



A cura di Fabio Andreatta

Fare storia del cinema

Metodi, oggetti, temi

Fare storia del cinema

Metodi, oggetti, temi

A cura di
Fabio Andreazza

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47
00161