cui l'esempio più pregnante è il caso di Clara Calamai, un'altra diva del passato che viene scelta per interpretare l'assassino misterioso di *Profondo rosso* (1975), Argento in *Suspiria*, corteggia la possibilità di lavorare con Alida Valli, corpo mitico della contessa Serpieri di *Senso* e di Anna Schimdt de *Il terzo uomo* di Reed.

Il contratto che Valli firma con la S.E.D.A Spettacoli di Salvatore Argento, padre del regista, il 16 luglio 1976⁵²⁸, stabilisce che l'attrice abbia accettato di interpretare il ruolo di "Tanner", e

⁵²⁵ Sul concetto di genere e di filone in questa stagione del cinema italiano si veda Mikel J. Koven, *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Giallo Film*, The Scarecrow Press, Toronto 2006, pp. 1-18.

⁵²⁶ Il riferimento va certamente al concetto di Sigmund Freud di *Das Unheimliche*, elaborato nell'omonimo saggio del 1919.

⁵²⁷ Per una panoramica minima del cinema di Argento, mi sono rivolto a Giulia Carluccio, Giacomo Manzoli, Roy Menarini (a cura di), *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Lindau, Torino 2003; Vito Zagarrò, *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia 2008.

⁵²⁸ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 8, *Suspiria*: Contratto S.E.D.A Spettacoli-Valli, 16 luglio 1976.

di rimanere a disposizione della produzione per un periodo di otto settimane consecutive⁵²⁹, a partire dal periodo compreso tra il 18 agosto e il 25 agosto dello stesso anno⁵³⁰ per un numero massimo di venti pose⁵³¹.Le riprese del film vengono effettuate a Roma (art. 5), presso gli Stabilimenti De Paolis⁵³², dove vengono ricostruiti da Giuseppe Bassan la facciata e gli interni della Tanz Akademie di Friburgo diretta da Madame Blanc (Joan Bennett) e da Miss Tanner, per l'appunto interpretata da Alida Valli.

Una prima considerazione nel merito del rapporto tra Valli e il genere horror è da rintracciare proprio nel numero di pose che le vengono riconosciute.

La seconda metà del decennio, infatti, sebbene si ponga in continuità con la vivacità artistica e l'incubo della stasi, che abilmente i suoi biografi Pellizzari e Valentinetti definiscono «la strategia della mosca»⁵³³, consegna l'immagine divistica di Valli a una temporalità successiva in cui l'impiego della sua figura attoriale verrà sempre più spesso relegata alla stregua di figura marginale, o cameo di lusso, con le dovute eccezioni de *La caduta degli angeli ribelli* (1981) di Marco Tullio Giordana, e di certo cinema francese, rappresentato dai casi di *Le jupon rouge* (1987) di Geneviève Lefebvre, di cui il Fondo Valli conserva un'ampia rassegna stampa⁵³⁴, e *À notre regrettable époux* (1988) di Serge Krober, entrambi inediti in Italia.

Un'altra condizione presente nel contratto stabilisce all'art. 13 che:

Nei titoli di testa del film il Suo nome apparirà al penultimo posto assoluto, con cartello a parte, con caratteri al 100 % (cento per cento) dell'attore più privilegiato, e con la dicitura:

"CON ALIDA VALLI NEL RUOLO DI TANNER".

In ogni e qualsiasi altra forma di pubblicità il Suo nome apparirà come sopra e sulla stessa linea dell'attrice Joan Bennet⁵³⁵.

Quelle che sono delle formule piuttosto standardizzate nella contrattualistica cinematografica, in realtà informano il caso *Suspria* di ulteriori suggestioni paratestuali che connotano la performance di Valli su alcuni binari.

⁵²⁹ Ivi, art. 2.

⁵³⁰ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 8, *Suspria*: aggiornamento contratto S.E.D.A-Valli, 21 luglio 1976, art. 2.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² Le fatture di pagamento dell'attrice testimoniano che le riprese sono state effettuate nei teatri di posa nn. 1,3,8.

⁵³³ Cfr. Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 253.

⁵³⁴ Fondo AV, RS, *Jupon Rouge*, 1986-1987. Il film viene considerato apripista del cinema queer francese ed europeo.

⁵³⁵ L'art. 13 è presente in questa forma in entrambe le forme contrattuali del 16 luglio 1976 e del 21 luglio 1976.

Il primo è quello del riconoscimento di un ruolo significativo, cioè di un personaggio che agisce con potere e condiziona figurativamente il discorso filmico; il secondo, invece, muove le sue premesse in rapporto allo stardom, passato e presente di un'attrice, ben intitolata a negoziare per se stessa le migliori condizioni lavorative e di compenso possibili, e consapevole del discorso culturale ageista sul suo corpo e sul suo invecchiamento⁵³⁶.

Alida Valli ha cinquantasei anni quando partecipa alla lavorazione di *Suspiria*, ed esibisce sul suo corpo la storia delle sue interpretazioni passate.

Vi si può scorgere in esso il volto di Luisa di *Piccolo mondo Antico*, di Maddalena Paradine de *Il caso Paradine*, di Anna Schimdt de *Il terzo uomo*, della contessa Livia Serpieri di *Senso*⁵³⁷. Oppure, come ha sottolineato Jacqueline Reich nel suo complesso studio sulle figure di madri e streghe del cinema di Argento: «In a subtle intertextual reference, Alida Valli, the star and opposition ringleader of many schoolgirl comedies of the 1940s, plays the dance instructor Miss Tanner, subsequently revealed to be one of the witches»⁵³⁸.

Il cinema di Dario Argento è, però, una questione di volti anche in rapporto alla loro efficacia espressiva rispetto al genere di riferimento; ragione che giustifica la presenza di Alida Valli «che in *Suspiria* recupera l'alterità sprezzante di *Lisa e il diavolo*, mentre in *Inferno* eredita la cialtroneria popolaresca della madre padrona di *Berlinguer ti voglio bene*»⁵³⁹.

Non a caso, in questo senso, il modo che Argento ha di concepire un film è del tutto personale:

Non penso mai agli attori scrivendo la sceneggiatura. Prima di tutto penso all'aspetto complessivo del film e dopo comincio a cercare i volti che corrispondano ai personaggi che ho creato⁵⁴⁰. [...] Nei film che produciamo e che io dirigo prescindiamo dagli attori clamorosi, preferiamo quelli funzionali alla vicenda. Gli attori hanno una loro faccia, sono una categoria importante⁵⁴¹.

⁵³⁶ Dal momento che il discorso sconfinava nell'ambito disciplinare che il dibattito anglo-americano attribuisce alla cultural gerontology, cito nuovamente Julia Twigg, *The body, gender, and age: Feminist insights in social gerontology*, «Journal of Aging Studies», 18, 2004, pp. 59-73.

⁵³⁷ Cfr. Chiara Tognolotti, *Argento Rosa. I corpi delle donne*, in Edoardo Becattini (a cura di), *Cuore di tenebra. Il cinema di Dario Argento*, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 43-50.

⁵³⁸ Jacqueline Reich, *The Mother of All Horror: Witches, Gender and the Films of Dario Argento*, in Keala Jewell (edited by), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Wayne State University Press, Detroit 2001, pp. 89-105 (96).

⁵³⁹ Roberto Curti, *Fantasmia d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Lindau, Torino 2011, p. 363.

⁵⁴⁰ Roberto Puglisi, *Dario Argento*, Editrice Il Castoro, Milano 2011, p. 5.

⁵⁴¹ Goffredo Fofi, Franca Faldini (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi*, cit., p. 439.

Suspiria, tratto dal *Suspiria De Profundis* (1845) di Thomas de Quincey, e più volte associato al racconto *Mine-Haha ovvero Dell'educazione fisica delle fanciulle* (1901) di Frank Wadekind, racconta la storia di Suzy Benner (Bannion nell'adattamento inglese del film), una giovane studentessa americana, che si reca a Friburgo per perfezionare i suoi studi di danza in una prestigiosa accademia che un tempo fu la residenza Erasmo da Rotterdam.

Dopo aver assistito la sera del suo arrivo alla sparizione di Pat, una studentessa dell'istituto, Suzy viene accolta dalla direttrice Madame Blanc e da Miss Tanner, che le illustrano i luoghi e le attività della scuola, costruito sulla base di un immaginario nutrito di art decó, art nouveau, i disegni di Escher, allusioni alle fiabe dei fratelli Grimm, di *Biancaneve e i sette nani*, di *Alice nel paese delle meraviglie*, e messo in forma dalla fotografia di Luciano Tovoli.

Un insieme di presagi e sospetti, la morte di Olga (Barbara Magnolfi), una studentessa con la quale Suzy condivideva un appartamento fuori dall'accademia, la scomparsa di Sara (Stefania Casini), con la quale aveva scoperto alcuni indizi per risolvere i misteri dell'accademia che ruotano attorno alla figura della sua fondatrice, Elena Markos, portano Suzy alla realizzazione di trovarsi all'interno di un covo di streghe, che è possibile sconfiggere, come le suggerisce l'incontro con il dr. Mandel (Udo Kie) e il prof. Milius (Rudolf Schündler), soltanto eliminando la regina madre, ovvero Mater Suspiriorium.

Ciò che pertiene il breve spazio di questa analisi, non è concentrarsi sull'estetica della regia di Argento, né sulla rilevanza del film in rapporto al percorso dell'autore e del genere o dell'ibridazione di atmosfere e tecniche di costruzione della suspense e di «coreografia della morte»⁵⁴² a cui fa riferimento. Mi interessa, infatti, concentrarmi sulla performance di Alida Valli nel ruolo di Miss Tanner alla luce delle informazioni contestuali sopra discusse, e di sottolineare l'efficacia del suo personaggio all'interno dell'atmosfera orrorifica di «matriarcato infernale»⁵⁴³ che il film intende evocare.

Infatti, come spesso ha suggerito una lettura femminista del film, e più in generale del cinema di Dario Argento, *Suspiria* è un film che trova le sue premesse nel riconoscimento della differenza sessuale amplificata dall'assenza di personaggi maschili agenti, di cui il personaggio di Daniel, il pianista cieco interpretato da Flavio Bucci costituisce la conferma.

⁵⁴² Cfr. Giacomo Manzoli, Roy Menarini, *Cinema italiano di imitazione. Generi e sottogeneri*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977/1985*, vol. XIII, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2005, pp. 399-415.

⁵⁴³ Cfr. Roberto Puglisi, *Dario Argento*, cit., p. 63.

Miss Tanner, si muove in questo «edificio-alveare»⁵⁴⁴, al pari di Madame Blanc, come «incarnazione della donna in menopausa come mostro»⁵⁴⁵.

Miss Tanner ha una pettinatura rigida, la cui composizione laccata, arcua la fronte di Valli in modo da renderla austera; i suoi denti sono eccessivamente bianchi e la sua voce, arrochita e greve, conserva l'eco di battaglie pubbliche e private che producono un graffio stregonesco quando incede nel rimprovero di passi di danza sbagliati.

La Miss Tanner di Valli è una figura politicamente negativa, legata ad un passato germanico oscuro, che abita in prossimità della foresta nera, ma è tutt'altro che indolente. Agile e scattante, Miss Tanner, con la sua fisicità robusta, accentuata da tailleur grigio, camicia abbottonata fino al collo con cravatta grossa, è un corpo abietto, sia per l'età che comunica sia per l'incoerenza tra la forza fisica che è in grado di esercitare e che per lo spiritismo occulto ed esoterico che le conferisce vigore mentale e resistenza.

Miss Tanner è una donna gerarca, un alto ufficiale dell'ordine delle streghe fondato da Elena Markos, che protegge il suo covo reclutando e uccidendo giovani donne incapaci di sottomettersi totalmente al giogo psichico e sessuale di Mater Suspiriorum.

Riprendendo la categoria di mostruoso femminile di Barbara Creed, alla luce dell'introiezione di quest'ultima della teoria sul corpo abietto di Kristeva, Miss Tanner sembra partecipare a quei riti di sozzura che coniugano horror e abiezione.

Infatti, come sottolinea Barbara Creed:

nelle pratiche di tutti i riti di sozzura, gli oggetti contaminanti ricadono in due categorie: escrementizi, che minacciano l'identità dall'esterno, e mestruali, che la minacciano dall'interno. Entrambe le categorie di oggetti contaminanti hanno attinenza con la madre⁵⁴⁶.

La performance di Valli nel ruolo di Miss Tanner, dunque, lavora sul piano simbolico in rapporto alla sua *screen image*, dal momento che comprende che l'io del personaggio è abietto non soltanto perché perpetua il rito depositato dalla madre, in quanto figura della differenza, ma perché comprende sul piano dell'immaginario il potere delegittimante e provocatorio

⁵⁴⁴ Roberto Curti, *Fantasmia d'amore*, cit., p. 361.

⁵⁴⁵ D. de Ville, *Menopausal Monsters and Sexual Transgression in Argento's Art Horror*, in *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, a cura di R. G. Weiner e J. Cline, Scarecrow Press, Lanham, Maryland-London 2010, pp. 67-68. Cfr. Simone Venturini, *Horror italiano*, cit., p. 146.

⁵⁴⁶ Barbara Creed, *Kristeva, la femminilità, l'abiezione*, in Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli 2004, p. 180.

dell'immagine altera e malefica che una donna di mezza età come Miss Tanner è in grado di veicolare.

4.4 *La madre ideale: Berlinguer ti voglio bene (1977) di Giuseppe Bertolucci*

La maturità cinematografica di Alida Valli è indubbiamente contraddistinta da alcuni incontri significativi. Tra questi, vi è sicuramente il legame artistico con Giuseppe Bertolucci, fratello minore di Bernardo.

I due si sono conosciuti sul set di *Strategia del ragno*, secondo un aneddoto, in più occasioni ricordato dallo stesso Giuseppe, che vide Bernardo convincere il fratello minore a fargli da aiuto regista su quel set borghese.

È possibile, quindi, associare a quell'incontro, a quel ricordo, tra Bertolucci e Valli, l'individuazione di una prima immagine, di una scena primaria, se vogliamo continuare ad indugiare su una suggestione psicoanalitica, che suggerisca i requisiti ontologici delle qualità di un'attrice *tout court*.

Per *Berlinguer ti voglio bene (1977)*, l'esordio ufficiale nel lungometraggio cinematografico di Giuseppe Bertolucci, è necessaria la presenza di una grande attrice che abbia alle spalle una solida e continuativa esperienza teatrale. È noto che il primo tentativo fu quello di convincere Valentina Cortese, la quale respinse inorridita la sceneggiatura del film.

In seguito, fu immediato e logico pensare ad Alida Valli.

Bertolucci, a tal proposito, ricorda:

Per me Alida Valli era una sorta di figura totem che incarnava l'essenza dell'attrice. E lei, letto il copione, ha accettato con entusiasmo. Si è innamorata subito del film e si è buttata a capofitto, lavorando per due lire, in situazioni non proprio comode e facili (la casa in cui giravamo era davvero sporca). E così dopo aver dato vita ai personaggi di Visconti e di Hitchcock ha interpretato con passione e senza creare nessun problema, questa madre vitale e campagnola⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Giuseppe Bertolucci*, Edizioni Centro Cinema città di Cesena, Cesena 1991, p. 21.

Berlinguer ti voglio bene, infatti, costituisce la prima esperienza di Valli all'interno del macrotesto della commedia all'italiana, giunta ormai alle sue declinazioni più grottesche, nere, arcigne, violente, mortifere⁵⁴⁸.

Dopo aver già dato prova di tempismo comico, di frammentazione e accelerazione dei toni della battuta in *Ce cher Victor* (1975) di Robin Davis, una commedia grottesca inedita in Italia, in cui che recita al fianco di due istituzioni della commedia francese quali Bernard Blier e Jacques Dufilho, Valli in *Berlinguer ti voglio bene* esibisce un repertorio potenzialmente infinito di soluzioni fisiche applicate al lavoro sul corpo, sulla deformazione funzionale ed espressiva del volto come maschera comica, e della voce che sceglie il dialetto, variazione linguistica per eccellenza che si sposa al gioco dell'offesa, dello spergiuro, dell'imprecazione.

La storia di *Berlinguer ti voglio bene* precede la produzione del film, e ha origine nella virtuosa collaborazione che si sviluppa tra il 1974 e il 1975 tra Bertolucci e Roberto Benigni.

I due, infatti, si conoscono nel contesto del teatro di cantina e sperimentale dell'ambiente romano.

Durante un ritiro creativo di qualche giorno nella casa di Giuseppe Bertolucci a Casarola, i due collaborano alla stesura del monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, che verrà rappresentato nel dicembre del 1975 a Roma al Teatro Alberichino.

Il successo di questo spettacolo *off* crea i presupposti per la regia televisiva offerta dalla Rai di *Onda Libera* (1976), la produzione di *Berlinguer ti voglio bene*, e la realizzazione per il secondo canale della serie in tre episodi televisivi *Vita da Cioni* (1978) diretta ancora una volta da Bertolucci.

La storia di Mario Cioni (Roberto Benigni), operaio toscano del sottoproletariato periferico e contadino, tormentato da complessi edipici e pulsioni incontrollabili e irrealizzabili, prima vittima di uno scherzo degli amici che gli fanno credere che la madre sia morta, poi costretto a ripartire ad un debito di gioco il cui prezzo è la cessione della madre ai desideri dell'amico Bozzone (Carlo Monni), determinando il conclusivo spaesamento identitario del Cioni, presuppone la ricerca di una forma filmica che lavori al servizio della «genitalità del linguaggio»⁵⁴⁹ del suo attore protagonista e del testo che porta in scena.

A proposito di questo lavoro di ricerca in tempo di esordio, Bertolucci ricorda la sfida di:

⁵⁴⁸ Enrico Giacobelli, ad esempio, fa coincidere non a caso l'epilogo della commedia all'italiana con *Un borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli e *Gran bollito* di Mauro Bolognini, entrambi, al pari di *Berlinguer ti voglio bene*, realizzati nel 1977. Cfr. Id., *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma 2015.

⁵⁴⁹ Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Giuseppe Bertolucci*, cit., p. 21.

Riuscire a esprimersi attraverso quel linguaggio nuovo e inedito (che non si impara a scuola, da bambini), riuscire, come obiettivo minimo, a girare qualcosa di "montabile" e, come massima aspirazione, a girare delle belle, bellissime inquadrature. Dunque un'ossessiva preoccupazione per la partitura della macchina da presa, un tempo infinito dedicato al *découpage* (corsivo). Un provvisorio oblio dei contenuti drammaturgici, una quasi istintiva trascuratezza verso il lavoro degli attori. Perché in quel momento l'incubo per i tuoi sintagmi audiovisivi è assolutamente dominante⁵⁵⁰.

Una "trascuratezza" che lavora sul dimenticare la necessità di costruire un regime visivo predominante, e di lasciare che l'egocentrismo della macchina da presa si risolva in una dialogicità tra tempo del racconto filmico e tempo della performance.

Un lavoro, dunque, che necessita di attori in grado di tradurre in azione, linguaggio e realtà lo strabordare del continuum del flusso di Cioni, soprattutto, e degli altri personaggi, in particolar modo delle scene in cui Valli è coprotagonista.

Berlinguer ti voglio bene è prodotto da Gianni Minervini e Antonio Avati per la A.M.A. Film e distribuito dalla Euro International Film. Dal contratto sottoscritto e firmato dal produttore Avati e dall'attrice Valli il 27 aprile 1977⁵⁵¹, deduciamo alcune osservazioni contestuali di particolare interesse relativi ai modi di produzione e di ingaggio di una diva come Valli nel pieno della sua maturità artistica.

Per prima cosa, all'art. 1 viene esplicitato, ancora una volta, la richiesta all'attrice di prestare la sua opera artistica nel ruolo di "Madre".

In seguito, all'art. 2 viene richiesta all'attrice la disponibilità per un periodo compreso tra il 24 maggio e il 15 giugno 1977, per un numero di pose non ancora definito.

E, in ultima istanza, all'art. 3 viene accordato all'attrice un compenso lordo di 2.500.000 di lire, a cui eventualmente verrebbero aggiunte ulteriori somme in caso di settimane lavorative extra non previste dal piano di produzione originale, in seguito confermate da una seconda carta contrattuale della stessa data, che aumenta il compenso a 3.000.000 di lire⁵⁵², ridefinendo la richiesta di disponibilità totale per l'inizio delle sue pose nel periodo compreso tra il 23 maggio e il 30 maggio 1970.

⁵⁵⁰ Giuseppe Bertolucci, *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011, p. 130.

⁵⁵¹ Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 9, *Berlinguer ti voglio bene*: contratto A.M.A. Film-Valli, Roma, 27 aprile 1977. Un documento del 27 aprile 1977, adegua la formula stipendiale dell'accordo.

⁵⁵² Fondo AV, Contratti 2, fascicolo n. 9, *Berlinguer ti voglio bene*, Documento n. 2, 27 aprile 1977, che adegua la formula stipendiale dell'accordo.

Queste informazioni non soltanto confermano il carattere low-budget del film, di fatto girato in poco meno di un mese, ma testimoniano ancora una volta gli intensi ritmi di lavorazione a cui era sottoposta Valli negli anni Settanta, passando rapidamente e con grande disinvoltura dai set cinematografici agli spettacoli teatrali, preparando contemporaneamente più personaggi afferenti a produzioni con finalità espressive, disponibilità di risorse e materiale umano coinvolto differenti.

Aspetti, questi, che restituiscono la vivacità artistica, l'impazienza e l'abnegazione nel lavorare sul proprio corpo, a riprova di uno stato emotivo eccitato, nervoso, curioso e tutt'altro che vittima di uno spleen paralizzante.

Per un film interamente costruito sul *corpo sciolto* e smontabile di Benigni/Cioni, sul suo linguaggio, sul testo che orienta e informa la macchina da presa e non viceversa, è curioso notare che quel barocchismo, quell'utilizzo della lingua rabelaisiano e pantagruelico che Benigni sciorina quando un lungo piano sequenza girato con un carrello lo segue mentre impreca, poiché incapace di verbalizzare in altro modo la notizia della presunta morte della madre fino al raggiungimento di un ponte dismesso, sporco e paludoso dove trascorrerà la notte dialogando con presenze fantasmatiche a cui non viene concesso il controcampo, è soppesato dalla scelta di contrapporre a un personaggio così nuovo e impreveduto come Benigni, l'immagine divistica di Alida Valli.

Una star, in quanto testo costruito da un insieme di testi che la precedono e con i quali è in relazione, suggerisce il passato delle immagini a cui rimanda.

E, sebbene Valli avesse già consolidato la sua posizione nel cinema di genere in qualità di madre degli orrori, mai la si era immaginata così a suo agio nell'«assolo pornolalico»⁵⁵³. Come se l'età le avesse concesso anche questo privilegio.

Berlinguer ti voglio bene, quindi, conferisce a Valli la possibilità di entrare dentro la società della commedia, in maniera brusca, senza passaggi d'intermediazione.

La cornacchia, ad esempio, l'episodio di *Umorismo nero* (1965) di Giancarlo Zagni in cui affiancava Folco Lulli, rimaneva una parentesi mediana, sulla soglia.

Berlinguer ti voglio bene, invece, rivela nuove possibilità fonetiche e linguistiche di Valli in quanto attrice che ha già attraversato da oltre vent'anni lo spettro del mostruoso femminile e del queer nei teatri italiani, francesi, americani e messicani.

⁵⁵³ Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 257.

Valgano come esempi, in questa direzione, i leggendari spettacoli *Lulù – Il vaso di Pandora* (gennaio, 1972) da Franz Wadekind al Piccolo Teatro di Milano, e *Le massacre à Paris*⁵⁵⁴ (maggio, 1972) da Christopher Marlowe al Theatre National Populaire di Villeurbanne, diretti da un giovane Patrice Chéreau, in cui Valli interpreta rispettivamente la contessa Geschwitz, pittrice lesbica innamorata di Valentina Cortese (Lulù), e Caterina de' Medici, crudelissima e regale durante la strage degli Ugonotti.

Gli anni Settanta di Alida Valli costituiscono dunque un laboratorio sperimentale sul mestiere di attrice che non cerca conciliazione, ma incoraggia la provocazione, la marginalità e l'abiezione.

Berlinguer ti voglio bene, infatti, obbliga l'attore, in primo luogo Benigni, a rispettare, creare, distruggere, sabotare, e ricomporre il tempo della battuta comica. Il comico e il riso, di *Berlinguer ti voglio bene*, infatti, assume una «posizione eccentrica» perché esige che l'attore e l'attrice, e con lui la spettatrice e lo spettatore, cerchino di «mediare il rapporto con se stessi come corporeità»⁵⁵⁵.

In questo senso, le scene delle ingiurie oltraggiose che la madre rivolge al figlio sono esplicative di questo tentativo di distruggere dall'interno la commedia all'italiana e il suo sistema di codici introiettati nel corpo nazionale.

Infatti, quando Mario, dopo aver trascorso la notte sotto un cavalcavia, ritrova la madre a casa, che lo accoglie con queste parole:

sei un imbecille. Te fai schifo a guadarti. Te sei brutto e scemo, te fai ribrezzo al popolo del mondo. Mario, te non sei un omo, te sei un lombrico. Per te le provai tutte per abortire, non ci fu verso, ma hai voluto nascere per forza. Sei contento? Te sei il mio patimento... Dio del cielo trattienimi dalla tentazione d'affogarlo. Mario fai schifo, tu metti in subbuglio il mio sistema di donna sensibile. Non ti sopporto, non ti sopporto. Tu mi fai rivoltare i budelli⁵⁵⁶.

Valli, in un unico colpo di fiato, costruisce la progressione del monologo, aggiungendo tensione ad ogni frase, sgranando gli occhi sempre un po' di più, fino a conquistare una pausa in cui il

⁵⁵⁴ Valli probabilmente teneva molto a questi spettacoli, infatti, la rassegna stampa conservata nel fondo a loro dedicata è piuttosto nutrita, perché probabilmente aveva chiesto all'agenzia «L'Eco della Stampa» di mandarle i ritagli di giornale dedicati alla copertura di questi spettacoli. Cfr. Fondo AV, RS 1970-1970, 8 fascicoli.

⁵⁵⁵ Helmut Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Bompiani Milano 2007, p. 71.

⁵⁵⁶ Cfr. Nicola Falcinella, *Alida Valli*, cit., p. 88.

gesto delle mani che preparano un colpo a ferire, pone fine al monologo di un'attrice, che dimostra di saper rallentare e velocizzare il ritmo di battuta proprio in una fase di carriera in cui tanti ancora la ricollegano alle immagini del passato, ai veli della contessa Serpieri o ai pianti di *Piccolo mondo antico*.

La stessa progressione viene ripetuta, quasi immobile, durante la «novella dell'omo senza il cazzo». Il sempiterno infante Cioni, mentre riceve la minestra dalla madre, ascolta estatico il suo narrare.

Valli, contro ogni mitologia dell'alterigia, declama «cazzi, culi, fiche, merda, piscio».

L'attrice comprende la verità del suo personaggio⁵⁵⁷, aderendo fisicamente e psicologicamente all'identità di una popolana sottoproletaria, che vive in un casale invaso da pulcini e letame, e che abbraccia la materialità della sua condizione esistente.

Gonna azzurra, maglietta gialla, fazzoletto in testa, capelli bianchi. Il corpo dell'attrice deve aderire alla realtà del personaggio, al tipo di maternità di cui è significativa.

Su questo aspetto Bertolucci stesso dirà che Valli è «adatta a maternità simulate e un po' irrisolte. [...] Lei ha, nella sua morfologia, qualcosa che è estremante raffinato e contadino al tempo stesso»⁵⁵⁸. E ne loderà anche «l'artigianalità sul proprio corpo, sulla propria presenza: questo conoscersi e sapersi lavorare, questo aver fatto per anni il lavoro sul proprio corpo e quindi alla fine questa totale nonchalance nella stilizzazione della propria immagine»⁵⁵⁹.

In questo senso, il film trova il suo carattere di originalità e il rispetto dei suoi intenti formali e linguistici anche nel modo in cui dialoga e ribalta la drammaturgia della commedia all'italiana medio-borghese.

Bertolucci, a tal proposito, dirà che «la commedia all'italiana ha sempre tenuto in conto solo il carattere dei suoi interpreti: noi invece siamo partiti dall'attore che in questo caso è anche autore»⁵⁶⁰.

Mettendo in rapporto queste dichiarazioni d'intenti, ad esempio, con l'analisi condotta da Maurizio Grande nel suo fondativo studio della commedia all'italiana⁵⁶¹, potremmo renderci

⁵⁵⁷ Per uno sguardo aggiornato su *Berlinguer ti voglio bene* posto in relazione al cinema di Giuseppe Bertolucci e al suo lavoro con le attrici scelte rimando ai saggi di Paolo Noto, *Il passo lento e stanco di Mario Cioni. L'uso dei luoghi in Berlinguer ti voglio bene*, e di Mariapaola Pierini, «Dare la parola a un cast di attrici». *Segreti Segreti e la recitazione del femminile tra storia italiana e memoria del cinema*, contenuti in Franco Prono, Gabriele Rigola (a cura di), *Il dolce rumore della vita. Giuseppe Bertolucci tra cinema, teatro, televisione e poesia*, Edizioni Cinetica di Bologna, Bologna 2021, rispettivamente a pp. 100-107 e a pp. 117-129.

⁵⁵⁸ Lorenzo Pellizzari, Claudio M. Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 254.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 256.

⁵⁶⁰ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi*, cit., p. 581.

⁵⁶¹ Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, cit.

conto di alcuni risultati inediti conseguiti da *Berlinguer ti voglio bene* proprio a partire dalla considerazione del ruolo dell'attore.

Grande, infatti, discute la commedia come «forma istituzionale di rappresentazione della società anonima, poiché le vicende “comiche” sono le vicende che interessano i meccanismi di *integrazione e rigetto* che regolano senza soluzione di continuità le posizioni del soggetto nei confronti della società»⁵⁶².

La commedia infatti «descrive in forme comiche il malessere del soggetto che si fa *io*»⁵⁶³, laddove invece «la comicità della commedia all'italiana mette a nudo una legge elementare: lo *scacco* inevitabile di chi si comporta secondo modelli estranei alla sua personalità e si adegua a valori improponibili»⁵⁶⁴.

Alla luce di queste riflessioni e recuperando alcuni elementi della performance di Valli/Madre, è possibile cogliere una differenza culturale e di pratiche attoriche che la rielaborazione della trama comica del testo di Bertolucci e Benigni suggerisce.

Infatti, la madre, pur riconquistando la felicità domestica con la promessa di un futuro matrimonio con Bozzoni, al pari del figlio, non è re-integrata nella *società del malessere* di cui parla Grande. In verità, tramite la consapevolezza della beffa subita accetta l'epifania di questo scacco.

Al pari di Mario, costretto ad una coazione a ripetere di pulsioni incubate e non espulse, e ammansito da una realtà che conosce e in cui sa orientarsi, anche la madre, nel suo abitare il malessere di un'Italia periferica e ai margini del progresso storico, è consapevolmente soddisfatta della sua condizione di degente.

Berlinguer ti voglio bene assume dunque una posizione privilegiata all'interno della filmografia di Alida Valli, nel segno di una continuità negoziale tra cinema di genere, produzioni a basso costo che impegnano l'attrice per poche settimane, frequentazione delle nuove leve di attori e maestranze (si pensi ad esempio alla fotografia di Renato Tafuri), e consolidamento del ruolo di madre ideale e di attrice prestigiosa a cui «gli eredi del nulla»⁵⁶⁵ continueranno a guardare con ammirazione e curiosità, riconoscendo le qualità moderne e contemporanee del suo lavoro di attrice, non imprigionandola pertanto nello specchio del passato.

⁵⁶² Ivi, p. 38.

⁵⁶³ Ivi, p. 39.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 54.

⁵⁶⁵ Cfr. Lino Micciché, *Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano*, in Franco Montini (a cura di), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Marsilio, Venezia 1988, pp. 251-sgg. Per una panoramica esaustiva sul cinema italiano degli anni Ottanta rimando a Lino Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia 1998.

In questo senso, il monologo di Bettina ne *La caduta degli angeli ribelli* (1981) di Marco Tullio Giordana, il ruolo che valse a Valli il suo primo David di Donatello come migliore attrice non protagonista, assolve questa doppia funzione.

Assorbire la carica mitica della diva del passato, e mostrare un lavoro impareggiabile di acquisizione di nuovi mezzi espressivi e di adattamento a nuove forme e stili di recitazione.

CONCLUSIONI

L'idea di proporre uno studio aggiornato sul divismo di Alida Valli ha comportato numerose sfide in sede di analisi e di discernimento dei materiali d'archivio.

In primo luogo, il problema più ovvio riguarda la popolarità della diva che, a sua volta, produce l'incontro con una letteratura sconfinata di fonti secondarie (articoli di riviste, ritagli di giornale, settimanali e rotocalchi contenuti nei fascicoli della Rassegna stampa del fondo), a cui segue il tentativo di costruire una mappa di senso al cui interno gli aspetti originali del discorso non tradiscano la diacronia delle fonti, né tantomeno prevalgano con voci e terminologie presentiste sulla storia che si attraversa.

In secondo luogo, la ricerca d'archivio costringe lo studioso ad un'operazione di scarto e selezione dei materiali, che determina la supposizione (e la speranza) secondo cui i materiali presentati possano sopperire l'assenza di quelli non citati.

La vastità del fondo, ad esempio, trova grandi possibilità euristiche e storiografiche negli studi sulle pratiche di fandom negli anni del regime, a cui recentemente Federico Vitella⁵⁶⁶ ha dedicato uno studio in rapporto al caso di Alida Valli.

Le migliaia di lettere di ammiratrici e ammiratori conservate dall'attrice, infatti, non soltanto sono prova evidente e misura della sua popolarità, ma alludono a stili di vita e pratiche di produzione e conservazione di materiali effimeri⁵⁶⁷ a cui lo studio di Vitella rimanda con precisione di metodo.

La costruzione di una star, invece, muove le sue premesse dall'individuazione di un soggetto speciale, carismatico, a cui attribuire uno stato di elezione.

Concetti che Morin aveva già ben espresso quando affermava che «la star è una divinità creata dal pubblico. Ma lo star system la prepara, la allestisce, la forgia, la propone, la costruisce.

La star risponde ad un bisogno di tipo affettivo o mitico che non è assolutamente prodotto dallo star system, ma che senza di questo non troverebbe le sue forme, i suoi supporti, i suoi afrodisiaci»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ Cfr. Federico Vitella, *Lettere ad Alida Valli*, cit.

⁵⁶⁷ Per una recente e stimolante riscoperta nel dibattito italiano di queste possibilità d'investigazione rimando nuovamente a Mariapia Comand, Andrea Mariani (a cura di), *Ephemera*, cit., e Andrea Mariani, Mariapia Comand (a cura di), *Effemeridi. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Meltemi, Milano 2021. I risultati di queste ricerche si collocano nell'ambito del PRIN 2022 *Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta*.

⁵⁶⁸ Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 103.

La condizione di stella, e dunque, l'affermazione dello stardom di Alida Valli dopo il successo di *Mille lire al mese*, i «film che parlano al vostro cuore», *Piccolo mondo antico*, *Ore 9: Lezione di chimica*, *Noi vivi* e *Addio Kira!* (1942) di Goffredo Alessandrini, forniscono i presupposti per parlare di Valli come polvere di quella «cultura sottile» respirata dalla società italiana negli anni interbellici, evocata e ricostruita da Fausto Colombo in un suo celebre volume⁵⁶⁹.

Infatti, l'industria culturale del regime fascista individua in Valli un'ideale di donna, in un certo senso germanica e olimpica⁵⁷⁰, la cui genuinità e spontaneità rappresentano sinonimi di benessere e di moralità.

Se nei film di Mattoli, Valli è un'attrice meramente funzionale alla riproposizione di uno schema cattolico e consolatorio che presuppone una morale maschilista e patriarcale, le interpretazioni di *Piccolo mondo antico* e di *Eugenia Grandet*, invece, rivelano una tensione nervosa e drammatica che sottintende il carattere ribelle pubblico e privato, a cui molta cronaca scandalistica ha fatto riferimento, di una diva e di una donna che non accetta racconti o alterazioni compromissorie della sua identità.

Trovo esemplare e paradigmatica, in questo senso, la performance di Valli in *Noi vivi* e *Addio Kira!*

Poco tempo dopo la Rivoluzione di ottobre, Kira è una giovane studentessa universitaria, e l'unico personaggio della vicenda la cui moralità non vacilla.

Sebbene, infatti, Kira sia costretta a rinunciare al suo sogno di diventare ingegnere e costruire ponti di acciaio, la sua disponibilità ad intraprendere una relazione con il commissario della GPU Andrej Taganov (Fosco Giachetti) per puro interesse personale, cioè per procurare le cure necessarie al suo amato Leo Kovalenskij (Rossano Brazzi), giovane della vecchia aristocrazia zarista, non determina la messa in discussione della suo sé.

Il rapporto che Valli intrattiene col cinema fascista è pressoché il medesimo.

Il sistema che l'ha forgiata, ad un certo punto, non è in grado di controllare il principio di autodeterminazione (o il tentativo di conseguirlo) di una star, il cui volto, proprio come quello di Kira, incarna la lotta per la propria indipendenza, piuttosto che la sottomissione alle prepotenze altrui.

⁵⁶⁹ Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni novanta*, Milano, Bompiani 1998.

⁵⁷⁰ Su questi aspetti e sulla complessa definizione sul piano immaginario e identitario della nazionalità esibita e rivendicata da Valli in quanto attrice italiana nata in Istria e dal percorso transnazionale, rimando ad Anna Maria Mori, *Nata in Istria*, BUR Rizzoli, Milano 2007, con particolare attenzione al ritratto dedicato all'attrice *Un'istriana di nome Alida*, pp. 213-219; Raffaele De Berti, *Biografie di una "stella di casa nostra": Alida Valli da giovinetta a mamma*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, cit., pp. 21-39; Francesco Pitassio, *Sfasature, deviazioni, e ritorni*, cit.; Id., *Il divismo. Il caso Alida Valli*, cit.

È chiaro che queste affermazioni non devono e non possono aprioristicamente dislocare la star dal suo contesto. Una lettura forzatamente ideologica della figura della star può portare all'utilizzo di categorie interpretative ed epistemologiche che intrudono in uno spazio privato che l'indagine storica rifiuta.

Quel che ho cercato di proporre - mi auguro con qualche efficacia di sorta - è l'ipotesi di guardare l'attrice/diva Alida Valli come un'entità prismatica e plurale.

L'esperienza cinematografica di Alida Valli, infatti, non può essere ricondotta esclusivamente in relazione ai sistemi di produzione in cui ha lavorato (il cinema di regime, Hollywood, le coproduzioni internazionali, il cinema moderno e autoriale, il cinema di genere a basso budget), né ad un discorso sulla sua immagine pubblica, in quanto *celebrity*⁵⁷¹.

Questa, dunque, deve essere riesaminata anche attraverso la capacità di Valli di interpretare il tempo storico, il contesto produttivo e di adattarsi ogni volta, raggiungendo nuove acquisizioni professionali e performative che devono necessariamente informare l'analisi dei testi filmici.

In tal senso, adottando un posizionamento teorico provvisoriamente ribaltato, ritengo possibile considerare l'analisi di una «star come testo e come immagine» l'architetto del discorso, cioè quella «relazione di inclusione che unisce ogni testo ai diversi tipi di discorso ai quali appartiene»⁵⁷².

Considerare la star come architetto, quindi, suggerisce di individuare in essa una soggettività creatrice, in cerca di *agency* e disposta ad intervenire sul campo pubblico e privato per ottenerla. In questo senso, l'analisi del contratto di esclusiva con la Vanguard Films, che conferisce a Valli il diritto di cittadinanza ad Hollywood, reame incontrastato di *glamour*, feste, e possibilità lavorative impareggiabili, è servita non soltanto a illustrare il rapporto legale attraverso cui il produttore, in questo caso Selznick, regolamentava la vita della star sottoponendola al controllo e alla manipolazione *ad libitum* della sua *public persona* e della sua *star image*, bensì a comprendere gli spazi di potere e di *agency* rivendicati da Valli nel momento in cui la sua carriera lavorativa diventa inconciliabile con ogni istanza di privacy della sua vita privata, a cui fa da controcanto la nostalgia dell'Italia e il desiderio di una vita più stabile.

⁵⁷¹ A partire dai primi anni 2000 l'attenzione negli studi sulla *popular culture* ha portato ad una ridefinizione e ad un ampliamento del concetto di star in rapporto alla sua pervasività pubblica e mediatica, esplorata in relazione alla moltiplicazione dei discorsi mediali e crossmediali che la contemporaneità esibisce. La star, dunque, è al contempo un'identità che, pur rifiutandone alcune condizioni, viene inglobata nei discorsi sulla sua popolarità e fama in quanto celebrità. Su questi aspetti rimano a Sean Redmond, Sue Holmes (edited by), *Stardom and Celebrity. A Reader*, Sage, Thousand Oaks, California 2007; e ad Anthony Elliott (edited by), *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, Routledge, London and New York 2018.

⁵⁷² Gérard Genette, *Introduzione all'architetto*, Pratiche Editrice, Parma, 1981, p. 70; ed. or. *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris 1979.

Questa ricerca, dunque, ha trovato la sua sostenibilità scientifica su un piano storico e metodologico muovendosi in linea con la recente pulsione archivistica⁵⁷³ (*archival turn*) che ha animato i *film studies* delle università italiane, e di cui negli ultimi anni sono stati prodotti notevoli risultati⁵⁷⁴ e riscoperte⁵⁷⁵ nell'ambito di studi per troppo tempo non consultabili in un'adeguata traduzione italiana, che pongono l'attenzione sia sull'aspetto dell'immagine pubblica delle star, che su questioni di *gender* e sul rapporto tra performance e personaggio. Un'altra linea esplorativa che questa ricerca ha provato a inseguire è data dal carattere autoriflessivo che sembra informare, talvolta in maniera spaventosa e premonitrice, le performance degli anni Cinquanta di Alida Valli.

⁵⁷³ Cfr. Sulle tendenze "materialiste" in campo archeologico si veda in particolare Olsen Bjørnar, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham, Altamira Press 2010, pp.23-38; Ingold Tim, *Materials against Materiality*, «Archaeological Dialogue», vol. 14, n. 1, 2007, p. 14. Sulle tendenze archivistiche, invece, si veda Steedman Carolyn, *Dust. The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press 2002. Parikka Jussi, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma 2019.

⁵⁷⁴ Una prima mappatura di risultati, che non ha alcuna pretesa di completezza, può essere offerta dalla seguente ricognizione bibliografica, piuttosto indicativa di un promettente rilancio degli *Star Studies* e degli *Actors Studies* nelle università italiane, che si colloca perfettamente al crocevia tra gli intenti di una storia culturale, sociale ed economica del cinema italiano e l'analisi specifica delle personalità e delle tecniche performative che hanno contraddistinto tale storia: Cristina Jandelli, *I protagonisti. la recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013; Giulia Carluccio, Andrea Minuz (a cura di), *Stardom*, «Bianco e Nero», numero monografico, 581, gennaio-aprile 2015; Denis Lotti, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016; Cristina Jandelli, *L'attore in primo piano: nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016; Gabriele Rigola, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*, Kaplan, Torino 2018; Alberto Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia 2020; Mariapia Comand, *Elsa de' Giorgi. Storia, discorsi e memorie del cinema*, Mimesis, Milano 2022; Cristina Jandelli, *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia 2022; Alessandro Faccioli, Elena Mosconi (a cura di), *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano 2022; Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo, Mariapaola Pierini (a cura di), *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, Cue Press, Bologna 2022. Francesca Cantore, *Il trasformista. Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Bulzoni, Roma 2023; Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024; Giulia Muggeo, *Marcello Mastroianni*, Carocci, Roma 2024; Elena Mosconi, *Ugo Tognazzi. Fenomenologia di un «mostro» della commedia all'italiana*, Il Mulino, Bologna 2024; *Parola di DaMA. Caratteri e talenti delle attrici che scrivono*, «L'Avventura», numero speciale, dicembre 2024; Luca Barra, Cristina Formenti, Mariapaola Pierini, Francesco Pitassio (edited by), *Italian Contemporary Screen Performers. Training, Production, Prestige*, Palgrave Macmillan, New York 2025; Chiara Tognolotti, *Anna Magnani*, Carocci, Roma 2025; Alberto Scandola, *Sophia Loren*, Carocci, Roma 2025; e che trova una sua sistemazione storica secondo una prospettiva culturalista nel recente volume di Gabriele Rigola, *L'officina dell'attore. Una storia culturale del divismo cinematografico in Italia*, Meltemi, Milano 2025.

⁵⁷⁵ Mi limito a citare soltanto alcune delle numerose e prestigiose traduzioni selezionate dall'editore bolognese Cue Press che operano in questa direzione di senso: Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del matrimonio*, a cura di Piergiorgio Donatelli, postfazione di Giacomo Manzoli, traduzione di Emiliano Morreale, Cue Press, Bologna 2022; Stanley Cavell, *Il mondo visto. Riflessioni sull'ontologia del cinema*, a cura di Piergiorgio Donatelli, postfazione di Giacomo Manzoli, traduzione di Paolo Babbotti, Cue Press Bologna 2023; Sigfried Kracauer, *Scritti americani. Saggi su cinema e cultura popolare*, prefazione di Emiliano Morreale, traduzione di Gabriele Prosperi, Cue Press, Bologna 2024; James Naremore, *La recitazione cinematografica*, a cura di Giulia Carluccio, Giovanna Maina, Mariapaola Pierini, traduzione di Giovanna Maina e Ada Nanni, Cue Press, Bologna 2024; Barry Salt, *Stile cinematografico e tecnologia: storia e analisi*, a cura di Adriano Aprà, traduzione di Adriano Aprà, Giovanni Maria Rossi, Sara De Martino, Anna Molon, Rebecca Notari, Federico Rosati e Margherita Roveri, Cue Press, Bologna 2025.

In accordo con il modello teorico di Dyer, Paul McDonald sostiene che: «stars are mediated identities, textual constructions, for audiences do not get the real person but target a collection of images, words and sounds which are taken to stand for the person»⁵⁷⁶.

Ed è proprio il concetto di «identità mediata» che viene problematizzata dalle performance degli anni Cinquanta di Alida Valli.

Infatti, le star significano qualcosa in rapporto ad un pubblico⁵⁷⁷ che riconosce loro le condizioni dello stardom.

I film di Franciolini, *Ultimo incontro*, *Siamo donne* e *Il mondo le condanna* si configurano, a mio avviso, come un tentativo consapevole di Valli di rimediare e rinegoziare la sua immagine divistica, partecipando a narrazioni che, attraverso varie declinazioni del melò, suggeriscono al pubblico la possibilità di riconoscere un carattere di autenticità e di sincerità alle intenzioni della diva. In questo senso, le sue performance, lavorando su questi tipi di sottotesti emotivi, esibiscono fierezza, fragilità, e desiderio di reinserimento nel corpo sociale e nazionale.

Gli sviluppi del Caso Montesi, invece, coincidono in due momenti differenti con i film più importanti del decennio, *Senso* e *Il grido*.

Questi due film, se collocati all'interno di un'analisi storicamente orientata, sembrerebbero affermare la politica di un'attrice che partecipa alla co-creazione del personaggio e, per estensione, anche a quella del film.

Secondo questa prospettiva, infatti, nessuno si permetterebbe di dire che *Senso* è un film di Alida Valli e non di Luchino Visconti. Tuttavia, il contributo dell'attore/attrice andrebbe riconosciuto secondo una via di mediazione tra le parti, seguendo un'intuizione che già Umberto Barbaro esprimeva, quando scriveva che il lavoro dell'attore «consiste nella padronanza del mezzo espressivo, il proprio corpo, e nella possibilità di comandarlo in qualsiasi momento, non piegandolo alle esigenze dei metodi specifici del cinematografo, ma potenziandone la possibilità ed il valore proprio con l'impiego di quei mezzi, che l'attore dello schermo deve dunque conoscere altrettanto quanto il regista».⁵⁷⁸

Non è un caso, infatti, che la lavorazione di questi due film corrisponda a due scritture in forma di diario pubblico: le memorie di «Tempo» del 1954 e le confessioni di «Oggi» del 1956, testimonianze al confine tra richieste su committenza e logiche della società dello spettacolo, che in realtà costituiscono lo spazio letterario contemporaneo in cui Valli può esibire quella

⁵⁷⁶ Paul McDonald, *The Star System*, cit., p. 6.

⁵⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 7.

⁵⁷⁸ Umberto Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 31. L'ispirazione di questo passaggio è stata suggerita dalla lettura di Dario Tomasi, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Loescher, Torino 1988, pp. 116-135.

tensione narrativa e confessionale che caratterizza tutte le interviste e le dichiarazioni del periodo.

Eppure, questi due film, così importanti per la carriera e per il mito di Alida Valli, sembrerebbero consegnare la parabola stellare della diva a quella che Gian Piero Brunetta definisce acutamente «una divinizzazione continuamente interrotta»⁵⁷⁹.

Infatti, secondo quanto nota Giulio Cesare Castello già nel 1957 nel suo compendio sistematico sul fenomeno del divismo: «non ci si può sottrarre all'impressione, valida anche per la Miranda, ch'essa [Alida Valli] costituisca un patrimonio che il cinema italiano ha impegnato solo raramente in modo conveniente e costruttivo»⁵⁸⁰.

Un patrimonio che evidentemente viene riconosciuto e mai dimenticato in Francia, dove Valli consolida la sua posizione di attrice moderna e della modernità.

In questo senso, la Palma d'oro conferita a *L'inverno ti farà tornare*, film interamente costruito attorno alla sua performance, è una prima testimonianza dell'incidenza del volto e del percorso di Valli all'interno di una proposta discorsiva sul suo rapporto con questioni di *gender* e con un invecchiamento performato⁵⁸¹ prima ancora che vissuto.

A tal proposito, acquista un carattere programmatico e profetico quanto l'attrice dichiara a Oriana Fallaci, che le chiede se le faccia paura o dispiacere invecchiare:

No, perché quando una donna si sente amata non si sente più vecchia. E non si sente più vecchia perché non gliene importa più di diventare vecchia. Una donna amata ignora le rughe anche se ha le rughe, si trova bella anche se non è bella. Io non lo so se sono ancora bella: non so nemmeno se lo sono mai stata. Però so che capire mi dà molta più gioia che essere bella: e per capire bisogna invecchiare. E un'età scandalosa, del resto, quarantatré anni?⁵⁸²

Alida Valli al tempo di quest'intervista ha quarantatré anni, e ha già consolidato una sua posizione di prestigio come interprete internazionale. Ha recitato in italiano, inglese, francese e spagnolo con grande abilità.

E sebbene, ulteriori dispiaceri accadranno nella sua vita, come la separazione da Giancarlo Zagni, che la lascia per Dalia Lahav, attrice israeliana più giovane di lei, privandola quindi di

⁵⁷⁹ Gian Piero Brunetta, *Una divinizzazione continuamente interrotta*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), Alida Valli, cit., pp. 154-155.

⁵⁸⁰ Giulio Cesare Castello, *Il divismo*, cit., p. 419.

⁵⁸¹ Cfr. Kathleen Woodward, *Performing Age, Performing Gender*, cit.

⁵⁸² Oriana Fallaci, *Lo specchio del passato*, cit., p. 395.

quella sicurezza affettiva che l'attrice aveva raccontato a Fallaci, e che aveva coltivato per circa quindici anni, il proseguimento della carriera di Valli, teatrale, televisiva e cinematografica assume i connotati di un femminismo agito, proprio come quello di Anna Magnani⁵⁸³, che fonda la sua ragion d'essere nelle scelte professionali e familiari che porta avanti in qualità di «padre e madre» dei suoi figli⁵⁸⁴.

In questo senso, la frequentazione del cinema d'autore, cioè dei vari Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Mario Bava, Valerio Zurlini, Maurizio Ponzi, Patrice Chéreau, Giuseppe Bertolucci, Dario Argento, fino a Marco Tullio Giordana, sembra rispondere a quel bisogno di Valli ricominciare da capo⁵⁸⁵, sempre e comunque. Di incontrare nuove persone, sempre e ovunque.

Incontri che hanno plasmato la carriera e l'immagine pubblica e privata di Alida Valli, che a partire dagli anni Settanta, agisce e viene sempre più frequentemente ritratta nel ruolo di madre. Su questo aspetto, una testimonianza di Giuseppe Bertolucci esprime non soltanto una fascinazione personale, ma probabilmente anche un omaggio collettivo, il definitivo riconoscimento di esistere nell'immaginario del suo pubblico e del cinema *tout court*.

Io sono capitato in *Strategia del ragno* per un'occasione curiosa. Era il '69, anno di fuoco, dopo il '68, stavo studiando a Firenze e uscivo, travolto, da una storia sentimentale. Mio fratello mi disse: dai, vieni da me e aiutami a fare questo film che sta per partire. Fu la mia prima volta su un set con un ruolo, quello di aiuto regista. Lo ricordo come un momento magico, una scoperta. E tutti abbiamo di quel film un ricordo straordinario. È lì che Storaro sperimenta per la prima volta la famosa luce a cavallo che poi diventerà una delle sue cifre stilistiche. Il mio rapporto con Alida Valli è fondativo: *Strategia* è il primo set che frequento, Alida Valli è la prima attrice che conosco, e rimane nel mio immaginario come la madre di tutte le attrici⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Per un profilo sul carattere pubblico esibito da Anna Magnani rimando a Matilde Hochkofler, *Anna Magnani*, con la collaborazione di Luca Magnani, Bompiani, Milano 2018; Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo, Mariapaola Pierini, *Effetto Magnani*, cit.; Chiara Ricci (a cura di), *Anna Magnani*, numero speciale di «Bianco e Nero», 607, settembre-dicembre 2023; Chiara Tognolotti, *Anna Magnani*, cit.

⁵⁸⁴ Cfr. Oriana Fallaci, *Lo specchio del passato*, cit., p. 391.

⁵⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 394.

⁵⁸⁶ Dal documentario *Oltre la ragnatela. Conversazione con Giuseppe Bertolucci*, citazione contenuta in Gabriele Niola, *Strategia del ragno. Tornando a casa sul treno per Tara*, in Paolo Di Paolo (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, numero speciale di «Bianco e Nero», 593, gennaio-aprile 2019, pp. 70-79 (70).

Versatile, agile, curiosa, infaticabile, dedita alla cura degli affetti più intimi, di cui il legame con Bibi Campanella⁵⁸⁷ meriterebbe uno spazio e una trattazione separati, gli anni Settanta per Alida Valli rappresentano un lungo momento di riflessione sul proprio mestiere, sulla rapidità dei tempi di preparazione dei personaggi ed esecuzione delle scene/spettacoli; sull'importanza della negoziazione del proprio prestigio e sulla affermazione di un'instancabile voglia di lavorare.

Fabrizio Cruciani, riflettendo su alcuni problemi di storiografia teatrale, approdava a queste conclusioni quantomai potenti ed evocative:

Se la definizione di teatro (il «che cos'è») si individua nel suo concreto esistere, con la precisione e l'assolutezza del fare, resta invece molteplice e non certa nella riflessione e negli studi; anche perché, come è stato rilevato, il teatro ha la sua continuità e durata nella storia in quanto produce non tanto opere quanto modi di operare. Le opere sono l'insieme delle relazioni poste in essere nell'avvenimento cui sono finalizzate e delle forme in cui si realizzano: di ciò «restano» solo testimoni parziali o settoriali, come il testo recitato (quando c'è), le strutture architettoniche usate, scenografie, critiche, ricordi di spettatori, progetti, intenzioni, testimonianze o ricordi degli uomini di teatro che l'hanno fatto (e, oggi, quei parzialissimi documenti che sono le registrazioni audiovisive). I modi di operare esistono nella «durata» degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, nella tradizione in quanto sistema attivo (quando è un valore positivo) di creare relazioni con l'accaduto. In questo senso il teatro non è effimero, come non lo è l'operare degli uomini: il teatro è una categoria di lunga durata oltre l'evento presente dello spettacolo⁵⁸⁸.

Allo stesso modo, Alida Valli, attrice di cinema, teatro e televisione, andrebbe ricordata non soltanto per le opere che ha realizzato e contribuito a realizzare, ma per i modi di operare nella civiltà, nella tradizione, e nelle relazioni che ha costruito oltre la durata di uno spettacolo.

⁵⁸⁷ Un primo studio del legame tra Valli e Bibi Campanella è stato condotto, secondo una prospettiva femminista, dal saggio di Lucia Cardone, *Essere (almeno) due. Bibi Campanella e le altre donne di Alida Valli*, in Mariapia Comand, Stephen Gundle (a cura di), *Alida Valli*, cit., pp. 134-140.

⁵⁸⁸ Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, in Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese (a cura di), *Guide Bibliografiche. Teatro*, Garzanti, Milano 1991, pp. 3-10 (3).

GALLERIA FOTOGRAFICA



Fig. 1 «Cine Magazzino», 13, 29 maggio 1937. Alida Valli nella sua prima copertina (foto

Venturini) esibisce la sua fotogenia. Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia.



Fig. 2 Angelo Musco e Alida Valli (Sulamita) ne *Il feroce Saladino* (1937) di Mario Bonnard, direttore della fotografia di Carlo Montuori.



Fig. 3 Collezione Ballerini, figurina promozionale (foto Vaselli) di Alida Valli in *Mille lire al mese* (1938) di Max Neufeld.



Fig. 4 Collezione Ballerini, figurina (foto Vaselli) di Alida Valli in *Ballo al castello* (1939) di Max Neufeld.

PRESENTARE UN'ATTRICE

UNA volta, trent'anni fa e anche prima, accanto al film dal vero venivano presentati film a soggetto di breve durata, nei quali apparivano timidi volti di giovanette forse incredibile delle capacità della macchina da presa che le aveva ritratte in piccole azioni mimiche. Il pubblico che andava al cinematografo le chiamava « la nostra Mary », « la ragazza Vitagraph ». Ma da poco i primi volti di stars erano apparsi sullo schermo, che la gente volle sapere come realmente si chiamavano. Erano Mary Pickford, Florence Turner. Le attrici dello schermo ebbero da allora un fascino particolare, le cronache narrarono le loro vicende talvolta strane e complicate, piene di mistero come quella di Theda Bara. Poi venne l'epoca di Asta Nielsen, e quella di Greta Garbo. Vi furono *rampes* o « inguene ».

I giornali e le riviste dedicarono sempre molto spazio alle fotografie delle attrici. Gli americani specialmente usarono buoni procedimenti per « lanciare » le attrici del cinema.

Da qualche tempo i nostri giornali e le nostre riviste dedicano, contrariamente a quello che facevano prima, molto spazio a fotografie di attori e attrici dello schermo italiano. In questo modo il pubblico conosce un po' meglio gli attori e le attrici, può seguirli nella loro attività più da vicino. È probabile che le nostre attrici abbiano aumentato da qualche tempo in qua il numero dei loro ammiratori. Tuttavia oggi ci sono anche molte ragazze infatuato per il cinematografo. Vanno a farsi fotografare da questo o quel fotografo che ritocca le fotografie in modo da annullare le eventuali caratteristiche della fanciulla che vuol fare del cinema o sta già facendo « qualche cosa » in ruoli secondari, trascurabili.

Ho chiesto a più d'una di queste aspiranti attrici, o attrici di terzo piano, che cosa intendono fare, quali sono le loro aspirazioni, in che ruoli si sentono più versate, in che stile, in che maniera vorrebbero recitare. In fondo, quasi nessuna ha dato risposte convincenti. Le risposte sono state sempre vaghe. Quello a cui tenevano molto queste ragazze, era che le loro fotografie, fatte da uno dei tanti fotografi che vanno per la maggiore, venissero pubblicate su un giornale, poi su un altro, poi su un terzo. Ciò a che cosa serve, quando le fotografie non dicono niente? Senza contare che il produttore rimane titubante di fronte ad una fotografia molto ritoccata.

Comunque sia, finora non risulta che attrici di merito sieno state opportunamente lanciate; attrici che sieno apparse sui periodici fotografate in forma dignitosa e attraente: salvo casi sporadici. E per questa ragione che si è pensato di scegliere un'attrice fra quelle più giovani del cinema italiano, e di presentarne le qualità fotografiche ed espressive più aderenti al suo temperamento. L'attrice prescelta è Alida Valli, appunto



perché finora non è mai stata opportunamente adoperata sullo schermo. Ha lavorato in parecchi film, in ruoli tuttavia non corrispondenti alle sue possibilità e risorse. Le fotografie che qui presentiamo non hanno tanto lo scopo di segnalare Alida Valli all'attenzione del pubblico, che ormai si è accorto di lei, quanto di mostrare come si dovrebbe, a nostro avviso, presentare un'attrice. Valgano quindi come indicazione di espressioni e atteggiamenti dei quali un regista intelligente potrebbe tener conto per un eventuale film in cui a questa attrice non fosse affidato un ruolo troppo generico e inadeguato. FRANCESCO PASINETTI

Fig. 5 Francesco Pasinetti, *Presentare un'attrice*, «Cinema», 58, 25 novembre 1938.



Fig. 6 Sequenza di primi piani scattati da Francesco Pasinetti per il suo fototesto, *Presentare un'attrice*, «Cinema», 58, 25 novembre 1938.



Fig. 7 «Cine Illustrato», 49, 6 dicembre 1939, Alida Valli in copertina (foto Ciolfi) in una foto promozionale di *Uno + uno = uno*, poi *Taverna rossa* di Max Neufeld. Il numero di rivista coincide con la pubblicazione della prima puntata del diario *I primi diciott'anni della mia vita*. Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia.



Figg. 8-9 Da sinistra, Alida Valli, Fosco Giachetti e Clara Calamai in una foto di scena di *Luce nelle tenebre* (1941) di Mario Mattoli, direttore della fotografia Arturo Gallea. Sotto, primo piano di Alida Valli in *L'amante segreta* (1941) di Carmine Gallone, film simbolo del cinema dei telefoni bianchi, direttore della fotografia Václav Vich.





Fig. 10 Alida Valli in *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, 1941

Fondo Valli

Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

Prima immagine di *Mater dolorosa*.



Figg. 11-12 Da sinistra, Alida Valli, Massimo Serato, Mariù Pascoli, e Annibale Betrone in una scena che ritrae il focolare domestico di *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati. Sotto, Valli e Serato, in una scena del film.





Fig. 13 Sul set di *Piccolo mondo antico*, Alida Valli con un ombrello. Un operatore prende le misure del suo volto.



Fig. 14 Alida Valli, *mater dolorosa* immersa in una composizione che restituisce il meraviglioso paesaggio italiano di Valsolda in cui sono ambientate le vicende del romanzo di Fogazzaro. Direttore della fotografia per gli esterni del film, Arturo Gallea.



Fig. 15 Alida Valli e Carlo Ninchi in *Catene invisibili* (1942) di Mario Mattoli, direttore della fotografia, Anchise Brizzi.



Fig. 16 Un celebre primo piano di Alida Valli in *Catene invisibili* (1942).



Fig 17 Ritratto di Alida Valli

Foto Ghergo (1942 circa)

Fondo Valli. Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC



Figg. 18-19 Sopra, Collezione Ballerini, figurina (foto Pesce) di Rossano Brazzi e Alida Valli in *Noi vivi* (1942) di Goffredo Alessandrini. Sotto, frame di primo piano di Alida Valli in *Addio Kira!* (1942), direttore della fotografia Giuseppe Caracciolo.





Fig. 20 Qui, Rossano Brazzi (Leo) e Alida Valli (Kira) in *Noi vivi* (1942) durante il loro primo incontro al giardino innevato.

Figg. 21-22 Nella pagina che segue, sopra Alida Valli (Kira) e Cesarina Gheraldi (Sonja) in una foto di scena di *Noi vivi* (1942). Kira indossa il caratteristico cappello che lanciò una moda per tutte quelle spettatrici che sognarono di pettinarsi e vestirsi “alla Valli”.

Sotto, Alida Valli (Kira) e Fosco Giachetti (Andrej) in una foto di scena.





Figg. 23-24. Sopra, una fotobustina di *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli, produzione Italcine. L'immagine ripropone il momento in cui Alida Valli (Maria) interpreta la celebre canzone *Ma l'amore no*.

Sotto, un primo piano di Alida Valli nel film, direttore della fotografia Aldo Tonti.



Fig. 25 Alida Valli in un ritratto di *mater dolorosa* partoriente in ospedale in *T'amerò sempre* (1943) di Mario Camerini, direttore della fotografia, Arturo Gallea.



Fig. 26 Alida Valli e Amedeo Nazzari in una foto sul set di *Apparizione* (1943) di Jean de Limur, direttore della fotografia Aldo Giordani. Fonte – Regione Lombardia Beni Culturali.

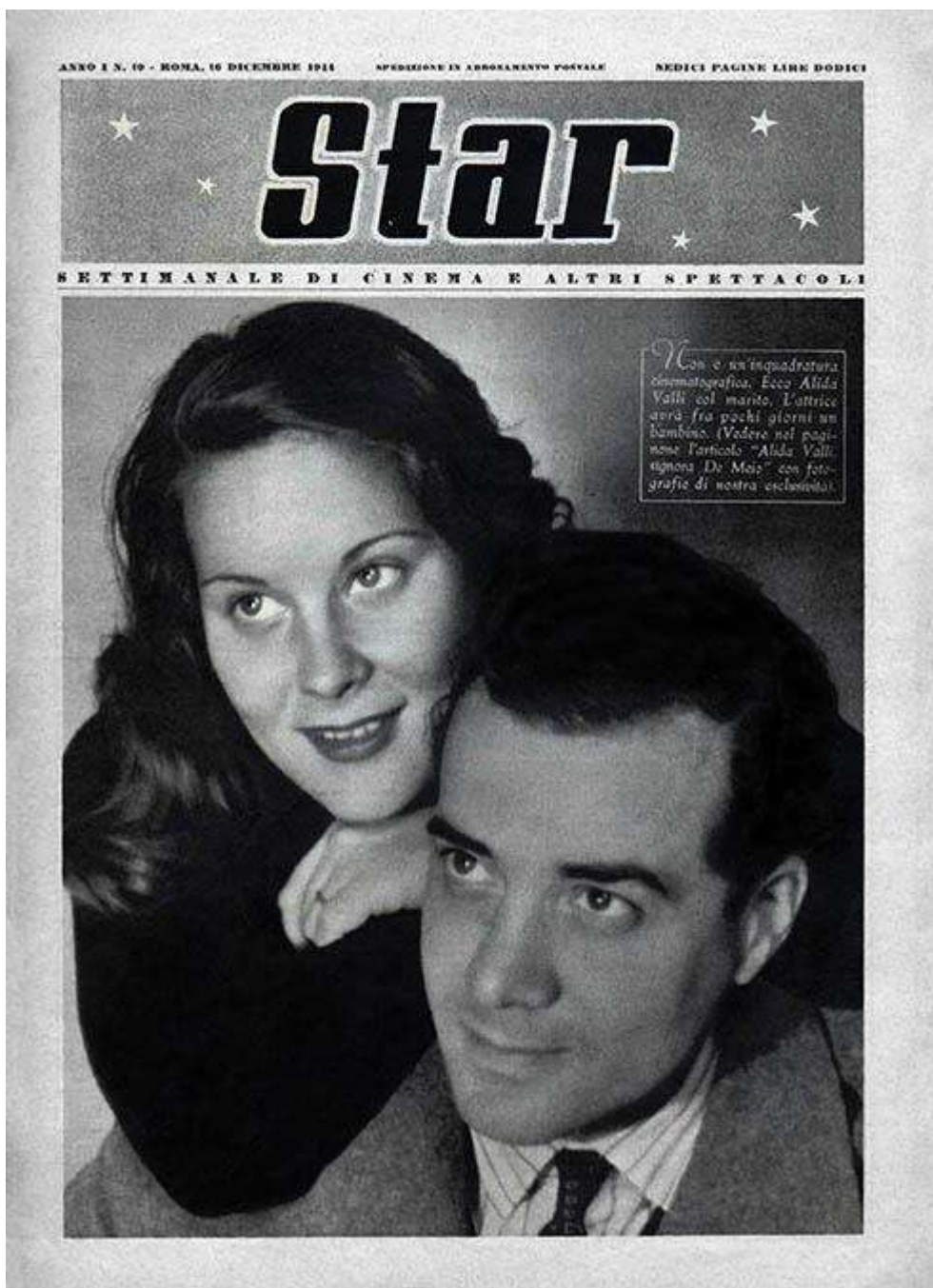


Fig. 27 «Star», 19, 16 dicembre 1944. In copertina Alida Valli e il marito Oscar De Mejo. Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia. Nella pagina seguente, figg. 28-29 due tentativi di inserimento nel canone neorealista. In ordine, sopra, da sinistra Alida Valli, Eduardo De Filippo e Fosco Giachetti in una foto di scena de *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli, direttore della fotografia Ubaldo Arata. Sotto Alida Valli e Carlo Ninchi ne *Il canto della vita* (1945) di Carmine Gallone, direttore della fotografia Ubaldo Arata.



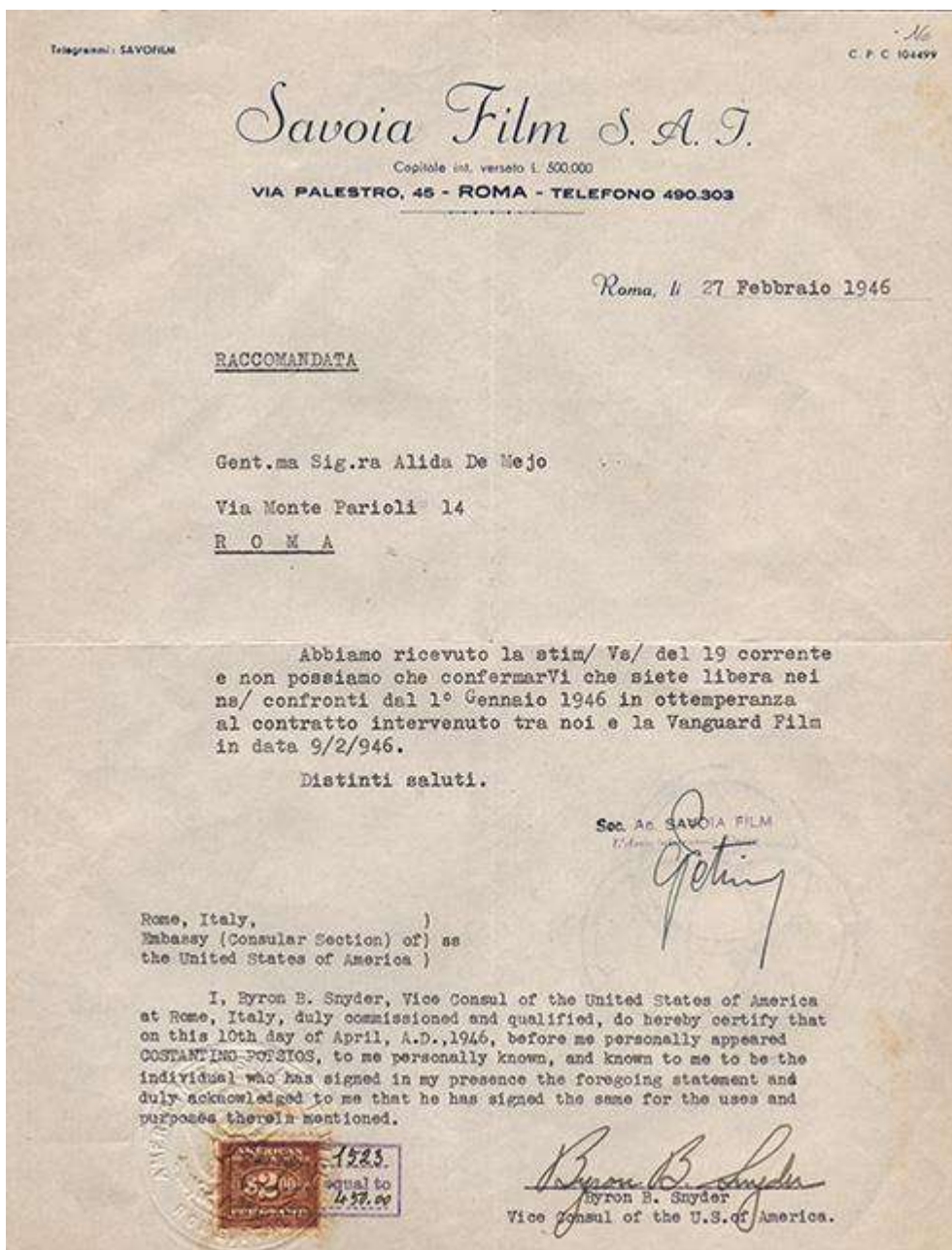


Fig. 30 Lettera Savoia Film ad Alida Valli, 27 febbraio 1946. Il documento libera l'attrice dai suoi obblighi contrattuali con la casa di produzione italiana, e sancisce il definitivo passaggio di Valli alla Vanguard Films.

Fondo Valli

Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia.

Nella pagina seguente, figg. 31-32 in ordine, sopra presentazione di Eugenia (Alida Valli), figlia devota in *Eugenia Grandet* (1946) di Mario Soldati, fotografia di Václav Vích. Sotto Gualtiero Tumiati (Felix) controlla ossessivamente il tesoro donato alla figlia (Valli).





Fig. 32 Alida Valli e Giuditta Rissone in un fotogramma del film.



Fig. 33 Qualcosa di strano sta per accadere. Atmosfere da *female gothic* in *Eugenia Grandet* (1946). Alida Valli in un fotogramma del film.



Fig. 34 Un gioco di luci e ombre e di spazi stretti sottolinea l'atmosfera cupa e gotica della casa paterna. Alida Valli in un fotogramma del film.



Fig. 35 Felix Grandet (Tumiati), incredulo dell'oltraggio subito, rimprovera la figlia. Eugenia (Valli) reagisce con fierezza e compostezza.



Fig. 36 Eugenia (Valli) espone al padre (Tumiati) le proprie ragioni con fierezza, senza avere ripensamenti.

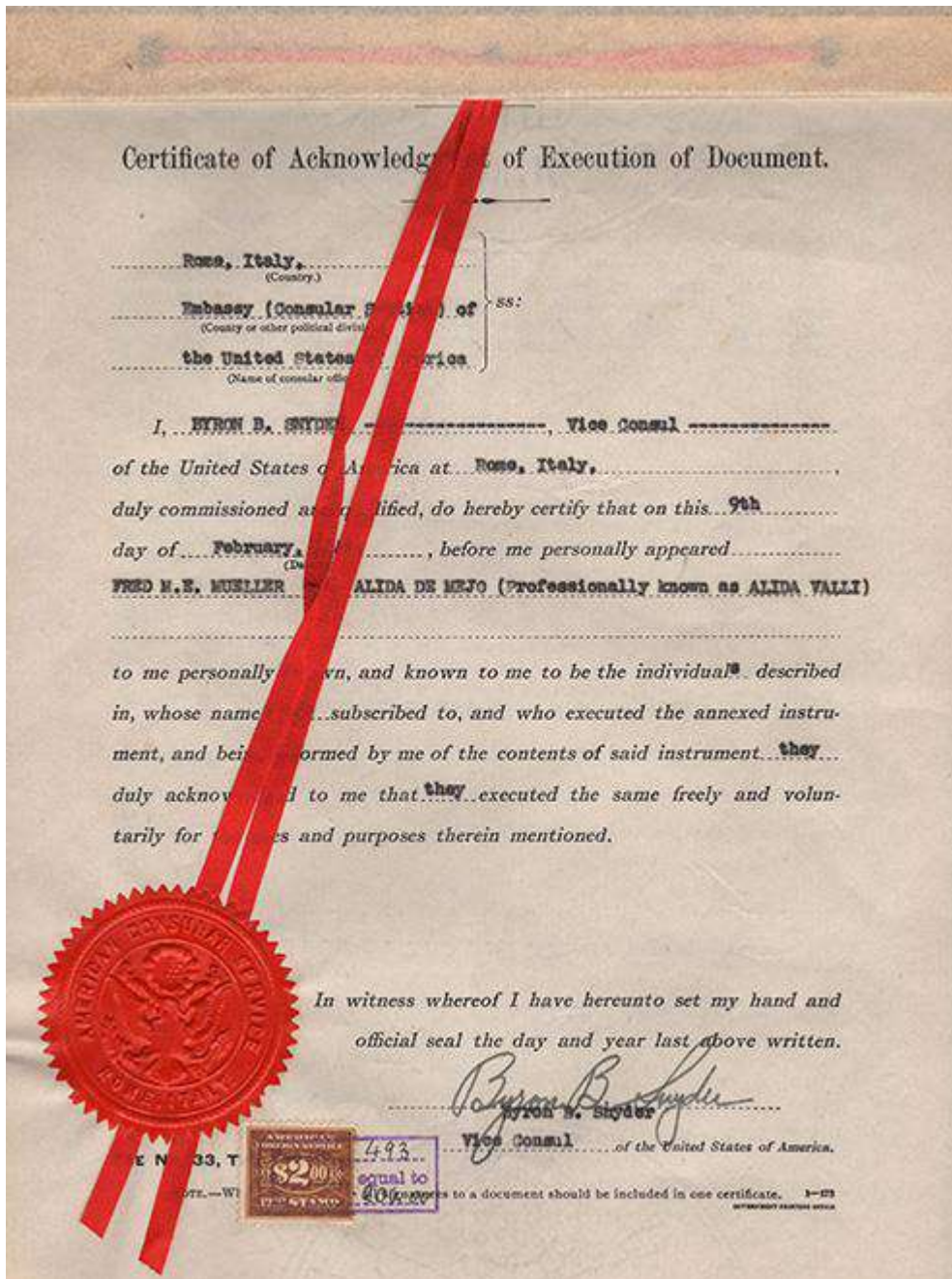


Fig. 37 Contratto Vanguard Films, 9th February 1946. Copia ufficiale del contratto di esclusiva che legò Valli alla Vanguard Films di David O. Selznick.

Fondo Valli

Biblioteca Luigi Chiarini – Centro Sperimentale di Cinematografia



Fig. 38 «Fotogrammi», 12, 7 giugno 1947. In copertina Louis Jourdan e Alida Valli, nuove 'Selznick Stars' in *The Paradine Case* (*Il caso Paradine*, 1947) di Alfred Hitchcock. Questo numero presenta anche il reportage del soggiorno di Valli e De Mejo presso il ranch dei coniugi Alfred e Alma Hitchcock.

Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia



Figg. 39-40 Sopra gli *opening credits* di *The Paradine Case* (1947) di Alfred Hitchcock, che presentano l'attrice e Louis Jourdan come 'new Selznick stars'. Sotto, introduzione al personaggio di Maddalena Paradine (Valli) in fotogramma del film. Direttore della fotografia Lee Garmes.



Fig. 41 Immagine promozionale di Valli nel ruolo di Miss Paradine presentata in un calco di Greta Garbo.



Figg. 42-43 Sopra, Gregory Peck (Anthony Keane) e Valli (Miss Paradine), ripresi a mezza figura, in uno dei loro primi colloqui. Fotogramma del film.

Sotto, Maddalena Paradine (Valli) si prepara ad entrare in aula del processo all'Old Bailey. Fotogramma del film.



Figg. 44-45 Sopra Miss Paradine, assiste al processo e attende la deposizione di André Latour (Louis Jourdan) che Hitchcock colloca in profondità di campo. Fotogramma del film.

Sotto, Keane (Peck) e Miss Paradine (Valli) nell'ultimo confronto che li separa prima della sua deposizione al processo. Fotogramma del film.



Figg. 46-47 Sopra, Miss Paradine (Valli) ascolta la deposizione di Latour. Sotto, inquadrata a mezzo busto, Miss Paradine è chiamata a deporre al processo.



Fig. 48 «Hollywood», 126, 14 febbraio 1948. Alida Valli in copertina sfoggiando un glamour hollywoodiano.

Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia



Fig. 49 «Cine Illustrato», 19, 9 maggio 1948. Alida Valli in copertina in un'immagine promozionale di *Walk Softly, Stranger* (*Ormai ti amo*, 1948, distr. italiana 1950) di Robert Stevenson. Produzione RKO.

Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia



Fig. 50 «Modern Screen», vol. 37, n. 1, June 1948. Immagine promozionale di Valli in linea con la campagna di *advertising* promossa da Selznick. La foto originale probabilmente era in bianco e nero, ed è stata in seguito colorata, come spesso si usava all'epoca.



Fig. 51-52 Sopra, Anna Schimdt (Valli) e Holly Martins (Joseph Cotten) in una foto di scena di *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949) di Carol Reed, direttore della fotografia Robert Krasker. Sotto, Valli in un fotogramma del film. Nella pagina seguente, figg. 53-54, sopra Anna Schmidt (Valli) e Holly Martins (Cotten) nell'ultima sequenza de *Il terzo uomo*. Sotto, Valli, per la prima volta in technicolor, con Glenn Ford in una scena dal set di *The White Tower* (*La torre bianca*, 1950) di Ted Tetzlaff. Produzione RKO.





Figg. 55-56 Sopra, Alida Valli (Lina) e Amedeo Nazzari (Piero) in pieno stile melò in una foto di scena di *Ultimo incontro* (1951) di Gianni Franciolini, direttore della fotografia Anchise Brizzi. Produzione Lux Film. Sotto, Lina (Valli), ormai costretta a prostituirsi, attende nella casa di appuntamenti un cliente. Foto Cristaldifilm.



Figg. 57-58 Sopra Alida Valli (Renata), in una tinta bionda molto accesa, e Franco Interlenghi in una foto di scena de *Il mondo le condanna* (1953) di Gianni Franciolini, direttore della fotografia Anchise Brizzi. Sotto, Valli e Amedeo Nazzari (Paolo) in una foto di scena in stile melò. Foto Cristaldifilm



Fig. 59 «Festival», 7, 14 febbraio 1953. Alida Valli e Amedeo Nazzari in copertina, in un fotogramma tratto da *Il mondo le condanna* (1953) di Gianni Franciolini. Produzione Lux Film.

Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia

Nelle pagine seguenti, figg. 60-61, due fotogrammi tratti dall'episodio dedicato ad Alida Valli in *Siamo donne*, diretto da Gianni Franciolini, direttore della fotografia Enzo Serafin. Sopra Alida Valli riceve un massaggio dalla fidata Anna. Sotto Alida Valli a casa di quest'ultima in occasione della sua festa di fidanzamento. In seguito, figg. 62-63, sopra Alida Valli intervistata da un giornalista ad un ballo serale. Sotto, mezzo busto di Valli incorniciato dallo sbuffare del treno in profondità di campo.







Fig. 64 Luchino Visconti e Alida Valli sul set di *Senso* di Luchino Visconti, 1954

Fondo Valli

Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC



Fig. 65 Alida Valli in una scena di *Senso* di Luchino Visconti, 1954

Fondo Valli

Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC



Fig. 66-67 Sopra, la contessa Livia Serpieri (Alida Valli) e il tenente Franz Mahler (Farley Granger) nella Villa di Aldeno nascondono tra veli e drappi il tradimento delle rispettive identità. Sotto, Livia (Valli), seduta alla sua toiletta, ascolta le velenose lusinghe di Franz (Granger). Due fotogrammi da *Senso* (1954) di Luchino Visconti, direttori della fotografia Aldo Graziati e Robert Krasker.



Figg. 68-69 Sopra e sotto, nel confronto finale con Franz a Verona, Livia (Valli) riconosce la verità della sua abiezione. Livia (Valli) perde grazia e compostezza. Due fotogrammi del film.



Fig. 70 «Tempo», 45, 11 novembre 1954. Alida Valli in copertina in occasione della prima puntata del diario *Racconto la mia vita*.

Biblioteca Luigi Chiarini – Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia

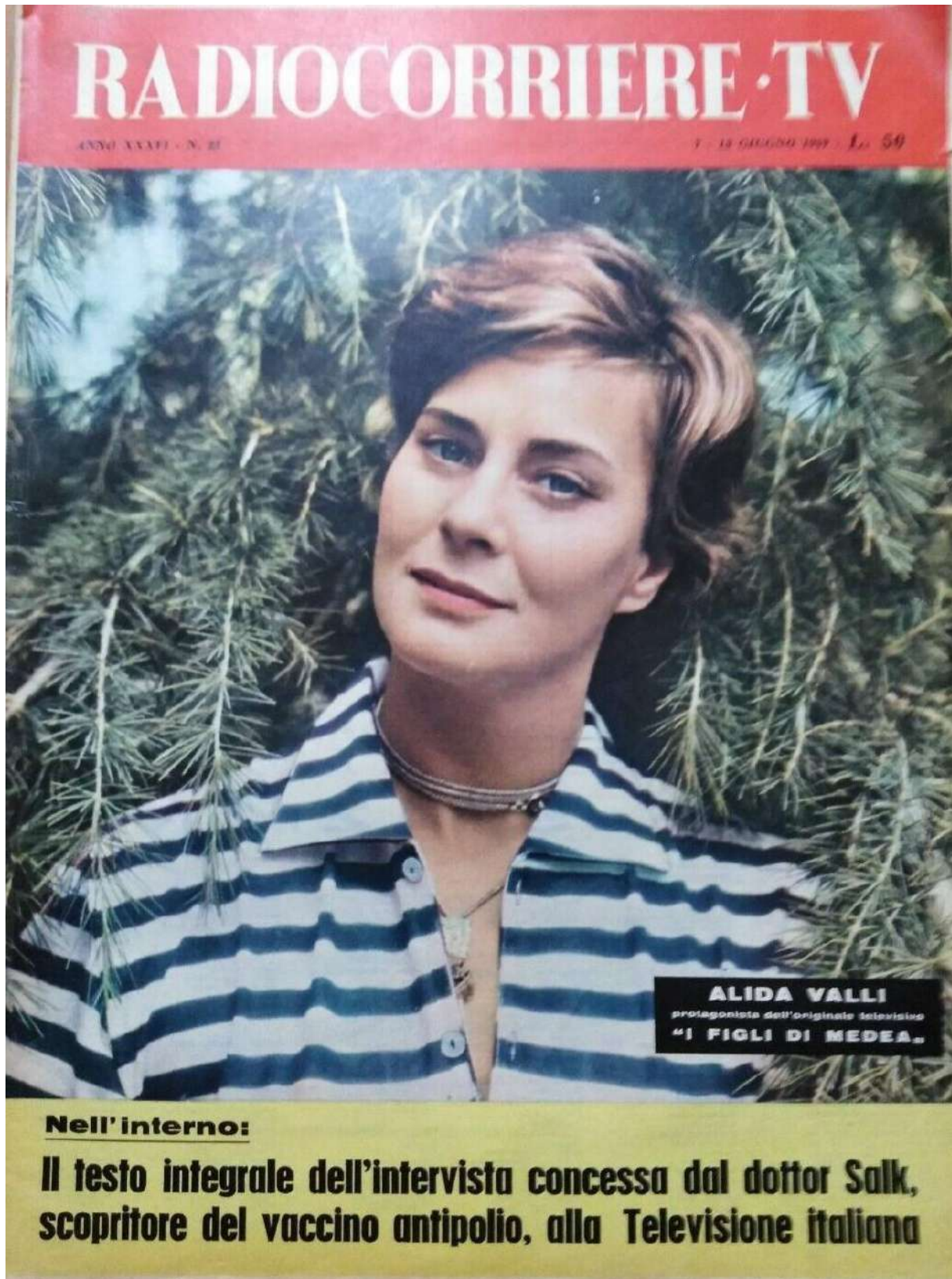


Fig. 71 «Oggi», 49, 6 dicembre 1956. Alida Valli in copertina, in occasione della prima puntata del diario *Alida Valli si confessa*. Collezione dell'autore. A seguire figg. 72-73 Steve Cochran e Alida Valli (sopra) e Cochran, Mirna Girardi e Valli (sotto) in due fotogrammi de *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni, direttore della fotografia Gianni Di Venanzo.





Nella pag. precedente, figg. 74-75 in ordine sopra, Aldo (Cochran) cerca di convincere Irma (Valli) a non lasciarlo. Sotto, Irma assiste al suicidio di Aldo, e chiude il film con il suo grido. Qui fig. 76 «Radiocorriere TV», 23, 7-13 giugno 1959. Alida Valli in una delle ultime copertine a lei dedicate nella maturità artistica in occasione de *I figli di Medea* (1959) di Anton Giulio Majano. Collezione dell'autore.





Figg. 77-78, Sopra Alida Valli in un fotogramma de *L'inverno ti farà tornare* (1961) di Henri Colpi, direttore della fotografia Marcel Weiss. Sotto Valli e Georges Wilson in un fotogramma del film.



Figg. 79-80 Sopra, Alida Valli in una foto di scena nel ruolo di Merope in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini accoglie tra le sue braccia il piccolo Edipo. Sotto, Merope e il pianto rituale in un fotogramma del film ingrandito digitalmente.



Fig. 81 Bernardo Bertolucci, Alida Valli e Tino Scotti durante la presentazione del film *Strategia del ragno* di Bernardo Bertolucci, 1970, alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia

Fondo Valli

Archivio Fotografico Cineteca Nazionale – CSC

Nelle pagine a seguire, figg. 82-83 sopra Draifa (Alida Valli) e Athos (Giulio Brogi) al loro primo incontro nella villa di lei, in *Strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci, direttori della fotografia Vittorio Storaro e Franco Di Giacomo. Sotto Draifa (Valli), immersa tra fiori, tesse la sua tela. Proseguendo, figg. 84-85, sopra Draifa (Valli) e Athos (Brogi) passeggiano per i campi di una Tara deserta. Sotto, Draifa (Valli) veste il figlio con la sahariana del padre, nel tentativo di rivivere eroticamente il passato attraverso il corpo del figlio presente.







Figg. 86-87, Sopra Suzy Benner (Jessica Harper) e Miss Tanner (Alida Valli) in un fotogramma di *Suspiria* (1977) di Dario Argento, direttore della fotografia Luciano Tovoli. Sotto, da sinistra Suzy (Harper), Miss Tanner (Valli) e Madame Blanc (Joan Bennet) in un fotogramma del film allargato digitalmente.



Figg. 88-89, sopra Mamma Cioni (Alida Valli) rimprovera con un incessante turpiloquio il figlio Mario Cioni (Roberto Benigni) in un fotogramma di *Berlinguer ti voglio bene* (1977) di Giuseppe Bertolucci, direttore della fotografia Renato Tafuri. Sotto, la madre (Valli) imbecca la minestra al figlio (Benigni), che ascolta estasiato la novella.

FILMOGRAFIA

I due sergenti (1936)

Regia: Enrico Guazzoni; *soggetto:* dal romanzo di Paolo Lorenzini (Collodi nipote) ispirato al dramma *Les deux sergents* di A. Maillard e B. Daubigny; *sceneggiatura:* Nunzio Malasomma, Carlo Bernard; *dialoghi:* Gherardo Gherardi; *scenografia:* Virgilio Marchi, Enrico Guazzoni. *Costumi:* Virgilio Marchi; *fotografia:* Arturo Gallea, Augusto Tiezzi; *musica:* Pietro Clausetti, Alessandro Cicognini; *montaggio:* Gino Talamo; *interpreti:* Gino Cervi (Federico Martelli / Guglielmo Salvoni), Antonio Centa (Carlo Duval / George Masson), Evi Maltagliati (Marilyne Gould), Lamberto Picasso (La Croix), Luisa Ferida (Lauretta), Matilde Casagrande, Ivana Diani, Giuliana Gianni, Titti Leinmüller, Jole Tinta, Alida Maria Altenburger [Alida Valli] (le sei commesse dell'emporio); *produzione:* Pietro Mander per la Manderfilm; *distribuzione:* Manderfilm; *origine:* Italia.

Il feroce Saladino (1937)

Regia: Mario Bonnard; *soggetto:* Ettore M. Margadonna, Gino Rocca; *sceneggiatura:* Mario Bonnard, Ettore M. Margadonna; *scenografia:* Alfredo Montori; *costumi:* Casa Lola; *fotografia:* Carlo Montuori; *musica:* Giulio Bonnard; *canzoni:* "Basta soltanto un fiore" e "L'isola d'amore" di Cesare A. Bixio e Michele Galdieri, cantate da Lino Carenzio; *montaggio:* Eraldo da Roma, *interpreti:* Angelo Musco (prof. Pompeo Darly), Rosina Anselmi (sua moglie Amalia), Mario Ciotola [Mario Mazza] (l'acrobata Yonson), Alida Valli (Dora Florida / la bella Sulamita), Lino Carenzio (Gastone, il fine dicitore), Carlo Duse (il regista), Alberto Sordi (l'uomo nascosto sotto il costume di leone); *produzione:* Capitani-ICAR; *distribuzione:* Generalcine; *origine:* Italia.

Sono stato io! (1938)

Regia, dialoghi: Raffaello Matarazzo; *soggetto:* dalla commedia *Sarà stato Giovannino* di Paola Riccora; *sceneggiatura:* Giuseppe Amato, Raffaello Matarazzo, Aldo Vergano; *scenografia:* Mario Rappini; *Fotografia:* Vaclav Vich; *musica:* Cesare A. Bixio, Giulio Bonnard; *montaggi:* Eraldo da Roma; *interpreti:* Eduardo De Filippo (Giovannino Apicella), Peppino De Filippo (il nipote Carlino), Alida Valli (Lauretta, sua sorella), Titina De Filippo (donna Rosa), Isa Pola (Lisa, la domestica), Lina Gennari (Fiammetta), Tecla Scarano (madre di Fiammetta), Federico

Collino (Matteo); produzione: Giuseppe Amato per la EIA-Amato; distribuzione: EIA; origine: Italia.

L'ultima nemica (1938)

Regia: Umberto Barbaro; soggetto: Umberto Barbaro, Fritz Eckardt; sceneggiatura: Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti; scenografia: Vinicio Paladini; costumi: Vittorio Nino Novarese; fotografia: Mario Albertelli; musica: Emilio Tufacchi; montaggio: Umberto Barbaro, Vincenzo Sorelli, interpreti: Fosco Giachetti (dott. Franco Rossi), Maria Denis (Anna Vitali in De Medio), Guglielmo Sinaz (comm. Vitali, suo padre), Gemma Bolognesi (Leda Vitali, sua madre), Carlo Lombardi (dott. Vitali), Alida Valli (un'amica di Anna); produzione: Antonio Piras per la Scia; distribuzione: Color Film tramite SIAE; origine: Italia.

L'ha fatto una signora (1938)

Regia: Mario Mattoli; soggetto: Maria Ermolli e Pio De Flaviis dalla propria commedia; sceneggiatura: Guglielmo Giannini, Mario Mattòli; scenografia: Alfredo Montori; fotografia: Carlo Montuori; musica: Giulio Bonnard; canzoni: Giovanni D'Anzi, Mario Ruccione; montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Michele Abbruzzo (Luca Sardo), Rosina Anselmi (Rosa Sardo), Alida Valli (Maria, loro figlia), Nino Taranto (Nino), Virgilio Riento (Pasquale), Tina Pica (Teresa, la portinaia), Nando Bruno (un collega di Pasquale); produzione: ICAR; distribuzione: Generalcine; origine: Italia.

L'amor mio non muore! (1938)

Regia: Giuseppe Amato; soggetto: Titina De Filippo; sceneggiatura: Eduardo, Peppino e Titina De Filippo, Raffaello Matarazzo; scenografia: Athos R. Natali; fotografia: Carlo Montuori; musica: Cesare A. Bixio; montaggio: Eraldo da Roma; interpreti: Eduardo De Filippo (l'emigrato Lorenzo), Peppino De Filippo (il detective Luigino Spanato), Alida Valli (Maria D'Alba), Titina De Filippo (signora D'Alba), Mario Gallina (l'industriale); produzione: Giuseppe Amato; distribuzione: Generalcine; origine: Italia.

Mille lire al mese (1939)

Regia: Max Neufeld; aiuto regia: Luigi Zampa; soggetto: Oretse Biancoli da un romanzo ungherese; sceneggiatura: Luigi Zampa; dialoghi: Gherardo Gherardi; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Fabrizio Carafa, fotografia: Ernst Mühlratt; musica: Felice Montagnini; canzoni: "Vorrei" e "Mille lire al mese" di Carlo Innocenzi e Alessandro Soprani; interpreti:

Alida Valli (Magda, la fidanzata del farmacista), Umberto Melnati (Matteo, il farmacista), Osvaldo Valenti (Gabriele Corodi, l'ingegnere), Renato Cialente (il direttore generale di radio Budapest), Nini Gordini Cervi (Lilli, l'impiegata della farmacia), Giuseppe Pierozzi (Axel, capo del personale), Anna Dorè (Lia Loletta); produzione: Ettore Rosboch per la Italcine; distribuzione: ICI; origine: Italia.

La casa del peccato (1939)

Regia: Max Neufeld; soggetto e sceneggiatura: Aldo De Benedetti; scenografia: Gastone Medin; fotografia: Ernst Mühlratt; musica: Cesare A. Bixio; montaggio: Maria Rosada; interpreti: Amedeo Nazzari (Giulio), Assia Noris (Renata, sua moglie), Umberto Melnati (Massimo), Alida Valli (la ragazza), Giulio Stival (un amico di Giulio), Giuseppe Porelli, Sandra Ravel; produzione: Giuseppe Amato per la Amato Film; distribuzione: Generalcine; origine: Italia.

Ballo al castello (1939)

Regia, soggetto: Massimiliano [Max] Neufeld; sceneggiatura: Carlo Della Posta; dialoghi: Oreste Biancoli; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Fabrizio Carafa d'Andria; fotografia: Vaclav Vich; musica: Armando Fragna; montaggio: Giuseppe Fatigati; interpreti: Alida Valli (la ballerina Greta Larsen), Carlo Lombardi (il principe Giorgio), Antonio Centa (Paolo Karinsky), Sandra Ravel (Rita Valentini), Giuseppe Pierozzi (il direttore del corpo di ballo); produzione: Ettore Rosboch per la Italcine; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Assenza ingiustificata (1939)

Regia: Massimiliano [Max] Neufeld; soggetto: Max Neufeld e Amedeo Castellazzi da una commedia di Istàn Bèkeffy; sceneggiatura: Aldo De Benedetti, Carlo della Posta, Max Neufeld; scenografia: Gastone Medin; costumi: Titina Rota; fotografia: Vaclav Vich; musica: Cesare A. Bixio; montaggio: Maria Rosada; interpreti: Alida Valli (Vera Fabbri), Amedeo Nazzari (dott. Carlo Cristiani), Lilia Silvi (Luisa Albertini), Paolo Stoppa (Eugenio Sinibaldi); produzione: Giuseppe Amato per la Era Film; distribuzione: Minerva Film; origine: Italia.

Manon Lescaut (1940)

Regia: Carmine Gallone; soggetto: dal romanzo dell'abate Antoine-François Prévost; sceneggiatura: Guido Cantini, Carmine Gallone; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Titina Rosa; fotografia: Anchise Brizzi; musica: Giacomo Puccini (dall'opera lirica omonima), diretta

da Luigi Rizzi; montaggio: Osvaldo Hafenrichter; interpreti: Alida Valli (Manon Lescaut), Vittorio De Sica (Renato des Grieux), Lamberto Picasso (il visconte des Grieux), Giulio Donadio (il marchese de Brienne), Dino Di Luca (il sergente Lescaut), Jole Voleri (Musette), Lilia Dale (Denise), Andrea Checchi (Sestilio); produzione: Grandi Film Storici; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Taverna Rossa (1940)

Regia: Max Neufeld; soggetto: Gherardo Gherardi; sceneggiatura e dialoghi: Aldo De Benedetti; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Titina Rota; fotografia: Alberto Fusi; must-ca: Armando Fragna; canzoni: cantate da Fulvio Pazzaglia; montaggio: Armando Fatigati; interpreti: Alida Valli (Susanna Sormani), Andrea [André] Mattoni (conte Carlo Torresi), Lauro Gazzolo (Domenico Torresi, il marchese suo zio); Oreste Bilancia (il signor Sormani, padre di Susanna), Lilia Dale (Ninon), Umberto Sacripante (il ladruncolo), Aristide Garbini (Cesarone, il maggiordomo), Anna Doré (Floriana); produzione: Italcine; distribuzione: DELF-ICI; origine: Italia.

Oltre l'amore (1940, riedito nel 1955 con il titolo Per te ho tradito)

Regia: Carmine Gallone; soggetto: dal racconto Vanina Vanini di Stendhal; sceneggiatura: Guido Cantini; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Titina Rota; fotografia: Anchise Brizzi; musica: Giuseppe Verdi, diretta da Luigi Ricci; musica aggiuntiva: Alessandro Cicognini; montaggio: Osvaldo Hafenrichter; interpreti: Alida Valli (Vanina Vanini), Amedeo Nazzari (Pietro Mirilli), Camillo Pilotto (il duca Vanini), Osvaldo Valenti (Livio Savelli), Germaine Aussey (Maria Talleschi), Lamberto Picasso (Meschiori, decano dei carbonai), Lauro Gazzolo (il conte Sabelli-Catanzaro, ministro di polizia), Emilio Cigoli (Ippoliti); produzione: Grandi Film Storici; distribuzione: ICI; origine: Italia.

La prima donna che passa (1940)

Regia: Max Neufeld; soggetto e sceneggiatura: Alessandro De Stefani; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Fabrizio Carata; fotografia: Tino Santoni; musica: Carlo Innocenzi; montaggio: Vincenzo Zampi; interpreti: Alida Valli (Gabriella de Verveine), Carlo Lombardi (1 duca Richelieu), Nini Gordini Cervi (la marchesa de Prie), Giuseppe Rinaldi (Raoul d'Aubigny), Lisa Varna (Marietta), Achille Majeroni (Vescovo di Fleury), Olinto Cristina (conte di Verveine), Guglielmo Barnabò (console d'Auvray), Giuseppe Pierozzi (duca di Borbone); produzione: Carlo Della Posta per Italcine; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Piccolo mondo antico (1941)

Regia: Mario Soldati; aiuto regia: Alberto Lattuada; assistenza alla regia: Dino Risi, Lucio De Caro; soggetto: dal romanzo di Antonio Fogazzaro; sceneggiatura: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati; scenografia: Gastone Medin; costumi: Gino C. Sensani, Maria de Matteis; fotografia: Arturo Gallea (esterni), Carlo Montuori (interni); musica: Enzo Masetti; montaggio: Gisa Radicchi Levi, interpreti: Alida Valli (Luisa Rigey), Massimo Serato (Franco Maironi, suo marito), Mariù Pascoli (Ombretta, loro figlia), Annibale Betrone (lo zio Piero Ribera), Ada Dondini (la marchesa Orsola Maironi), Giacinto Molteni (prof. Beniamino Gilardoni), Enzo Biliotti (il Pasotti), Renato Cialente (cav. Greisberg), Adele Garavaglia (mamma Teresa Rigey), Carlo Tamberlani (don Costa), Giovanni Barrella (il curato di Puria), Elvira Bonecchi (la signora Barborin), Jone Morino (donna Eugenia), Anna Carena (Carlotta), Mario Soldati (un soldato austriaco); produzione: Carlo Ponti per l'ATA; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Ore 9: lezione di chimica (1941)

Regia: Mario Mattoli; soggetto: Laura Pedrosi; sceneggiatura: Marcello Marchesi, Mario Mattoli, Aldo De Benedetti; scenografia: Piero Filippone; fotografia: Jan Stallich; musica: Ezio Carabella; canzoni: "Reginella campagnola" e "Studentessa" di Lazzaro-Bruni; montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Alida Valli (Anna Campolmi), Irasema Dilian (Maria Rovani), Andrea Cecchi (prof. Marini), Giuditta Rissone (la direttrice del collegio), Ada Dondini (signora Mattei), Carlo Campanini (Campanelli, il bidello), Olga Solbelli (signora Bottelli), Carlo Micheluzzi (comm. Campolmi, il padre di Anna), Sandro Ruffini (Carlo Palmieri, il padre di Maria), Bianca Della Corte (Luisa), Dedi Montano (l'insegnante di musica), Anna Capodaglio (signorina Caratti), Tatiana Farnese (Teresa), Giulio Cali (un poveraccio); produzione: Giulio Manenti per la Manenti Film; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Luce nelle tenebre (1941)

Regia e sceneggiatura: Mario Mattoli; aiuto regia: Steno [Stefano Vanzina]; soggetto: Mario Mattoli, Tilde Scalzi; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Fabrizio Carafa, fotografia: Arturo Gallea; musica: Carlo Innocenzi; con brani di Liszt, Chopin e Cajkovskij; canzoni: "Notturmo Valzer" di Innocenzi-Riva e "Signorina di Cinecittà" di Innocenzi-Morbelli; montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Fosco Giachetti (ing. Alberto Serrani), Alida Valli (Marina Ferri), Clara Calamai (Clara Ferri), Enzo Biliotti (prof. Ferri, suo padre), Carlo

Campanini (ing. Farelli); Carlo Lombardi (maestro Sartori), produzione: Ettore Rosbach per la Italcine; distribuzione: ICI; origine: Italia.

L'amante segreta (1941)

Regia: Carmine Gallone; aiuto regia: Paolo W. Tamburella; soggetto: dal romanzo *Mädel in Not* di Alfred Heller; sceneggiatura e dialoghi: Gherardo Gherardi; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Fernando Ferrantis; fotografia: Vaclav Vich; musica: Felice Montagnini; canzoni: "So cos'è l'amore" e "Vorrei poterti dire" di Montagnini-Mirabello; montaggio: Nicolò Lazzari; interpreti: Alida Valli (Renata Croci), Fosco Giachetti (Giorgio Amholt), Vivi Gioi (Diana Ponzio), Osvaldo Valenti (Valentini), Luigi Almirante (il pittore Riganti), Camillo Pilotto (Giacomo Mori), Ada Dondini (Antonia, sua moglie), Bella Starace Sainati (la contessa Bianca Lotti), Arturo Bragaglia (il ragioniere), Farra (Teresa Amholt); produzione: Grandi film Storici Sangraf; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Catene invisibili (1942)

Regia: Mario Mattoli; aiuto regia: Leo Catozzo; soggetto: Francesco Marturano, Aldo De Benedetti; sceneggiatura: Vittorio Malpassuti; Marcello Marchesi, Mario Mattoli, Aldo De Benedetti; scenografia: Ottavio Scotti; costumi della signora Valli: Biki; fotografia: Anchise Brizzi; musica: Carlo Innocenzi, con brani di Robert Schumann e Jean Sibelius (Il valzer di Trieste); montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Alida Valli (Elena Silvagni), Carlo Ninchi (ing. Carlo Danieli), Giuditta Rissone (Matilde Silvagni), Andrea Checchi (Enrico Legni, il fratellastro), Jone Morino (la madre di Enrico), Carlo Campanini (Cesare Tani), Luigi Almirante (un amico dei Silvagni); produzione: Ettore Rosbach per l'Italcine, distribuzione: ICI; origine: Italia.

Noi vivi/ Addio Kira! (1942)

Regia: Goffredo Alessandrini; collaborazione alla regia: Anton Giulio Majano; aiuto regia: Giorgio Cristallini; soggetto: Corrado Alvaro e Orio Vergani dal romanzo *We the Living* di Ayn Rand; sceneggiatura: Anton Giulio Majano con Goffredo Alessandrini e Oreste Biancoli; scenografia: Andrea Belobodoroff, Giorgio Abkhasi; costumi: Rosi Gori; fotografia: Giuseppe Caracciolo; musica: Renzo Rossellini; montaggio: Eraldo da Roma; interpreti: Fosco Giachetti (Andrej Taganov), Alida Valli (Kira Argounova, Rossano Brazzi (Leo Kovalenski), Giovanni Grasso (Stefan Tiscenko), Emilio Cigoli (Pavel Sjerov), Annibale Betrone (Vassilij Dunaev), Elvira Betrone (Maria Petrovna Dunaev), Sennuccio Benelli (Saska), Cesarina Gherardi (la

compagna Sonja), Silva Manto (Mariska), Gioia Collei (la piccola Acia Dunaev), Bianca Doria (Irina Dunaev), Lamberto Picasso (il capo del Gpu), Raf Vallone (un marinaio); produzione: Scalera Film - Era Film; distribuzione: Scalera Film (in due parti separate), distribuzione americana (1989): Angelika Film; origine: Italia.

Le due orfanelle (1942)

Regia: Carmine Gallone; soggetto: dal romanzo *Les deux orphelines* di Adolphe Philippe d'Ennery (o Dennery) e Eugène Cormon; sceneggiatura: Guido Cantini; scenografia: Guido Fiorini; costumi: Marina Arcangeli; fotografia: Anchise Brizzi, musica: Renzo Rossellini; montaggio: Nicolò Lazzari; interpreti: Alida Valli (Enrichetta), Maria Denis (Luisa), Osvaldo Valenti (Pietro), Roberto Villa (Ruggero de Vaudray), Otello Toso (Giacomo), Gilda Marchiò (madame Frochard), Germana Paolieri (Marianna), Memo Benassi (il conte di Linières), Enrico Glori (il marchese di Presle), Guido Celano (monsieur Gérard, padre di Enrichetta); produzione: Carmine Gallone e Federico Curioni per la Grandi Film Storici; distribuzione: ICI; origine: Italia.

Stasera niente di nuovo (1942)

Regia: Mario Mattoli; aiuto regia: Leo Catozzo; soggetto: Luciano Mattoli, Mario Mattoli, con Aldo De Benedetti e Marcello Marchesi; scenografia: Piero Filippone; costumi: Mario Rappini; fotografia: Aldo Tonti; musica: Ezio Carabella; canzoni: "Ma l'amore no" di Giovanni D'Anzi e Michele Galdieri, cantata da Alida Valli; montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Alida Valli (Maria), Carlo Ninchi (Cesare Manti), Antonio Gandusio (dottor Moriesi), Giuditta Rissone (Clelia, la padrona di casa), Dina Galli (la portinaia), Armando Migliari (il direttore del giornale), Aldo Rubens (Giorgio, il ballerino), Paolo Bonecchi (il fattorino del giornale), Achille Majeroni (il professore ladro), Tina Lattanzi (la direttrice dell'istituto), Anna Maestri, Marisa Merlini (ospiti dell'istituto); produzione: Consorzio Italfines; distribuzione: Italcine; remake: *L'ultimo amante* (1955) di Mario Mattoli con May Britt, Amedeo Nazzari, Nino Besozzi; origine: Italia.

I pagliacci (1943)

Regia: Giuseppe Fatigati; soggetto: Harald Bratt dall'opera lirica omonima di Ruggero Leoncavallo; sceneggiatura: Harald Bratt, Cesare Giulio Viola; scenografia: Hans Kuhnert; fotografia: Fritz Arno Wagner; musica: Leoncavallo, Bellini e altri, adattati da Willy Schmidt-Gentner; montaggio: Jolanda Benvenuti; interpreti: Beniamino Gigli (tenore

Morelli), Alida Valli (Giulia / la propria madre Nedda), Paul Hörbiger (Canio, suo padre), Carlo Romano (Ruggero Leoncavallo), Tao Ferrari (Leoncavallo da bambino), Vera Julianelli Mazzotta (Giulia da bambina), Karl Martell (marchese Carlo Lanzoni); interpreti dei brani di opera lirica: Beniamino Gigli (Canio), Adriana Perri (Nedda), Leone Pacci (Tonio), Mario Boviello (Silvio), Adelio Zagonara (Beppe); produzione: Itala Film; distribuzione: ICI, versione tedesca: Lache Bajazzo di Leopold Hainisch, produzione: Tobis Film, con Monika Burg al posto di Alida Valli; origine: Italia.

T'amerò sempre (1943)

Regia e soggetto: Mario Camerini; sceneggiatura: Sergio Amidei, Mario Camerini, con Giulio Morelli e Giorgio Pàstina; scenografia: Gastone Medin; fotografia: Arturo Gallea; musica: Ezio Carabella; montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Alida Valli (Adriana); Gino Cervi (rag. Mario Fabbrini), Antonio Centa (Diego), Jules Berry (Oscar, il parrucchiere), Tina Lattanzi (la signora Clerici), Renato Cialente (avv. Pini), Giuseppe Porelli (Alessandri, l'inquilino), Loris Gizi (Meregalli), Adriana Serra (Clelia, sorella di Mario), Vittorio Duse (il fidanzato di Clelia), Giulietta Pallavicini (Adriana da bambina); produzione: Cines; distribuzione: ENIC; remake: del film omonimo (1933), sempre di Camerini, con Elsa de' Giorgi (Adriana), Nino Besozzi e Mino Doro; origine: Italia.

Apparizione (1943)

Regia: Jean de Limur; aiuto regia: Lionello De Felice; soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Amato, Lucio De Caro, Piero Tellini, con Aldo De Benedetti e Federico Fellini; scenografia: Piero Filippone; fotografia: Aldo Giordani; musica: Enrico Cagna Cabiati; montaggio: Maria Rosada; interpreti: Alida Valli (Andreina), Massimo Girotti (Franco), Amedeo Nazzari (sé stesso), Paolo Stoppa (Alberto), Andreina Pagnani (zia Ortensia), Olga Solbelli (zia Lavinia), Dora Menichelli Migliari (zia Matilde), Fioretta Dolf (Oriella), Silvio Bagolini (il fotografo), Adriana Serra (un'amica di Andreina), Riccardo Fellini (un amico di Franco); produzione: Giuseppe Amato per la Cines-SAFIC; distribuzione: ENIC; origine: Italia.

Circo equestre Za-Bum (1944)

Regia: Mario Mattoli soggetto: dallo spettacolo musicale Za-Bum di Marcello Marchesi; sceneggiatura: Mario Mattoli, Marcello Marchesi, Vittorio Metz; fotografia: Carlo Montuori; interpreti del secondo episodio Gelosia: Roldano Lupi, Alida Valli, Enrico Viarisio, Carlo Campanini; interpreti del quarto episodio Il postino: Aldo Fabrizi (il postino), Alida Valli (la

signora); produzione: Produzione associata-Titanus; distribuzione: Titanus; origine: Italia.

La vita ricomincia (1945)

Regia: Mario Mattoli; aiuto regia: Leo Catozzo; Steno [Stefano Vanzina], Armando Grottini; soggetto: Aldo De Benedetti; sceneggiatura: Aldo De Benedetti, Mario Mattoli, Steno; scenografia: Gastone Medin; fotografia: Ubaldo Arata; musica: Ezio Carabella; montaggio: Fernando Tropea; interpreti: Fosco Giacchetti (Paolo Martini), Alida Valli (Patrizia Martini), Eduardo De Filippo (il professore), Carlo Romano (Croci), Aldo Silvani (il giudice istruttore), Nando Bruno (il camionista Sorcelletti), Anna Haardt (la baronessa Magda Huberth), Maria Donati (Maria), Umberto Bertucci (Righetto), Carlo Rizzo (Armando); produzione: Excelsa Film; distribuzione: Minerva Film; origine: Italia.

Il canto della vita (1945)

Regia: Carmine Gallone; soggetto: da una commedia di Gherardo Gherardi; sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Carmine Gallone; scenografia: Gastone Medin; fotografia: Ubaldo Arata, musica: Ettore Montanaro; montaggio: Niccolò Lazzari; interpreti: Alida Valli (Giovanna), Carlo Ninchi (padron Cesare), Roberto Bruni (Giacomo, suo figlio), Luigi Almirante (il vecchio Popo), Maria Mercader (Maria), Mario Pisu (Rinaldo); produzione: Excelsa Film; distribuzione: Excelsa; origine: Italia.

Eugenia Grandet (1946)

Regia: Mario Soldati; aiuto regia: Marino Girolami; soggetto: dal romanzo *Eugénie Grandet* di Honoré de Balzac; sceneggiatura: Aldo De Benedetti, Mario Soldati, Emilio Cecchi; scenografia: Gastone Medin; costumi: Gino C. Sensani; fotografia: Vaclav Vich; musica: Roman Vlad; montaggio: Eraldo da Roma; interpreti: Alida Valli (Eugenia Grandet), Gualtiero Tumiari (Félix, suo padre), Giuditta Rissone (sua madre), Giorgio De Lullo (Charles Grandet, suo cugino), Lina Gennari (marchesa d'Aubrion), Pina Gallini (Nanon), Enzo Biliotti (il notaio Cruchet), Mario Siletti (Corneiller), Egisto Olivieri (marchese d'Aubrion), Lando Sguazzini (abate Cruchet), Giuseppe Varni (banchiere Des Grassins), Cesare Olivieri (presidente Cruchet); produzione: Excelsa Film; distribuzione: Minerva Film; origine: Italia.

The Paradine Case (Il caso Paradine, 1947)

Regia: Alfred Hitchcock; soggetto: Alma Reville dal romanzo di Robert Hichens; sceneggiatura: David O. Selznick, scenografia: J. MacMillian Johnson, Thomas Morahan; costumi: Trevis Banton; fotografia: Lee Garmes; musica: Franz Waxman; montaggio: Hal C. Kern, John Faure; interpreti: Alida Valli (Maddalena Paradine), Gregory Peck (avv. Anthony Keane), Ann Todd (Gay, sua moglie); Charles Laughton (giudice Horfield), Ethel Barrymore (lady Sophie, sua moglie), Louis Jourdan (André Latour), Charles Coburn (sir Simon Flaquer), Joan Teztel Judy, sua figlia), Leo G. Carroll (sir Joseph Farrell); produzione: David O. Selznick per la Selznick International (USA); distribuzione italiana (1952): Artisti Associati; origine: USA.

The Miracle of the Bells (Il miracolo delle campane, 1948)

Regia: Irving Pichel; soggetto: dal romanzo di Russell Janney; sceneggiatura: Ben Hecht, Quentin Reynolds, con DeWitt Bodeen; scenografia: Albert S. D'Agostino, Ralph Berger; costumi: Renie; fotografia: Robert De Grasse; musica: Leigh Harline; canzone: "Ever Homeward" di Lubomirski-Stine-Cahn, cantata da Frank Sinatra; montaggio: Elmo Williams; interpreti: Fred MacMurray (Bill Dunnigan), Alida Valli (Olga Treskovna), Frank Sinatra (Padre Paul), Lee J. Cobb (Marcus Harris), Harold Vermilyea (Nick Orloff), Charles Meredith (Padre Spinsky), Jim Nolan (Ted Jones), Veronica Pataky (Anna Klowna), Philip Ahn (Ming Gow), Frank Ferguson (Dolan), Frank Wilcox (dott. Jennings); voce del narratore: Quentin Reynolds; produzione: Jesse L. Lasky e Walter MacEwen per la RKO Radio Pictures (USA); distribuzione italiana (1948): RKO; origine: USA.

The Third Man (Il terzo uomo, 1949)

Regia: Carol Reed; soggetto e sceneggiatura: Graham Greene, dal proprio racconto; scenografia: Vincent Korda, John Howkesworth, Joseph Bato; fotografia: Robert Krasker; musica: Anton Karas, eseguita alla cetra dall'autore; interpreti: Joseph Cotten (Holly Martins), Alida Valli (Anna Schmidt), Orson Welles (Harry Lime), Trevor Howard (magg. Calloway), Bernard Lee (serg. Paine), Ernst Deutsch ("Barone" Kurtz), Paul Hörbiger (il portiere), Erich Ponto (dott. Winkel), Siegfried Breuer (Popescu), Hedwig Bleibtruss (la padrona di casa), Herbert Halbih (il piccolo Hans); produzione: Sir Alexander Korda (UK) e David O. Selznick (USA) per la London Film; distribuzione italiana (1950): Minerva Film; origine: UK.

The White Tower (La torre bianca, 1950)

Regia: Ted Tetzlaff; soggetto: dal romanzo di James Ramsey Ullman; sceneggiatura: Paul Jarrico; scenografia: Albert S. D'Agostino, Ralph Berger; fotografia (Technicolor): Ray Rennehan; effetti speciali: Harold Wellman; montaggio: Samuel E. Beetley; interpreti: Glenn Ford (Martin Ordway), Alida Valli (Carla Alton), Claude Rains (Paul Delambre), Oscar Homolka (Andreas), Lloyd Bridges (Siegfried Hein), sir Cedric Hardwicke (Nicholas Radcliffe), June Clayworth (Astrid Delambre), Lotte Stein (signora Andreas), Fred Essler (Knubel), Edith Angold (signora Knubel); produzione: Sid Rogell per la RKO Radio Pictures; distribuzione italiana (1951): RKO; origine USA.

Walk Softly, Stranger (Ormai ti amo, 1950)

Regia: Robert Stevenson, soggetto: da un racconto di Manny Steff e Paul Yawitz; sceneggiatura: Frank Fenton; scenografia: Albert S. D'Agostino, A. Herman; fotografia: Harry Wild; interpreti: Alida Valli (Elena Corelli), Joseph Cotten (Chris Hale), Frank Puglia (A.J. Corelli, padre di Elena), Howard Petrie (Bowen), Spring Byington (signora Brentman), Paul Stewart (Whitey), Jeff Donnell (Gwen), Jack Paar (Tay Healey), John McHntire (Morgan), Escher Dale (Thompson), Mario Dwyer (Mabel), Robert Ellis (il ragazzo); produzione: Dore Schary e Robert Sparks per la RKO Radio Pictures; distribuzione italiana (1950): RKO; origine: USA.

Les miracles n'ont lieu qu'une fois (I miracoli non si ripetono, 1951)

Regia: Yves Allégret; soggetto e sceneggiatura: Jacques Sigurd; scenografia: Alex Trauner; fotografia: Jean Isnard; musica: Louis Beydte; montaggio: M. Serein; interpreti: Alida Valli (Claudia), JeanMarais (Jerôme), Marcelle Arnold (la padrona del bar), Nadia Fiorelli (Maria Forni), Christine Chesnay (la moglie di Jerôme), Dedy Ristori (Francesca), Charles Rutherford (l'americano), Riccardo Moschino (l'amico di Claudia); produzione: Sacha Gordine (Paris) / Excelsa Film (Roma); distribuzione: Minerva Film; origine: Italia, Francia.

Ultimo incontro (Dernier Rencontre, 1951)

Regia: Gianni Franciolini; aiuto regia: Giorgio Capitani; soggetto: dal romanzo La biondina di Marco Praga; sceneggiatura: Alberto Moravia, Edoardo Anton, Antonio Pietrangeli, Giorgio Pastina, Gian Paolo Callegari, Fede Arnaud; scenografia: Flavio Mogherini; fotografia: Anchise Brizzi; musica: Enzo Masetti; montaggio: Adriana Novelli; interpreti: Alida Valli (Lina Castelli), Amedeo Nazzari (Piero Castelli), Jean Pierre Aumont (Michele Bonesi), Vittorio

Sanipoli (Augusto, il ricattatore), Giovanna Galletti (la "signora" Flora), Henri Vidon (signor Hermans) Laura Carli (signora Maria) Leda Gloria (Bianca, amica di Lina); produzione: Dino De Laurentis, Carlo Ponti, Lux Film; distribuzione: Lux Film; origine: Italia, 1951.

Les amants de Tolède (Gli amanti di Toledo, 1952)

Regia: Henri Decoin, soggetto: dal racconto *Le coffre et le revenant* di Stendhal; sceneggiatura: Claude Vernorel; scenografia: Léon Barsacq; Jotografia: Michel Kolber; musica: Jean-Jacques Grunenwald; montaggio: Denise Reis; interpreti: Alida Valli (Ines), Gérard Landry (Fernando), Pedro Amendariz (Don Blas, il capo della polizia), Francoise Arnoul (Sancha), Marisa de Leza; produzione: Raymond Eger per EGE, Athéna Films (Paris) e Lux Film; distribuzione: Lux Film; origine: Italia, Francia, Spagna, 1953.

Il mondo le condanna (Les anges déchus, 1953)

Regia: Gianni Franciolini; aiuti regia: Paolo Spinola; soggetto: Diego Fabbri, Turi Vasile; sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Jean Ferry, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Turi Vasile; scenografia: Mario Chiari, costumi: Marcello Di Laurino, Beni Montresor; fotografia: Anchise Brizzi, musica: Piero Morgan; montaggio: Adriana Novelli; interpreti: Alida Valli (Renata Giuntini), Amedeo Nazzari (ing, Paolo Martelli), Serge Reggiani (André), Claude Nollier (Maria Martelli), Franco Interlenghi (Franco), Laura Solari (signora Balestra), Bianca Doria (madre di Renata), Duilio D'Amore (Silvano), Liliana Bonfarci (Nina Swanson); produzione: Film Costellazione / Lux Film (Roma) / Lux de France (Paris); distribuzione: Lux Film; origine: Italia Francia.

Siamo Donne (episodio Alida Valli, 1953)

Regia: Gianni Franciolini; soggetto e sceneggiatura: Cesare Zavattini; collaborazione alla sceneggiatura: Luigi Chiarini; scenografia: Ugo Bloettler; fotografia: Enzo Serafin; musica: Alessandro Cicognini; montaggio: Adriana Novelli; interpreti: Alida Valli (se stessa) e attori non professionisti; produzione: Alfredo Guarini per Titanus-Film Costellazione; distribuzione: Titanus; origine: Italia.

La mano dello straniero (The Stranger's Hand, 1953)

Regia: Mario Soldati; soggetto: dal romanzo *The Stranger's Hand* di Graham Greene; sceneggiatura: Giorgio Bassani, Guy Helmes, Mario Soldati; scenografia: Luigi Scaccianoce; costumi: Rosi Gori; fotografia: Enzo Serafin; musica: Nino Rota; montaggio: Tom Simpson,

Leo Catozzo, Leslie Hogdson; interpreti: Alida Valli (Roberta Gleukovic), Trevor Howard (maggiore Court), Richard Baschart (Joe Hamstring), Richard O'Sullivan (il piccolo Roger Court), Eduardo Ciannelli (dottor Vivaldi), Giorgio Costantini (Peskovié), Arnaldo Foà (commissario), Guido Celano (questore), Stephen Murray (il console britannico a Venezia); produzione: Rizzoli Film-Milo Film (Roma) / Peter Moore e John Stafford (London); distribuzione: Dear Film; origine: Italia, UK, 1954

Senso (1954)

Regia: Luchino Visconti; aiuto regia: Aldo Trionfo, Giancarlo Zagni; assistenti alla regia: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli; soggetto: dalla novella di Arrigo Boito; sceneggiatura: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, con la collaborazione di Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi; collaborazione ai dialoghi: Tennessee Williams, Paul Bowles; scenografia: Ottavio Scotti; costumi: Marcel Escoffier, Piero Tosi; fotografia (Technicolor): G.R. Aldo [Aldo Graziati] e (per le sequenze veneziane) Robert Krasker; musica: Arthur Bruckner; montaggio: Mario Serandrei; interpreti: Alida Valli (contessa Livia Serpieri), Farley Granger (tenente Franz Mahler), Massimo Girotti (marchese Roberto Ussoni), Rina Morelli (la governante Laura), Marcella Mariani (Clara, la prostituta), Heiz Moog (conte Serpieri), Christian Marquand (un ufficiale boemo), Sergio Fantoni (Luca), Tino Bianchi (capitano Meucci), Goliarda Sapienza, Nando Cicero, Ivy Nicholson, Kim [Franco] Arcalli; produzione: Lux Film; distribuzione: Lux Film; origine: Italia.

Il grido (1957)

Regia e soggetto: Michelangelo Antonioni; aiuto regia: Luigi Vanzi, assistenza alla regia: Sergio Zavoli; sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini; scenografia: Franco Fontana; costumi: Pia Marchesi; fotografia: Gianni Di Venanzo; musica: Giovanni Fusco; montaggio: Eraldo Da Roma; interpreti: Alida Valli (Irma), Steve Cochran (Aldo), Betsy Blair (Elvia), Dorian Gray (Virginia), Lyn Shaw (Andreina), Gabriella Pallotta (Edera, sorella di Elvia), Mirna Gilardi (la piccola Rosina), Gaetano Matteucci (fidanzato di Edera), Pina Boldrini (Lina, sorella di Irma), Guerrino Campanili (padre di Virginia), Piero Corvelatti (pescatore); produzione: Achille Piazzi per la SPA Cinematografica; distribuzione: Cei-Incom; origine: Italia.

La diga sul Pacifico (1958)

Regia: René Clément; soggetto: dal romanzo *Un barrage sur le Pacifique* di Marguerite Duras; sceneggiatura: René Clément, Diego Fabbri; Ivo Perilli; scenografia: Mario Chiari con Mario Garbuglia, costumi: Maria De Marteis; fotografia (Technirama-Technicolor): Otello Martelli, musica: Nino Rota; montaggio: Leo Catozzo; interpreti: Silvana Mangano (Suzanne Dufresne), Anthony Perkins (Joseph Dufresne), Jo Van Fleet (signora Dufresne), Alida Valli (Claude), Richard Conte (Michel), Nehemiah Persoff (Albert), Yvonne Sanson (Carmen), Guido Celano (papà Bart), Lawrence Williams (Roland); produzione: Dino De Laurentiis per la De Laurentiis Cinematografica; distribuzione: Rank Film; origine: Italia, Francia.

La grande strada azzurra (*Un denommé Squarciò - Velika sinja cesta*, 1957)

Regia: Gillo Pontecorvo; aiuto regia: Giuliano Montaldo; soggetto: dal romanzo *Squarciò* di Franco Solinas; sceneggiatura: Franco Solinas, Ennio De Concini, Gillo Pontecorvo; scenografia: Piero Gherardi, Mirko Lipuzić; costumi: Lucia Mirisola; fotografia (Superscope-Ferraniacolor): Mario Mantuori; musica: Carlo Franci; montaggio: Eraldo Da Roma; interpreti: Yves Montand (Giovanni detto Squarciò), Alida Valli (Rosetta, sua moglie), Francisco Rabal (Salvatore), Peter Carsten (Riva, comandante della Capitaneria), Federica Ranchi (Diana), Mario Girotti (Renato), Ronaldino Bonacchi (il figlio più piccolo), Umberto Spadaro (maresciallo); produzione: Maleno Malenotti per la Ge.Si Cinematografica (Roma)/Play Art (Paris)/Eichberg Film (München)/Triglav Film (Zagreb); distribuzione: regionale; origine: Italia, Francia, Germania, Jugoslavia.

Les bijoutiers du clair de lune (*Gli amanti del chiaro di luna*, 1958)

Regia: Roger Vadim; soggetto: dal romanzo di Albert Vidalie; sceneggiatura: Roger Vadim, Jacques Remy, Peter Viertel; scenografia: Jean André; fotografia:(Eastmancolor, Cinemascope) Armand Thirard; musica: Georges Auric; montaggio: Victoria Mercanton; interpreti: Brigitte Bardot (Ursula), Alida Valli (Florentine), Stephen Boyd (Lambert), Pepe Niero (il conte Ribera, marito di Florentine), Marucchi Fresno (Conchita), Adriano Dominguez (Fernando), José Marco Davo (il capo della polizia), Fernando Rey; produzione: Raoul). Lévy per UCIL Production (Paris)/CEIAD (Roma)/CEIAP (Madrid); distribuzione italiana: Columbia - Ceiad; origine: Francia, Italia, Spagna.

L'amore più bello - L'uomo dai calzoni corti (Tal vez mañana, 1958)

Regia e soggetto: Glauco Pellegrini; aiuto regia: Paolo Taviani; sceneggiatura: Ugo Pirro, Liana Ferri, Glauco Pellegrini, Ricardo Muñoz Suay, Alfonso Sastre, José G. Messo; scenografia: Augusto Ciuffini, Francisco Canet Asensio; costumi: Flora Capponi; fotografia: Carlo Montuori; musica: Carlo Rustichelli; montaggio: Pablo Del Amo, Gisa Radicchi Levi; interpreti: Edoardo Nevola (Salvatore, detto "Pagnottella"), Alida Valli (Carolina, madre di Salvatore), Francisco Rabal (Mario), Eduardo De Filippo (Gennaro, il burattinaio), Julita Martinez (Gina), Memmo Carotenuto (Nando, il ladro), Irene Cefaro (stella), Gastone Renzelli (Pietro, marito di Carolina); produzione: Vertex Film (Roma) Uninci (Madrid); distribuzione: Euro International Film; origine: Italia, Spagna, 1958.

Il ritorno di Arsenio Lupin (Signé Arsène Lupin oppure Arsène Lupin et le Toison d'or, 1959)

Regia: Yves Robert; soggetto: da un romanzo di Maurice Leblanc; sceneggiatura: Jean-Paul Rappeneau, adattata da Yves Robert e François Chavane; dialoghi: Jean-Paul Rappeneau, Robert Lamoureux; scenografia: Robert Clavel; costumi: Georgette Fillon; fotografia: Maurice Barry; musica: Georges Van Pays; montaggio: Gilbert Natot; interpreti: Robert Lamoureux (Arsenio Lupin), Alida Valli (Aurelia Valeano), Yves Robert (Le Ballu), Roger Dumas (Isidore Bautrelet), Jacques Dufilho (il domestico), Michel Etcheverry, Judith Magre, Paul Muller; produzione: François Chavane e Morris Ergas per Cinéphonic-SNE Gaumont-Lambors Films (Paris)/Film Costellazione (Roma); distribuzione: Cineriz; origine: Francia, Italia.

Les yeux sans visage (Occhi senza volto, 1960)

Regia: Georges Franju; soggetto: dal romanzo omonimo di Jean Redon; sceneggiatura: Pierre Boileau & Thomas Narcejac, Jean Redon, Claude Sautet; dialoghi: Pierre Gascar; scenografia: Auguste Capelier; fotografia: Eugène Schufftan; musica: Maurice Jarre; montaggio: Gilbert Notot; interpreti: Alida Valli (Louise), Pierre Brasseur (professor Génessier), Juliette Maynel (Edna Gruberg), Edith Scod (Christiane Génessier), François Guérin (Jacques Vernon, fidanzato di Christiane), Alexander Rignault (ispettore Parot), Béatrice Altariba (Paulette), Claude Brasseur (ispettore Genin), Michel Etcheverry (il medico legale); produzione: Champs-Élysées Productions (Paris)/Lux Film (Roma); distribuzione: Lux Film; origine: Francia, Italia.

Il peccato degli anni verdi (già *L'assegno*, 1960)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Leopoldo Trieste; scenografia: Piero Filippone; fotografia: Armando Nannuzzi; musica: Gino Negri; montaggio: Edmondo Lozzi; interpreti: Marie Versini (Elena Giordani), Maurice Ronet (Paolo Donati), Alida Valli (madre di Elena), Corrado Pani (Augusto D'Aquino), Ann Smyrner (Martina l'olandese), Grazia Maria Spina (Giulia Giordani), Sergio Fantoni (suo marito), Evi Maltagliati (madre di Paolo), Otello Toso (Bruno Giordani), Raffaella Pelloni [Carrà] (amica di Diana); produzione: Ferdinando Anselmetti per la Nord Industrial Film di Biella; distribuzione: Globe International Film; origine: Italia.

Le gigolo (*Il gigolò*, 1960)

Regia: Jacques Deray; soggetto: dal romanzo di Jacques Robert; sceneggiatura: Jacques Robert, Jacques Deray, François Maller-Joris; scenografia: Robert Bouladoux; fotografia: Roger Dormoy; musica: Jean Yatove; montaggio: Paul Cayatte; interpreti: Alida Valli (Agathe), Jean-Claude Brialy (Jacky), Jean Chevrier (Dampier), Valérie Lagrange (Gilou), Philippe Nicaud (Edouard, fratello di Agathe); produzione: Orex Film (Francia); distribuzione italiana (1961): regionale; origine: Francia.

Les dialogues des Carmelites (*I dialoghi delle carmelitane*, 1960)

Regia e sceneggiatura: R.L. Bruckberger e Philippe Agostini; soggetto: dal romanzo *Die letzte am Schafott* di Gertrud von Le Fort e dal dramma, da esso tratto *Les dialogues des Carmelites* di Georges Bernanos; scenografia: Maurice Colasson; costumi: Jean Lay; fotografia (in Dyliscope): André Bac; musica: Jean Françaix; montaggio: Gilbert Natot; interpreti: Alida Valli (Madre Thérèse), Jeanne Moreau (Marie dell'Incarnazione), Pascale Audret (Blanche), Pierre Brasseur (il commissario), Madeleine Renaud (la Madre Superiora), Anne Doat (sua Costanza), Jean-Louis Barrault (il mimo), Georges Wilson (l'elemosiniere), Pierre Bertin (il marchese de la Force), Claude Leydou (il cavaliere de la Force); produzione: Champs-Élysées Productions (Paris) / Titanus (Roma); distribuzione italiana: Titanus; origine: Francia, Italia.

Une aussi longue absence (*L'inverno ti farà tornare*, 1961)

Regia: Henri Colpi; aiuto regia: Jasmoine Chasney, Ernesto Gastaldi; soggetto: Marguerite Duras; sceneggiatura: Marguerite Duras, Gérard Jarlot; scenografia: Marcel Colasson; fotografia (Cinemascope): Marcel Weiss; musica: Georges Delerue, con brani di Gioacchino

Rossini e Gaetano Donizzetti; montaggio: Jasmine Chasney; interpreti: Alida Valli (Teresa Langlois), Georges Wilson (lo smemorato), Jacques Harden (Pierre), Diana Lepvrier (Martine), Catherine Fontenay (Alice Langlois), Amedée (Marcel Langlois), Nane German (Simone), Paul Faivre, Blavette; produzione: Claude Jager-Procinex-Lyre (Paris) / Galatea (Roma); distribuzione: Cino Del Duca Films; origine: Francia, Italia.

The Happy Thieves (Furto su misura, 1962)

Regia: George Marshall; soggetto: dal romanzo *The Oldest Confession* di Richard Condon; sceneggiatura: John Gay; scenografia: Ramiro Gómez; fotografia: Paul Beeson; musica: Mario Nascimbene; montaggio: Oswald Hafenrichter; interpreti: Rex Harrison (Jim Bourne), Rita Hayworth (Eve Lewis), Alida Valli (la duchessa Blanca), Joseph Wiseman (Jean-Marie Calbert), Gregoire Aslan (dott. Munoz), Virgilio Texeira (Cayetano), Peter Illing (Pickett), Brita Ekman (signora Pickett), Georges Rigaud (l'ispettore); produzione: James Hill e Rita Hayworth per la Hillworth AG (USA-Repubblica Federale di Germania); distribuzione italiana (1962): Dear Film; origine: USA, Spagna, Germania.

Il disordine (1962)

Regia e soggetto: Franco Brusati; sceneggiatura: Franco Brusati, Francesco Ghedini; dialoghi edizione francese: Felicien Marceau; scenografia: Mario Garbuglia; costumi: Bice Brichetto, con Gitt Magrini; fotografia: Leonida Barboni; collaboratore artistico: Mario Russo; musica: Mario Nascimbene; canzoni: "La mulata callejera" e "Pia y el Pantalon"; montaggio: Ruggero Mastroianni, interpreti: Sami Frey (Carlo), Louis Jourdan (Tom), Curd Jürgen: (padre di Carlo), Antonella Lualdi (Mali), Tomas Milian (Bruno), Renato Salvatori (Mario), Susan Strasberg (Isabella), Jean Sorel (Andrea), Alida Valli (madre di Carlo), Emma Baron (madre di Mario), Georges Wilson (don Giuseppe, falso prete), Adriana Asti (Lina), Lia Angeleri (infermiera), Marisa Belli (cameriera di Tom), Luciana Angiolillo (benefattrice); produzione: Titanus (Roma) / Société Nouvelle Pathé Cinéma (Paris); distribuzione: Titanus; origine: Italia, Francia.

Ophélie (Ofelia, 1962)

Regia: Claude Chabrol; soggetto: dalla tragedia *Hamlet* di William Shakespeare; sceneggiatura: Claude Chabrol, Marthial Matthieu [Paul Gégauff]; fotografia: Jean Rbier; musica: Perre Jansen; interpreti: Alida Valli (Claudia Lesurf), André Jocelyn (Yvan Lesurf), Claude Cerval (Adrien Lesurf), Juliette Mayniel (Lucie), Robert Burnier (André Lagrange), Jean-Louis

Maury (Sparkos), Lazslo Szabo (una guardia idiota), Attal e Zardi (due guardie); produzione: Boréal Film (Francia); origine: Francia.

Al otro lado de la ciudad (1962)

Regia: Alfonso Ba Caza; soggetto e sceneggiatura: M. Cusso; fotografia: M. Berenguer, musica: Dun Alemany; montaggio: Ramòn Viadin; interpreti: Alida Valli, Angela Bravo, José Campos, Luis Garcia Ortega; produzione: Alfonso Balcazar per la Balcazar P.C. (Spagna); origine: Spagna.

Homenaje a la hora de la siesta (1962)

Regia: Leopoldo Torre Nilsson; soggetto: dal dramma omonimo di Beatriz Guido; sceneggiatura: Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson; scenografia: Oscar Lagomarinós fotografia: Alberto Etchebehere; musica: Jorge Lopez Ruiz; montaggio: Jacinto Cascales; interpreti: Alida Valli (Constance), Paul Guers (Henri Balmant, il giornalista), Alexandra Stewart (Marianne), Violeta Antier (Lilian), Maurice Sarfati (Lombardo, il fotografo), Luigi Picchi (Aloysio), Glauce Rocha (Berenice), Francisco Pinto (proprietario della locanda); produzione: Nestor R. Gaffet per la Nestor R. Gaffet (Argentina) / Procidis (Francia) / Imperial Films (Brasile); origine: Argentina, Francia, Brasile.

La fille du torrent (1962)

Regia: Hans Herwig; soggetto e sceneggiatura: Henri Ronald, Jacques Lancien, Jean Lamburtie; dialoghi: Jacques Vivienne, Henri Ronald; scenografia: Loris Le Barbanchon; fotografia: Jacques Long; musica: Jacques Lacombe; montaggio: Renée Gardier; interpreti: Alida Valli (Livia Boissière), Robert Etcheverry (Claude Boissière), Anita Höfer (Anita) Alain Quercy (Albert Boissière), Erica Stagièrri (Irène); produzione: Francisco Film-NACI (Paris) / CIF (Roma); origine: Francia, Italia.

I leoni di Castiglia (*The Castillian - El valle de los espados*, 1963)

Regia: Xavier Setò; regia delle scene d'azione: Al Wyatt; soggetto: dal Poema de Fernàn Gonzales di Anonimo del XIII secolo; sceneggiatura: Paulino Rodrigo Diaz, Xavier Serò, Luis De Los Arcos; scenografia: Josè de la Guerra; costumi: Josè Zamora; fotografia (Eastmancolor): Mario Pacheco; musica: Jose Buenagu; montaggio: Margarita de Ochoa; supervisione montaggio: Richard C. Meyer; interpreti: Spartaco Santony (Fernàn Gonzales), Teresa Velàquez (Sancha, infanta di Navarra), Alida Valli (Teresa), Broderick Crawford (Don

Sancho, re di Navarra), Angel del Pozo (suo figlio, nuovo re di Navarra), Fernando Rey (re di Leon), Cesar Romero Jeronimo), Georges Rigaud (Santo Millan, Frankie Avalon Jerifan, il menestrel-lo); produzione: Sidney W. Pink per Cinemagic Inc. (USA) / Producciones M.D. (Spagna); distribuzione italiana (1963): Warner Bros origine: USA, Spagna.

The Getaway Face (1963)

Regia: B. Marshall; interpreti: Alida Valli; produzione: USA (girato a colori in Messico); altri dati: mancanti; origine: Messico.

El hombre de papel (*L'uomo di carta*, 1963)

Regia: Ismael Rodriguez; soggetto: dal racconto *El billete* di Luis Spota; fotografia: Gabriel Figueroa; interpreti: Ignacio Lopez Tarso (Adan), Alida Valli (l'italiana), Susana Cabrera (la Gorda), Guillermo Orea (Tendero), Alicia Del Lago (Maria); produzione: Ismael Rodriguez (Messico); origine: Messico.

L'autre femme (*Quella terribile notte*, 1964)

Regia, soggetto e sceneggiatura: François Villiers, fotografia: Paniaga; musica: Georges Delerue; interpreti: Annie Girardot (Agnès), Richard Johnson (Daniel), Alida Valli (Annabel), Francisco Rabal (Zaylor); produzione: Les Films Caravelle-Orsay Films (Francia)/Carabela Film (Spagna); distribuzione italiana (1965 o 1969, ma non risulta essere uscito nelle sale): CEIAD-Columbia; origine: Francia, Italia, Spagna.

Umorismo in nero (1965)

Terzo episodio "La cornacchia"; regia: Giancarlo Zagni; soggetto e sceneggiatura: Tito Carpi, Giancarlo Zagni; scenografia: Gastone Carsetti; costumi: Casa Mayer; fotografia: Mario Fioretti; musica: Lallo [Coriolano] Gori; montaggio: Luciano Cavalieri; interpreti: Alida Valli (la vedova), Folco Lulli (il conte Altiero Ripoli), Maria Jesus Quadra (Maria), Pippo Starnazza, Enrico Salvatore; produzione: Lux De France (Paris)/Epoca Film (Madrid)/Sagittario Film (Roma); distribuzione: regionale; origine: Francia, Spagna, Italia.

Edipo re (1967)

Regia, sceneggiatura e musica: Pier Paolo Pasolini; soggetto: Pier Paolo Pasolini, da Edipo re e Edipo a Colono di Sofocle; scenografia: Luigi Scaccianoce; costumi: Danilo Donati; fotografia (Technicolor-Eastmancolor): Giuseppe Ruzzolini; montaggio: Nino Baragli;

interpreti: Silvana Mangano (Giocasta), Franco Citti (Edipo), Alida Valli (Merope), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresia), Ninetto Davoli (Anghelos/angelo), Luciano Bartoli (Laio), Francesco Leonetti (servo di Laio), Ahmed Bellachmi (Polibo), Gian Domenico Davoli (pastore di Polibo), Jean Claude Biette (sacerdote), Pier Paolo Pasolini (gran sacerdote); produzione: Alfredo Bini per Arco Film (Roma) / Somafis (Casablanca); distribuzione: Euro International Film; origine: Italia, Marocco.

Strategia del ragno (1970)

Regia: Bernardo Bertolucci; soggetto: dal racconto Tema del traditore e dell'eroe di Jorge Luis Borges; sceneggiatura: Marilù Parolini, Edoardo De Gregorio, Bernardo Bertolucci; scenografia e costumi: Maria Paola Maino; fotografia (colore Eastmancolor-Technicolor): Vittorio Storaro, Franco Di Giacomo; musica: Giuseppe Verdi; canzoni: "Il conformista" di Mina-Martelli, cantata da Mina; montaggio: Roberto Perpignani; interpreti: Giulio Brogi (Athos Magnani, padre e figlio), Alida Valli (Draifa), Pippo Campanini, Franco Giovannelli, Tino Scotti (gli amici di Athos padre); produzione: Giovanni Bertolucci per la Red Film e la RAI; distribuzione: DAE; origine: Italia. Prima televisiva: Rai programma nazionale 25 ottobre 1970.

Le champignon o L'assassin frappé à l'aube (L'assassino colpisce all'alba, 1971)

Regia: Marc Simenon; soggetto e sceneggiatura: Meg Boudard, Marc Simenon; fotografia (Eastmancolor): Marcel Combes; montaggio: Etiennette Muse; interpreti: Mylène Demongeot (Anna), Jean-Claude Bouillon (Eric Calder), Alida Valli (Linda Benson), Philippe Monnet (Christian), Catherine Allégret, Jean Claudio, Georges Geret; produzio-ne: Georges Cheyko e Ritta Laffargue per Méditerranée Cinéma-Firmament Film Productions- Société d'Expansion du Spectacle (Paris)/G.I. Films (Roma); distribuzione italiana: regionale (Berthy Films); origine: Italia, Francia.

L'occhio nel labirinto (1972)

Regia: Mario Caiano; soggetto: Mario Caiano, Antonio Saguera, Horst Hachler; scenografia: Franco Calabrese, Otto Pischinger; fotografia (Eastmancolor-Telecolor): Giovanni Ciarlo; effetti speciali: De Rossi Sforza; musica: Roberto Nicolosi; montaggio: Jolanda Benvenuti; interpreti: Rosemary Dexter Julie), Adolfo Celi (Frank), Horst Frank (Luca), Alida Valli (Gerda), Franco Ressel (Eugene), Benjamin Lev (Saro), Michael Mayer (Louis), Gigi Rizzi (Thomas); produzione: Nello Santi per la Trans Europa Film (Roma)/Hans Pfluger per la

TV 13 (München); distribuzione: Cineriz; origine: Italia, Repubblica Federale Tedesca.

La prima notte di quiete (1972)

Regia e soggetto: Valerio Zurlini; sceneggiatura: Enrico Medioli, Valerio Zurlini; scenografia: Enrico Tovagliari; costumi: Luca Sabatelli; fotografia (Eastmancolor-Technocrome): Dario Di Palma; musica: Mario Nascimbene; montaggio: Mario Morra; interpreti: Alain Delon (Daniele Dominici), Lea Massari (Monica), Sonia Petrova (Vanina), Alida Valli (la madre di Vanina), Salvo Randone (prof. Porra), Giancarlo Giannini (Marcello), Renato Salvatori (Ragno); produzione: Mondial TE.FI (Roma) / Adel Productions (Paris); distribuzione: Titanus; origine: Italia, Francia.

Diario di un italiano (1973)

Regia: Sergio Capogna; soggetto: dal racconto Vanda di Vasco Pratolini; sceneggiatura: Sergio Capogna, Vasco Pratolini; scenografia: Franco Bottari; fotografia (Eastmancolor): Antonio Piazza; musica: Giuliano Illiani; interpreti: Donatello [Giuliano Illiani] (Valerio), Alida Valli (Olga, sua madre), Mara Venier (Vanda), Pier Paolo Capponi, Silvano Tranquilli; produzione: Giuliana Scappino per Faser Film; distribuzione: Jumbo Cinematografica; origine: Italia.

No es nada mamá, solo un juego (*Provocazione*, 1973)

Regia: José Maria Forqué; soggetto: Hermogenes Salaz; sceneggiatura: Hermogenes Slaz, José Maria Forqué; scenografia: Leo Anchoriz; fotografia (Technicolor): Alejandro Ulloa; musica: Adolfo Waitzman; montaggio: Mercedes Alonso; interpreti: David Hemmings (John), Alida Valli (sua madre), Anna Rau (Lola), Francisco Rabal (lo zio avaro), Galeazzo Benti (il medico); produzione: Orfeo (Spagna/Venezuela); *distribuzione italiana* (1974): regionale; origine: Spagna, Venezuela.

Tendre Dracula (1974)

Regia: Pierre Grunstein; soggetto e sceneggiatura: Justin Lenoir; scenografia: Jean-Pierre Kohut-Snelks; fotografia (Eastmancolor): Jean-Jacques Tarbes; musica: Karl Heinz Schafer; montaggio: Anne-Marie Deshayes; interpreti: Peter Cushing (MacGregor), Alida Valli (Héloïse), Miou Miou (Marie), Natha Courval (Madeleine), Bernard Menez (Alfred), Percival Russel (Abèlard), Stéphane Shandor (Boris); produzione: VM Productions-Renn Productions-

Les Films Charles Fechner-AMLF (Francia); origine: Francia.

L'anticristo (1974)

Regia: Alberto De Martino; soggetto: Alberto De Martino, Vincenzo Mannino; sceneggiatura: Alberto De Martino, Gianfranco Clerici, Vincenzo Mannino; fotografia (Telecolor): Aristide Massaccesi; musica: Ennio Morricone, Bruno Nicolai; montaggio: Vincenzo Tomassi; interpreti: Carla Gravina (Ippolita Oderisi), Mel Ferrer (principe Massimo Oderisi, suo padre), Alida Valli (Irene), Arthur Kennedy (monsignor Ascanio Oderisi), Anita Strindberg (l'aman-te di Massimo), Umberto Orsini (dottor Sinibaldi), Remo Girone (Filippo Oderisi), Mario Scaccia (il guaritore), George Coulouris (padre Mittner, l'esorcista), Ernesto Colli (l'indemoniato), John Francis Lane; produzione: Edmondo Amati per la Capitolina Produzioni Cinematografica; distribuzione: Fida Cinematografica; origine: Italia.

La chair de l'orchidée (*Un'orchidea rosso sangue*, 1975)

Regia: Patrice Chéreau; soggetto: dal romanzo *The Flesh of the Orchid* di James Hadley Chase; sceneggiatura e dialoghi: Jean-Claude Carrière, Patrice Chéreau; scenografia: Richard Peduzzi; fotografia (Eastmancolor): Pierre Lhomme; effetti speciali: Georges Iaconelli, Bernard Terreau; musica: Fiorenzo Carpi; montaggio: Pierre Gillette; interpreti: Charlotte Rampling (Claire), Bruno Cremer (Delage), Edwige Feuillère (madame Bastier Wegener), Simone Signoret (lady Vamos), Alida Valli (la pazza della stazione), Valentina Cortese (Linda), Hans Christian Blech (Gyula Bérekian), François Simon (Jozsef Bérekian), Hugues Quester (Marcucci), Robert Baillard (il giardiniere), Lucien Magnin (il proprietario dell'albergo), Giampiero Fortebraccio (un giovanotto); produzione: V.M. Productions-Paris-Cannes Productions-Les Films Meric (Paris)/Oceania Produzione Internazionale Cinematografica (Roma) / Tit Film Production (München); distribuzione: 20th Century Fox; origine: Francia, Italia, Repubblica Federale Tedesca.

Ce cher Victor (1975)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Robin Davis; dialoghi: Patrick Laurent; scenografia: Jean-François Magnain; fotografia (Eastmancolor): Yves Lafaye; musica: Bernard Gérard; montaggio: José Pinheiro; interpreti: Bernard Blier (Anselme), Jacques Dufilho (Victor), Alida Valli (Anne), Muse Dalbray, Roger Riffard, Jacqueline Doyen, Xavier Depraz, Alice Reichen, Jacques Rispal, Philippe Castelli; produzione: Francia; origine: Francia, 1975.

Il caso Raoul (1975)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Maurizio Ponzi; scenografia: Nedo Azzini; costumi: Ambra Danon; fotografia (Technicolor): Roberto Gerardi; musica: Manuel De Sica; montaggio: Roberto Perpignani; interpreti: Stanko Molnar (Raoul), Alida Valli (Elsa), Alessandro Monti (Raoul a 5 anni), Alberto Capobianco (Raoul a 10 anni), Antonio Pierfederici (Alberto), Stefano Ardinzone (Andrea), Milena Vukotic (Maddalena), Bernadette Lucarini (Maddalena a 15 anni), Monica Monet (Elena), Delia Boccardo (Delia); produzione: Giuseppe Francone e Paolo Zaccaria per la Iskra Cinematografica; distribuzione: Ital-NOLEGGIO Cinematografico; origine: Italia.

La casa dell'esorcismo (1975)

Regia: Mario Bava (Mickey Lion) e Alfredo Leone; soggetto e sceneggiatura: Alberto Cittini, Alfredo Leone; scenografia: Nedo Azzini; fotografia (Technicolor): Cecilio Paniagua; effetti speciali: Franco Tocci; musica: Carlo Savina, con brani di Rodrigo e Stravinskij; montaggio: Carlo Reali; interpreti: Telly Savalas (Leandro), Elke Sommer (Lisa Ryan / Elena), Sylva Koscina (Sophia Lear), Alida Valli (la madre di Max), Robert Alda (Padre Michael); produzione: Alfredo Leone per la Euro America Produzioni Cinematografiche (Roma) / Tecisa (Madrid) / Roxy Film (München); distribuzione: Indipendenti regionali; origine: Italia, Spagna, Repubblica Federale Tedesca.

Novecento (Atto I e Atto II, 1976)

Regia: Bernardo Bertolucci; soggetto e sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci; scenografia: Ezio Frigerio; costumi: Gitt Magrini; fotografia (Technicolor, Widescreen): Vittorio Storaro; musica: Ennio Morricone; montaggio: Franco Arcalli; interpreti: Robert De Niro (Alfredo Berlinghieri nipote), Gérard Depardieu (Olmo Dalcò), Donald Sutherland (Attila, il fattore), Laura Betti (Regina), Burt Lancaster (Alfredo Berlinghieri nonno), Sterling Hayden (Leo Dalcò), Alida Valli (la signora Pioppi, presente solo nell'Atto II), Dominique Sanda (Ada Fiastri Paulhan), Stefania Sandrelli (Anita Foschi), Romolo Valli (Giovanni Berlinghieri), Francesca Bertini (suor Desolata), Werner Bruhns (Ottavio Berlinghieri), Anna Maria Gherardi (Eleonora, sua moglie), Giacomo Rizzo ("Rigoletto"), Maria Monti (Rosina Dalcò, moglie di Olmo), Stefania Casini (Nave), José Quaglio (Avanzini), Allen Midgette (un vagabondo); produzione: Alberto Grimaldi per la PEA; distribuzione: 20th Century Fox; origine: Italia, Francia, Repubblica Federale Tedesca.

Le jeu du solitaire (1976)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Jean-François Adam; scenografia: Serge Douy; fotografia (Eastmancolor): André Diot; musica: Georges Delerue; montaggio: Eric Pluet; interpreti: Samy Frey Julien Vogel), Alida Valli (Germaine), Tanya Lopert Julie), François Perrot (Desmeserets), Jean-Claude Carrière (Luc), Romain Tagli (Robert), Emmanuel Ulmo (Mathieu); produzione: Denis Mermet per la Hamerer Films-Antenne 2 (Francia); origine: Francia.

The Cassandra Crossing (*Cassandra Crossing*, 1976)

Regia: George Pan Cosmatos; soggetto: Robert Katz, George Pan Cosmatos; sceneggiatura: Tom Mankiewicz, Robert Katz, George Pan Cosmatos; scenografia: Aurelio Crugnola, Mario Liverani; costumi: Adriana Berselli; fotografia (Technicolor, Panavision): Ennio Guarnieri; fotografia aerea: Ron Goodwin; musica: Jerry Goldsmith; canzone: "I'm Still on My Way" di Dave Jordan; montaggio: Françoise Bonnot, Roberto Silvi, Cesare D'Amico; interpreti: Sophia Loren (Jennifer Rispoli Chamberlain), Richard Harris (dott. Jonathan Chamberlain, suo marito), Ava Gardner Nicole Dresser), Burt Lancaster (col. Stephen Mackenzie), Alida Valli (signora Chadwick), Martin Sheen (Robby Navarro), Ingrid Thulin (dottoressa Elena Stradner), Lee Strasberg (Herman Kaplan), John Philip Law (magg. Stack), Lionel Stander (conducente), Carlo De Mejo (paziente); produzione: Associated General Films (London) / Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / International Cine Productions (Minich); distribuzione: Gold Film; origine: UK, Italia, Repubblica Federale Tedesca.

Suspiria (1977)

Regia: Dario Argento; soggetto e sceneggiatura: Dario Argento e Daria Nicolodi; scenografia: Giuseppe Bassan; costumi: Piero Cigolotti; fotografia (Technicolor): Luciano Tovoli; musica: i Goblin e Dario Argento; montaggio: Franco Fraticelli; interpreti: Jessica Harper (Susy Bannion), Stefania Casini (Sara), Flavio Bucci (Daniel), Miguel Bosé (Marc), Alida Valli (Miss Tanner), Joan Bennett (madame Blanke), Renato Scarpa (il prof. Verdegat), Ugo Kier (lo psichiatra), Barbara Magnolfi (Patty Newman); produzione: Claudio Argento per la SEDA Spettacoli; distribuzione: PAC; origine: Italia.

Un cuore semplice (1977)

Regia: Giorgio Ferrara; soggetto: dal racconto *Un coeur simple* di Gustave Flaubert; sceneggiatura: Cesare Zavattini; scenografia: Gianni Silvestri; costumi: Raimonda Gaetani; fotografia: Perpignani; interpreti: Adriana Asti (Felicita), Joe Dallesandro (Teodoro), Alida Valli (la signora Obin), Tina Aumont (Virginia), Carlo De Mejo; produzione: Cooperativa Nashira (Filmcoop), distribuzione: Ital-Noleggio Cinematografico (I.N.C.); origine: Italia.

Berlinguer ti voglio bene (1977)

Regia: Giuseppe Bertolucci; soggetto e sceneggiatura: Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci; scenografia: Maria Paola Maino; fotografia (Eastmancolor): Renato Tafuri; musica: Franco Coletta, Pier Farri; montaggio: Gabriella Cristiani; interpreti: Roberto Benigni (Cioni Mario), Alida Valli (sua madre), Carlo Moni (l'amico Bozzone); produzione: Gianni Minervini e Antonio Avati per la AMA Film; distribuzione: Euro International Film; origine: Italia.

Indagine su un delitto perfetto (1978)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Aaron Leviathan [Giuseppe Rosati]; scenografia: Robert Frogs; fotografia (Eastmancolor, Cinemascope): Jerry Delaware; musica: Carlo Savina; montaggio: Frank Robertson; interpreti: Leonard Mann (Paul De Revere), Alida Valli (lady Clementine, sua madre), Anthony Steel (Shawcross, sovrintendente di Scotland Yard, nipote di lady Clementine), Gloria Guida (lady Gloria Boyd), Adolfo Celi (sir Harold Boyd, suo marito), Janet Agreen (Alice), Joseph Cotten (sir Artick Dandy); produzione: CLC (Cooperativa Lavoratori Cinematografici); distribuzione: CIAT; origine: Italia.

Zoo Zero (1978)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Alain Fleischer; fotografia (Eastmancolor): Bruno Nuytten; musica: Gérard Kraczkinsky, con brani da *Il flauto magico* di Mozart; montaggio: E. Pluet; interpreti: Catherine Jourdan (la cantante), Klaus Kinski (Yavé), Pierre Clémenti (Ivo), Alida Valli (Yvonne), Rufus (Yves), Christine Chappéy (Yvette), Lisette Malidor (Ivy), Pieral (Uwe), Anthony Steffen (Evariste); produzione: Pierre e François Barat per Cinéma 9 e Rush Production (Francia); origine: Francia.

Porco mondo (1978)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Sergio Bergonzelli; musica: Nello Ciangherotti; montaggio: Giancarlo Venarucci; interpreti: Karin Well, Carlo De Mejo, Barbara Rey, Tony

Fuentes, Eduardo Bea, Aiché Nana, Ettore Arena, Arthur Kennedy, Alida Valli, William Berger; produzione: Apotheosis (Roma) / Tecisa (Madrid); distribuzione: Noleggiatori regionali; origine: Italia, Spagna.

Der Landvogt Von Greiffensee (1978)

Regia: Wilfried Boelliger; soggetto: dalle Novelle zurighesi di Gottfried Keller; fotografia: Armando Nannuzzi; scenografia: Mario Garbuglia; interpreti: Christian Quadfilieg, Laura Trotter, Silvia Dionisio, Alida Valli; produzione: Condor Film Zurigo / Televisione della Svizzera Tedesca; origine: Svizzera.

La luna (1979)

Regia: Bernardo Bertolucci; soggetto: Bernardo Bertolucci e Franco Arcalli; sceneggiatura: Giuseppe Bertolucci, Bernardo Bertolucci, Clara Peploe; scenografia: Gianni Silvestri e Maria Paola Maino; costumi: Lina Taviani; fotografia (Eastmancolor): Vittorio Storaro; musi-ca: brani tratti da Verdi e Mozart; montaggio: Gabriella Cristiani; interpreti: Jill Clayburgh (Caterina Silveri), Matthew Barry Joe), Tomas Milian (Giuseppe), Alida Valli (madre di Giuseppe), Fred Gwynne (Douglas, il marito), Renato Salvatori (comunista emiliano), Franco Citti (Mario, l'uomo del bar), Roberto Benigni (tappezziere), Enzo Siciliano (direttore d'orchestra), Carlo Verdone (direttore di Caracalla); produzione: Giovanni Bertolucci per la Fiction Cinematografica; distribuzione: 20th Century Fox; origine: Italia, USA.

Suor omicidi (1979)

Regia: Giulio Berruti; soggetto: Enzo Gallo; sceneggiatura: Giulio Berruti e Alberto Tarallo; fotografia (Telecolor): Tonino Maccoppi; musica: Alessandro Alessandrini; montaggio: Mario Giacco; interpreti: Anita Ekberg (suor Gertrude), Joe Dallesandro (dottor Patrick), Lou Castel (Peter), Alida Valli (madre superiore), Massimo Serato (dottor Poirret), Paola Morra, Laura Nucci (baronessa); produzione: Cinesud con gruppo di lavoro Calliope; distribuzione: Impegno cinematografico; origine: Italia.

Inferno (1980)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Dario Argento; scenografia: Giuseppe Bassan; fotografia (Technicolor-Technovision): Romano Albani; musica: Keith Emerson; montaggio: Franco Fraticelli; interpreti: Leigh McCloskey (Mark Elliott), Irene Miracle (Rose Elliott), Sacha Pitoeff (Kazanian), Daria Nicolodi (Elisa), Eleonora Giorgi (Sara), Alida Valli (Carol), Veronica

Lazar (infermiera), Feodor Chaliapin (dott. Arnold), Gabriele Lavia (Carlo), Leopoldo Mastelloni (John, il domestico), Ania Pieroni (allieva della scuola di musica); produzione: Claudio Argento per Intersound e Salvatore Argento; distribuzione: 20th Century Fox; origine: Italia.

Aquella casa en las afueras (o Una casa en las afueras, 1980)

Regia: Eugenio Martin; sceneggiatura: Antonio Cuevas, J.M. Gonzales Castrillo, Eugenio Martin, Manolo Matji, Manuel Summers, Eduardo Alvarez; fotografia: Manuel Rojas; musica: Carmelo Bernaola; montaggio: Pablo G. Del Amo; interpreti: Alida Valli (Isabel), Javier Escriva (dottor Roman), Silvia Aguilar (Nieves, sua moglie), Mara Goyanes (la mae-strina), Carmen Maura (l'infermiera amica della maestrina); produzione: Kalender Film International; produzione: Valentin Panero, José Panero; origine: Spagna. Inedito in Italia.

Sezona mira u Parizu (Une saison de paix à Paris, 1980)

Regia: Petrag Golubović; sceneggiatura: Ratko Djurovic, Vlatko Gilić; fotografia: Milivoje Milivojevic; musica: Kornelije Kovac; costumi: Slobodan Jevtic; interpreti: Maria Schneider (Elen), Tregan Nikolić (Dragan), Alain Noury (Mikelandjelo), Miki Manojlovic (Josko), Alida Valli, Erland Josephson, Daniel Gélin, Pascale Petit, Jane Chaplin; produzione: Albran Film, Centar Film; origine: Jugoslavia, Francia. Inedito in Italia.

La caduta degli angeli ribelli (1981)

Regia: Marco Tullio Giordana; sceneggiatura: Marco Tullio Giordana, Vincenzo Caretti, Mario Gallo; costumi: Fiamma Bedendo; fotografia (Eastmancolor): Giuseppe Pinori; suono: Roberto Petrozoi; montaggio: Enzo Meniconi; musiche: brani da opere di Richard Wagner e Giuseppe Verdi; interpreti: Clio Goldsmith (Cecilia), Vittorio Mezzogiorno (lo sconosciuto), Yves Beneyton (marito di Cecilia), Francesca Rinaldi (Viola), Alida Valli (Bettina), Vittorio Marchetti (il padre di Cecilia), Francesca Archibugi; produzione: Mario Gallo per Filmalpa / RaiDue; distribuzione: CIDIF; origine: Italia.

The Aspern Papers (o Aspern, 1982)

Regia: Eduardo De Gregorio; soggetto: dal romanzo breve di Henry James; costumi: Zé Branco; fotografia: Acácio de Almeida; montaggio: Manuela Viegas; interpreti: Alida Valli (Juliana Bartes), Jean Sorel (Jeffrey Aspern), Bulle Ogier (signorina Tita), Ana Marta (Anna), Teresa Madruga (Olimpia), Humbert Balsan (l'editore); produzione: Oxala VO; Film; origine: Francia,

Portogallo.

Sogni mostruosamente proibiti (1982)

Regia: Neri Parenti, soggetto: Giovanni Manganelli; sceneggiatura: Laura Toscano, Franco Marotta, Neri Parenti; scenografia: Maria Grazia Pera; costumi: Francesca Panicali; fotografia (Technicolor): Alberto Spagnoli; musica: Bruno Zambrini; montaggio: Sergio Montanari; interpreti: Paolo Villaggio (Paolo Coniglio), Janet Agren (la sosia di Dalia), Alida Valli (Francesca, la futura suocera), Alessandro Haber (il commissario Rovere), Chris Avram, Paul Muller, Camillo Milli, Sofia Lombardo Marina), Antonio Allocca, Sergio Smacchi, Mike Bongiorno (sé stesso); produzione: Bruno Altissimi e Claudio Saraceni per Maura International Film / Intercapital, con Mario e Vittorio Cecchi; distribuzione: CIC; origine: Italia.

Segreti segreti (1984)

Regia e soggetto: Giuseppe Bertolucci; sceneggiatura: Giuseppe Bertolucci e Vincenzo Cerami; scenografia: Francesco Frigerio; costumi: Bruna Parmesan; fotografia (colori Cinecittà): Renato Tafuri; musica: Nicola Piovani; montaggio: Nino Baragli; interpreti: Lina Sastri (Laura), Lea Massari (Marta, madre di Laura), Giulia Boschi (Rosa), Rossana Podestà (Maria, madre di Rosa), Alida Valli (Gina, tata di Laura), Stefania Sandrelli (Renata, amica di Marta), Mariangela Melato (Giuliana, il giudice), Nicoletta Braschi, Massimo Ghini, Francesca Archibugi; produzione: Gianni Minervini per AMA Film / Istituto Luce; distribuzione: Italo Noleggio Cinematografico; origine: Italia.

Le jupon rouge (1987)

Regia: Geneviève Lefevre; soggetto e sceneggiatura: Geneviève Lefevre in collaborazione con Nicole Berckmans; costumi: Christina Olhson; fotografia (colore): Ramon Suarez; sonoro: Pierre Lorrain, Gerard Lams; musica: Joanna Bruzdowicz; montaggio: Josie Miljevic; interpreti: Marie-Christine Barrault (Bacha), Alida Valli (Manuela), Guillemette Grobon (Claude), Melissa Brown (le mannequin), Patricia Giorgi (jeune fille), Julian Negulesco, Gilles Segal; produzione: Michèle Dimitri per Antares Films / Selena Audiovisuel / Bullock Productions / Claude Lebouf con la partecipazione del C.N.C. Ministère de la Culture et de la Communication (Parigi); origine: Francia.

À notre regrettable époux (1988)

Regia: Serge Korber; soggetto e sceneggiatura: Christian Watton e Serge Korber; fotografia: Jean Rabier; musica: Alain Goraguer; montaggio: Marie-Claire Korber; interpreti: Jacqueline Maillan (Hermione), Alida Valli (Catarina), Jacques Dufilho (Roméo), Pierre Tornade (il notaio Radetski), Jean Pierre Aumont (Alexandre Mouton-Sabrac), Hubert Deschamps (lo stampatore), Francis Lemaire (Bel), Henri Marteau (Henri), Jean-Claude Massoulier (Brou); produzione: Les Productions du Danou e TFI Films Productions (Francia); origine: Francia.

La bocca (1991)

Regia: Luca Verdone; soggetto e sceneggiatura: Dacia Maraini, Filippo Ascione, Luca Verdone; scenografia: Massimo Coreni; costumi: Nicoletta Ercole; fotografia (colore): Alfio Contini; musica: Riccardo Cocciante; montaggio: Ruggero Mastroianni; interpreti: Tahnee Welch (Alessandra), Rodney Harvey (Giulio), Claudine Auger (Veronica), Alida Valli (contessa Bianca), Massimo Bonetti (Fabio), Monica Scattini (Marta); produzione: Luciano Luna per Penta Film/Azzurra Film; distribuzione: Penta; origine: Italia.

Zitti e mosca (1991)

Regia: Alessandro Benvenuti; soggetto e sceneggiatura: Ugo Chiti, Alessandro Benvenuti; scenografia: Tommaso Bordone; costumi: Carolina Olcese; fotografia (colore): Cristiano Pogany; musica: Patrizio Fariselli; montaggio: Sergio Montanari; interpreti: Alessandro Benvenuti (Ivo), Athina Cenci (Mara), Massimo Ghini (Massimo), Alida Valli (madre di Mara), Novello Novelli (Corpo), Leonardo Pieraccioni (Pieraccioni), Mariella Di Lauro (La Sudista), Massimo Ceccherini; produzione: Bruno Altissimi e Claudio Saraceni per Maura International Film - Penta Film; distribuzione: Penta; origine: Italia.

Il lungo silenzio (1993)

Regia: Margarethe Von Trotta; soggetto e sceneggiatura: Felice Laudadio; scenografia: Antonello Geleng; fotografia (colore): Marco Sperduti; musica: Ennio Morricone; montaggio: Ugo De Rossi, Nino Baragli; interpreti: Carla Gravina (Carla Aldovrandi), Jacques Perrin (il giudice Marco Canova), Alida Valli (madre di Carla), Ottavia Piccolo (Rosa), Giuliano Montaldo (il procuratore capo Tommaso Pesce), Paolo Graziosi (il giudice Francesco Mancini), Agnese Nano (Maria, figlia di Francesco Mancini), Ivano Marescotti (il pentito), Antonella Attili (sua moglie); produzione: Felice Laudadio e Giorgio Leopardi per Evento Spettacolo /

Union P.N. / K.G. Productions / Bioskop Film; distribuzione: UIP; origine: Italia, Francia, Germania.

Bugie rosse (1995)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Pier Francesco Campanella; fotografia (colore): Mario Vulpiani; scenografia: Paolo Innocenzi; costumi: Silvio Laurenzi; musica: Natale Massara; montaggio: Franco Fraticelli; interpreti: Tomas Arana (Marco, il giornalista), Gioia Scola (Adria, sua moglie), Natasha Hovey (Lucia), Gianfranco Jannuzzo (Roberto), Lorenzo Flaherty (Andrea), Alida Valli (Caterina, madre di Roberto); produzione: Pietro Innocenzi per Globe Films / Gioia Scola per Sagittario Film in collaborazione con Rete Italia; distribuzione: Warner Bros. Italiana; origine: Italia.

Un mese al lago (*A Month by the Lake*, 1995)

Regia: John Irvin; soggetto: dal romanzo di H.E. Bates; sceneggiatura: Trevor Bentham; scenografia: Mauro Passi; costumi: Lia Francesca Morandini; fotografia (colore): Pasqualino De Santis; musica: Nicola Piovani; interpreti: Vanessa Redgrave (miss Bentley), Edward Fox (il maggiore Wilshaw), Uma Thurman (miss Beaumont), Alessandro Gassman (il giovane fascista Vittorio Balsari), Alida Valli (signora Fascioli, la padrona dell'hotel); produzione: Robert Fox; distribuzione: Miramax Movie Entertainment; origine: UK, USA.

Fatal Frames (*Fotogrammi mortali*, 1996)

Regia, soggetto, musica: Al Festa; sceneggiatura: Alessandro Monese; fotografia (colore): Giuseppe Bernardini; costumi: Silvio Laurenzi; montaggio: Maurizio Baglivo; effetti speciali: Steve Johnson; interpreti: Alida Valli (contessa Alessandra Mirafiori), Stefania Stella (Stefania Stella), Rick Gianesi (Alex Ritt), David Warbeck (commissario Bonelli), Ugo Pagliani (commissario Valenti), Rossano Brazzi (dottor Lucidi), Leo Daniel (Daniel Antonucci), Donald Pleasance, Ciccio Ingrassia, Giorgio Albertazzi, Nina Soldano, Veronica Logan; produzione: Stefania di Giandomenico per Sail Production in collaborazione con Mediaset; origine: Italia.

Il dolce rumore della vita (1999)

Regia: Giuseppe Bertolucci; sceneggiatura: Giuseppe Bertolucci, Mimmo Rafele, Lidia Ravera; fotografia (colore): Fabio Cianchetti; musica: Bevano Est; montaggio: Federica Lang; interpreti: Francesca Neri (Sofia), Alida Valli (nonna di Sofia), Rade Serbedzija (Bruno Maier), Claudio Biscione (il piccolo Bruno), Nicolo Senni (il giovane Bruno), Rosalinda Celentano

(Lolita), Olympia Carlisi (prostituta), Marina Confalone, Gea Lionello; produzione: Letizia Cinematografica, Medusa, Ministero per i beni e le attività culturali; distribuzione: Medusa; origine: Italia.

L'amore probabilmente (2000)

Regia, sceneggiatura: Giuseppe Bertolucci; fotografia: Fabio Cianchetti; musica: Almamegretta; montaggio: Fiorella Giovanelli; interpreti: Sonia Bergamasco (Sofia), Rosalinda Celentano (Chiara), Fabrizio Gifuni (Cesare), Teco Celio (Pietro), Carmen Scarpitta (Laura), Mariangela Melato, Alida Valli, Stefania Sandrelli (sé stesse); produzione: Navert Film srl. CISA Service; distribuzione: Istituto Luce; origine: Italia, Svizzera.

Semana Santa (Angel of Death), 2002)

Regia: Pepe Danquart; soggetto: dalla novella di David Hewson; sceneggiatura: Roy Mitchell; fotografia: Ciro Cappellari; musica: Goffredo Gibellini; effetti speciali: Colin Arthur, Fidel Pérez; montaggio: Peter R. Adam; interpreti: Alida Valli (doña Catalina), Mira Sorvino (Maria Delgado), Olivier Martinez (Quemada), Feodor Alkine (Torillo), Peter Berling (Castenada), Luis Tosar (Antonio); *produzione*: A Wandering Star / Black Forest Film / Canal+; origine: Germania, UK, Francia, Italia, Spagna, Danimarca.

BIBLIOGRAFIA

Principali Interviste:

Ferrieri Giuliano, *Viaggi in casa. Alida Valli, Signora De Mejo*, «Star», 19, 16 dicembre 1944.

Casella Alberto, *È una bella avventura, dice Alida Valli*, «Cinebazar», 1, 1-7 gennaio 1946.

Roda Enrico, *41 domande ad Alida Valli*, «Tempo», 8, 1956.

Fallaci Oriana, *Lo specchio del passato*, «L'Europeo», 10 gennaio 1965.

Maurizio Costanzo, *Alida Valli: "Sono una donna senza rimpianti"*, «Grazia», 7 febbraio 1965.

Nissim Renzo, *Il pianto di Alida*, «Radiocorriere TV», 12 novembre 1967.

Agostini Lina, *La vestale nevrotica e il figlio hippie*, «Radiocorriere TV», 20 settembre 1970.

Vellani Antonio, *La voglia matta di Alida Valli*, «Grazia», 11 ottobre 1970.

Giulio Cesare Castello, *Fortuna e sfortuna delle dive di mezza età*, in «Radiocorriere TV», 49, 5-11 dicembre 1971.

Gregori Maria Grazia, *Le occasioni di Alida*, «L'Unità», 4 marzo 1990.

Cristalli Paola, *Alida dai cento volti*, «Cineteca», 2-3, aprile-maggio 1990.

Diari e Scritti di Alida Valli:

Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, «Cine Illustrato», 49, 6 dicembre 1939.

Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, «Cine Illustrato», 50, 13 dicembre 1939.

Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, «Cine Illustrato», 51, 20 dicembre 1939.

Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, «Cine Illustrato», 52, 27 dicembre 1939.

Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, «Cine Illustrato», 1, 3 gennaio 1940.

Alida Valli, *I primi diciott'anni della mia vita*, «Cine Illustrato», 2, 10 gennaio 1940.

Alida Valli, *Alida Valli racconta... Come arrivai a Roma*, in *Alida Valli: la sua vita e la sua carriera artistica*, Edizioni di Cine Illustrato, Roma 1942.

Alida Valli, *Confidenze di Alida Valli. "Elogio la smagliatura"*, «Illustrazione del popolo», 17, 1942.

Alida Valli, *Alida Valli parla ai feriti di guerra*, «Film: settimanale di cinematografo teatro e radio», 38, 19 settembre 1942, p. 4.

Alida Valli, *Alida ha scritto da Hollywood*, «Cinebazar», 13-14, 25 maggio-10 giugno 1947.

Alida Valli, *There was a girl...*, «Modern Screen», vol. 37, 4, September 1948.

Alida Valli, *The End of the Rainbow*, «Sport & Pastime», 22 maggio 1948.

Alida Valli, *Comme je suis devenue vedette du cinéma*, «Ciné Revue», 53, 31 dicembre 1948.

Alida Valli, *The Christmas I'll Never Forget*, «Modern Screen», vol. 38, 2, January 1949.

Alida Valli, *"Io, Alida Valli"*, «Cine Illustrato», 29 ottobre 1951.

Alida Valli, *Racconto la mia vita 1*, «Tempo», 45, 11 novembre 1954, pp. 25-28.

Alida Valli, *L'ultima volta che vidi Carlo vivo. Racconto la mia vita 2*, «Tempo», 46, 18 novembre 1954, pp. 24-27.

Alida Valli, *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni. Racconto la mia vita 3*, «Tempo», 47, 25 novembre 1954, pp. 38-41.

Alida Valli, *Dovetti nascondere che aspettavo un bimbo. Racconto la mia vita 4*, «Tempo», 48, 2 dicembre 1954, pp. 23-26.

Alida Valli, *La liberazione di Piero mi ha ridato la pace. Racconto la mia vita 5*, «Tempo», 49, 9 dicembre 1954, pp. 24-26.

Alida Valli, *Fui bocciata in recitazione. Alida Valli si confessa 1*, «Oggi», 49, 6 dicembre 1956, pp. 10-14.

Alida Valli, *Fini tragicamente il mio più grande amore. Alida valli si confessa 2*, «Oggi», 50, 13 dicembre 1956, pp. 26-28.

Alida Valli, *Dissi di sì a De Mejo perché era solo e indifeso. Alida Valli si confessa 3*, «Oggi», 51, 20 dicembre 1956, pp. 27-28.

Alida Valli, *Splendori e amarezze del soggiorno a Hollywood. Alida Valli si confessa 4*, «Oggi», 52, 27 dicembre 1956, pp. 47-49.

Alida Valli, *Ecco la mia parte nel Caso Montesi. Alida Valli si confessa 5*, «Oggi», 1, 3 gennaio 1957, pp. 36-38.

Alida Valli, *Parlatorio*, «Cinema Nuovo», 108, 1° giugno 1957, p. 338.

Alida Valli, *Diario messicano*, in Furio Colombo, *Ai tempi di Alida*, «L'Espresso», 12 dicembre 1965, pp. 16-17.

Principali Articoli, Saggi e Studi monografici su Alida Valli:

Pasinetti Francesco, *Presentare un'attrice*, «Cinema», 58, 25 novembre 1938, pp. 318-319.

Ramperti Marco, *Stelle di casa nostra: Alida Valli*, «Cinema Illustrazione», 9, 1° marzo 1939, p. 3.

Puccini Gianni (Puck), *Galleria: Alida Valli*, «Cinema», 72, 5 giugno 1939, pp. 410-411.

Pasinetti, Francesco, *Una stella si riposa*, «Tempo», 21, 19 ottobre 1939, pp. 18-20.

Majano Anton Giulio, *Evoluzione dell'ingenua*, «Cinema Illustrazione», 45, 9 novembre 1939, p. 4.

Osso Pietro, *Alida Valli: la reginetta dello schermo*, Casa Editrice Albore, Milano 1941 (1940).

Severi Gilberto, *Alida Valli o la semplicità*, «Cine Illustrato», 28 settembre 1941.

Calvino Vittorio, *La più brava del cinema italiano*, «Scena illustrata», 11, 1941.

Servizio speciale dedicato ad Alida Valli, «7Sette», 24, 21 ottobre 1945.

Gray Andrew, *Tommy Discovers New Stars*, «The Picturgoer», 11 maggio 1946.

De Passera Gino, *Alida Valli non parte ancora. Ma partirà*, «Star», 23, 5 giugno 1946, p. 5.

Henry Gris, *Alida Valli a Hollywood*, «L'illustrazione del popolo», 21, 25 maggio 1947, pp. 6-7.

Anonimo, *Un saluto dalla Signora Paradine*, «Cinebazar», 19-20, 15 agosto 1947, s.p.

Stille Ugo, *Un nuovo «mistero» Valli è nato in America*, «Nuovo Corriere della Sera», 11 gennaio 1948.

Michael Sheridan, *Viva Valli*, «Photoplay», vol. 32, 3, February 1948.

Molinari Langs Viviana, *Alida Valli ha divorziato*, «Dan!», 9, 27 febbraio-4marzo 1948.

Maderna Raffaele, *Alida, attrice calunniata*, «Oggi», 16, 1948.

Pasinetti Francesco, *Lettera*, «Oggi», 26 aprile 1948.

Inez Rob, *Double Life (Valli)*, «Modern Screen», vol. 37, 1, June 1948.

Herb Howe, *Valli of Enchantment*, «Photoplay», vol. 33, 4, September 1948, p. 99.

Bonicelli Vittorio, *Alida racconta*, «Tempo», 18-25 dicembre 1948.

Peroni Alfredo, *Le ingenue dai telefoni rosa*, «Cinema», Nuova Serie, 18, 15 luglio 1949.

Emilio de' Rossignoli, *Alida Valli*, I quaderni di Hollywood, n. 11, supplemento a «Hollywood», n. 200, 1949.

Redazione, *How Mean on this Valli!*, «The Picturgoer», 26th august 1950.

Dragosei Italo, *Alida: stradivario nel nylon*, «Bis», 52, 30 dicembre 1950, p.11.

Autori vari, *Alida Valli*, Cento stelle/Collezione intermezzo, n. 85, Roma, 10 novembre 1951.

Meccoli Domenico, *Alida lascia il cinema*, «Epoca», 93, 19 luglio 1952, pp. 37-40.

Orsini Nicola, *Così la Valli difende Piero*, «Epoca», 208, 26 settembre 1954, pp. 15-18.

Scaglione Massimo, *Alida Valli*, «Primi Piani», 3-4, 1955.

Meccoli Domenico, *La paura di Alida*, «Epoca», 22 gennaio 1956.

Farassino Alberto, *Tutto mamma e parolaccia*, «La Repubblica», 2 giugno 1977.

Mida Massimo, *Alida Valli: come brilla una stella*, «L'Unione sarda», 22 maggio 1979, p. 3.

Messina Nunzia, *Alida Valli*, in Id., *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Ellemme, Roma 1987, pp. 63-70.

Pellizzari Lorenzo, Valentinetti M. Claudio, *Il romanzo di Alida Valli*, Garzanti, Milano 1995.

Manciotti Mauro (a cura di), *Alida o cara... Omaggio ad Alida Valli*, Costa & Nolan, Genova 1995.

Cavalleri Giorgio, *Alida Valli. Una ragazza di Como*, Editrice Nuoveparole, 1996.

Laura G. Ernesto, Porro Maurizio, *Alida Valli*, Gremese, Roma 1996 (1979, solo Laura).

Mori Anna Maria, *Alida Valli*, in Id., *Donne mie belle donne. Ritratti al femminile per distinguere il volto della nostra epoca*, Frassinelli, Sagrate (MI), 1996, pp. 125-130.

Grignaffini Giovanna, *Il volto e la divisa*, in Id., *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 239-255.

Boneschi Marta, *Come al cinema. Alida Valli*, in Id., *Di testa loro. Dieci italiane che hanno fatto il Novecento*, Oscar Mondadori, Milano 2003, pp. 227-249.

Mori Anna Maria, *Un'istriana di nome Alida*, in Id., *Nata in Istria*, BUR Rizzoli, Milano 2005, pp. 213-219.

Id., *Alida Valli: una, nessuna, centomila*, Volume realizzato in occasione della rassegna omonima, Trieste, 3-8 maggio 2007.

Falcinella Nicola, *Alida Valli. Gli occhi, il grido*, Le Mani, Recco (GE) 2011.

Pitassio Francesco, *'Was mache ich hier?' Max Neufeld, Alida Valli und die italiensche Filmkomödie der 1930er Jahre*, in Francesco Bono, Johannes Roschlau (eds), *Tenore, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italianische Filmbeziehungen*, Munchen 2011, pp. 69-79.

Curci Roberto, *Ho sposato Alida Valli. Da Trieste a New York: le molte vite di Oscar De Mejo*, Comunicarte Edizioni, Trieste 2012.

Gundle Stephen, *Alida Valli in Hollywood: From Star of Fascist Cinema to 'Selznick Siren'*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 32, 4, december 2012, pp. 559-587.

Gundle Stephen, *The Photogenic Beauty: Alida Valli*, in Id., *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghan Books, New York 2013, pp. 224-243.

Nicoletto Meris, *Alida Valli*, in Id., *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Falsopiano, Alessandria 2014, pp. 418-426.

Comand Mariapia, Gundle Stephen (a cura di), *Alida Valli*, numero speciale di «Bianco e Nero», 586, settembre-dicembre 2016.

Casalini Maria, *Nasce una stella*, in Id. (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, pp. 41-49.

Cuk Alessandro (a cura di), *Alida Valli. Da Pola ad Hollywood e oltre*, Alcione editore, Venezia 2016.

Maina Giovanna, Piana Federica, *Echi di Medea. Sull'immagine divistica di Alida Valli matura*, in Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmaliione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Edizioni ETS, Pisa 2020, pp. 157-174.

Cipollone Giada, *Alida Valli, gli esordi della diva europea*, in Id., *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in italia (1905-1943)*, Scalpendi Editore, Milano 2020, pp. 211-227.

Pitassio Francesco, *Il divismo. Il caso di Alida Valli*, in Fabio Andreatza (a cura di), *Fare storia del cinema*, Carocci, Roma 2022, pp. 225-233.

Vitella Federico, *Lettere ad Alida Valli. Il culto di una diva nell'Italia fascista*, Marsilio, Venezia 2025.

Testi e Volumi di riferimento in ordine cronologico:

Albano Lucilla, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004.

Albano Lucilla, Farinelli Gian Luca, *Il cinema probabilmente. Film, documentari, testimonianze*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015 (libro + 3 dvd).

Alberoni Francesco, *L'élite senza potere: ricerca sociologica sul divismo*, Vita e Pensiero, Milano 1963.

Allen C. Robert, Gomery Douglas, *Film History: Theory and Practice*, Knopf, New York 1985.

Antonioni Michelangelo, *Il grido*, a cura di Elio Bartolini, Cappelli Editore, Bologna 1957.

Id., *Sei film*, Einaudi, Torino 1964.

Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia 1994.

Aprà Adriano, Carabba Claudio, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini 1976.

Aprà Adriano, Pistagnesi Patrizia, *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Electa, Torino 1979.

Arbasino Alberto, *Un paese senza*, Garzanti, Milano 1980.

Aristarco Guido, *Il mito dell'attore*, Dedalo Edizioni, Roma 1983.

Armocida Pedro, Minuz Andrea (a cura di), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo: storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia 2020.

Aspesi Natalia, *Il lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana 1930-1944*, Rizzoli, Milano 1982.

Banti Mario Alberto., *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2005.

Id., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Barker Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Sage, London 2003.

Barthes Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957; tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi 2016 (1974).

Basinger Jeanine, *The Star Machine*, Vintage, New York 2009.

Becker S. Howard, *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2012.

Bencivenni Alessandro, *Luchino Visconti, Il Castoro*, Milano 1996.

Ben-Ghiat Ruth, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2004 (2000).

Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci, *Berlinguer ti voglio bene. Tutto Benigni. Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, Edizioni Theoria, Roma 1992.

Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano in 15 volumi*, vol. IX, 1954/1959, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2004.

Bertolucci Bernardo, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano 2010.

Bertolucci Giuseppe, *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011.

Bertolucci Bernardo, *Cinema come la prima volta. Conversazioni sull'arte e la vita*, a cura di Tiziana Lo Porto, Minimum fax, Roma 2016.

Bisoni Claudio, *La critica cinematografica. Metodo, storia, scrittura*, Archetipo, Bologna 2006.

Bispuri Ennio, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Bulzoni, Roma 2020.

Bollati Giulio, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 2011 (1983).

Bondanella Peter, *Italian Cinema: From Neorealism To Present*, Ungar, New York 1983.

Bravo Anna, *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna 2003.

Brin Irene, *Usi e costumi 1920-1940*, Sellerio, Palermo 1981.

Id., *Cose viste 1938-1939*, Sellerio, Palermo 1994.

Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, vol. I, Editori Riuniti, Roma 1979.

Id., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, vol. II, Editori Riuniti, Roma 1982.

Id. (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

Id., *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino 2003.

Id., *Cent'anni di cinema italiano. Vol. 1: Dalle origini alla Seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari-Roma 2011.

Id., *Cent'anni di cinema italiano. Vol. 2: Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Bari-Roma 2011.

Id., *Il ruggito del Leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia 2013.

Id., *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020.

Bruni David, Veronica Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Marsilio, Venezia 1997.

Id., *Commedia deli anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013.

Burke Peter, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2019 (2004).

Busni Simona, *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*, Edizioni Ente dello spettacolo, Roma 2020.

Butler Judith, *Soggetti di desiderio*, presentazione di Adriana Cavarero, Laterza, Bari-Roma 2009.

Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934/1939*, vol. V, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2006.

Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, vol. XI, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2003.

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

Cardone Lucia, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012.

Cardone Lucia, Filippelli Sara (a cura di), *Filmare il femminismo*, Edizioni ETS, Pisa 2015.

Cardone Lucia, Tognolotti Chiara (a cura di), *Imperfezioni*, Edizioni ETS, Pisa 2016.

Carluccio Giulia, Minuz Andrea (a cura di), *Stardom*, numero speciale di «Bianco e Nero», n. 581, gennaio-aprile 2015.

Casetti Francesco, Mosconi Elena (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma 2006.

Castello Giulio Cesare., *Il divismo. Mitologia del cinema*, Edizioni Rai Eri, Torino 1957.

Cavallo Pietro, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2009.

Casetti Francesco, *Bernardo Bertolucci*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Ceccarelli Filippo, *Il letto e il potere. Storia sessuale d'Italia da Mussolini a Vallettopoli bis*, Longanesi, Milano 2007.

Codeluppi Vanni, *Divismo. Cinema, televisione, web*, Carocci, Roma 2017.

Colby Anita, *La conquista della bellezza*, Longanesi, Milano 1953 (1952).

Colombo Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998.

Comand Mariapia, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

Comand Mariapia, Mariani Andrea (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2020.

Ead., *Effemeridi. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.

Corsi Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.

Cottino-Jones Marga, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2010.

Crainz Guido, *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma 2005 (1996).

Id., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005 (2003).

Dagrada Elena (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma 2007.

D'Amelia Marina, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005.

De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesi, Milano 2012.

DeCordova R., *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois, Urbana 1990 (1985).

De Gaetano Roberto, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2018.

De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano in 15 volumi*, vol. VIII, 1949/1953, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2003.

De Grazia Victoria, *Storia delle donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 2023.

De Rosa Paola, Mandelli Elisa, Re Valentina (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura medievale italiana*, Meltemi, Milano 2021.

De Vincenti Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 2000.

Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1960/1964*, vol. X, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, 2003.

Di Chiara F., *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.

Dyer Richard, *Star*, British Film Institute, London 1979; tr. it *Star*, Kaplan, Torino 2009.

Id., *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986.

Dyhouse Carol, *Glamour: Women, History, Feminism*, Zed Books, London 2010; tr. it *Glamour. Una storia al femminile*, Donzelli, Roma 2010.

Elliott Anthony (edited by), *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, Routledge, London and New York 2018.

Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Feltrinelli, Milano 1979.

Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984.

Fanara Giulia, *Pensare il neorealismo. Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*, Lithos, Roma 2000.

Fanara Giulia, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli 2004.

Fanchi Mariagrazia, Mosconi Elena (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia: 1930-1960*, Marsilio, Venezia 2002.

Fanchi Mariagrazia, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005.

Farassino Alberto (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano (1945-1949)*, Edizioni EDT, Torino 1996.

Fofi Goffredo, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971.

Foot John, *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova, la memoria divisa del Paese*, Rizzoli, Milano 2009.

Forgacs David, Lumley Richard (edited by), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1996.

Forgacs David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Il Mulino, Bologna 2000.

Forgacs David, Gundle Stephen, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007; tr. it *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.

Gaines J., *Contested Culture. The Image, The Voice, and The Law*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1991.

Galli Della Loggia E., *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Id., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 2010 (1998).

Garofalo Damiano, *Storia sociale della televisione in Italia (1954-1969)*, Marsilio, Venezia 2018.

Giacovelli E., *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma 2015 (1995).

Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2016 (1989).

Giraldi Massimo, *Giuseppe Bertolucci*, Il Castoro, Milano 1999.

Gledhill Christine (edited by), *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London 1991.

Grande Maurizio, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003.

Gundle Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. Le sfide della cultura di massa 1943-1991*, Giunti, Milano 1998.

Id., *Bellissima. Feminine Beauty and The Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven 2007;
tr. it *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Id., *Glamour: A History*, Oxford University Press, Oxford UK 2008.

Id., *Dolce vita. Sesso, potere e politica nell'Italia del caso Montesi*, Rizzoli, Milano 2012.

Id., *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn Books, New York 2013.

Id., *Fame Amid Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Books, New York 2019.

Günsberg Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

Gullette Morganroth Margaret, *Aged by Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

Hay James, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

Haver Ronald, *David O. Selznick's Hollywood*, Knopf, New York 1980.

Hipkins Danielle, *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1945-1965*, Peter Lang, Oxford 2016.

Hollinger Karen, *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*, Routledge, New York and London 2006.

Innocenti Marco, *Le signore del fascismo. Donne in un mondo di uomini*, Mursia, Venezia 2001

Jameson Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge, London and New York 2002.

Jandelli C., *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006.

Id., *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.

Id., *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013.

Id., *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia 2016.

Id., *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia 2022.

Landy Marcia, *The Folklore of Consensus, Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, State University of New York Press, Albany NY 1998.

Id., *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton Legacy Library, Princeton 2014.

Id., *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

Laura G. Ernesto, Baldi Alfredo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol. VI, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2010.

Livio Gigi, *L'attore cinematografico. Alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Zona, Torino 2007.

Lussana F., *Cinema educatore. L'istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Carocci, Roma 2019.

Maina Giovanna, Tognolotti Chiara (a cura di), *Essere (almeno) due*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

Malavasi Luca, *Mario Soldati*, Il Castoro, Milano 2006.

Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2011.

Maraldi Antonio (a cura di), *Il cinema di Giuseppe Bertolucci*, Edizioni Centro Cinema Città di Cesena, Cesena 1991.

Marino Natalia, Marino Valerio Emanuele, *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Martini Andrea (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992.

Masi Stefano, Lancia Enrico, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano 1930-1945*, Gremese, Milano 1994.

Mayer Vicki, Banks J. Miranda, Caldwell T. John (a cura di), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, London and New York 2009.

Mayer Selznick Irene, *A Private View*, Alfred A. Knopf, New York 1983.

Mayne Judith, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London 1993.

McDonald Paul, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, Wallflower, New York 2000.

Id., *Hollywood Stardom*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2013; tr. it *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiana*, Cue Press, Imola 2020.

McLean Adrienne, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2004.

Micciché Lino., *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002 (1975).

Id. (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997.

Id., *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

Moravia Alberto, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani, Milano 2010.

Morin E., *I divi*, Garzanti, Milano 1977.

Id., *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016 (1962).

Morreale Emiliano, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Le Mani, Recco (GE) 2006.

Id., *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli, Roma 2009

Id., *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2011.

Morris Penelope. (edited by), *Women in Italy: An Interdisciplinary Study*, Macmillan, Basingstoke 2006.

Mosconi Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano 2006.

Mulvey Laura, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013.

Murialdi Paolo, *La stampa italiana del dopoguerra 1943-1972*, Laterza, Bari-Roma 1973.

Murri Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1996.

Nacache Jacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, Le Mani, Recco (GE) 1997.

Id., *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova 2018.

Naremore James, *La recitazione cinematografica*, a cura di Giulia Carluccio, Giovanna Maina e Mariapaola Pierini, Cue Press, Bologna 2024.

Parigi Stefania, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006.

Id., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

Parigi Stefania, Uva Christian, Zagarrì Vito (a cura di), *Cinema e identità italiana*, RomaTre Press, Roma 2019.

Patriarca Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari-Roma 2010.

Piana F., *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, Edizioni ETS, Pisa 2023.

Piccone Stella Simonetta, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino Bologna 2008.

Pierini Mariapaola, *Attori e metodo*, Zona Editore, Torino 2004.

Id., Gary Cooper. *Il cinema dei divi, l'America degli eroi*, Le Mani, Recco (GE) 2011.

Pitassio Francesco, *Ombre silenziose*, Campanotto Editore, Udine 2001.

Id., *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano 2003.

Pravadelli Veronica (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Edizioni di Bianco & Nero, Roma 2000.

La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano, Marsilio, Venezia 2007.

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

Prono Franco, Rigola Gabriele (a cura di), *Il dolce rumore della vita. Giuseppe Bertolucci tra cinema, teatro, televisione e poesia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021.

Puglisi Roberto, *Dario Argento*, Il Castoro, Milano 2013.

Redmond Sean, Holmes Sue (edited by), *Stardom and Celebrity: A Reader*, Sage, Thousand Oaks, California 2007.

Reich J., O'Rawe C., *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015.

Robertson Wojcik Pamela (editeb by), *Movie Acting. The Film Reader*, Routledge, New York and London 2004.

Savio Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Venezia 1975.

Id., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di Tullio Kezich, 3 voll., Bulzoni, Roma 1978.

Selznick O. David, *Memo from David O. Selznick*, selected and edited by Rudy Behlmer, Modern Library, New York 2000 (1972).

Shingler Martin, *Star Studies: A Critical Guide*, British Film Institute, London 2012.

Soldati Mario, *America primo amore*, Sellerio, Palermo 2003.

Id., *Cinematografo*, Sellerio, Palermo 2006.

Socci Stefano, *Bernardo Bertolucci*, Il Castoro, Milano 2008.

Sorcinelli P., Varni A., *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004.

Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma*, Éditions du Aubier Montaigne, Paris 1977; tr. it *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979.

Id., *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

Spinazzola Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani 1974.

Stacey Jackie, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London 1993.

Taylor Aaron, *Theorizing Film Acting*, Routledge, New York and London 2012.

Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979.

Id., *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano 2013.

Tomasi Dario, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Loescher, Torino 1988.

Treveri Gennari Daniela, O'Rawe Catherine, Hipkins Danielle, Dibeltulo Silvia, Culhane Sarah (edited by), *Italian Cinema Audiences: Histories and Memories of Cinema-going in Post-War Italy*, Bloomsbury Academic, London 2020.

Uva Christian, *Ultracorpi. L'attore cinematografico nell'epoca della digital performance*, Bulzoni, Roma 2011.

Vicentini Claudio, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia 2007.

Visconti Luchino, *Senso*, a cura di G.B. Cavallaro, Cappelli Editore, Bologna 1955.

Id., *Epistolario 1920-1961*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2024.

Walker Alexander, *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, Penguin, London 1974.

Woodward Kathleen (edited by), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, Indiana University Press, Bloomington 1999.

Zagarrio Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004.

Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977/1985*, vol. XIII, Marsilio, Venezia 2005.

Id., *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia 2008.

Zambenedetti Alberto, *Acting Across Borders: Mobility and Identity in Italian Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022.

Zavattini Cesare, *Diario Cinematografico. Neorealismo ecc.*, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Bompiani, Milano 2002.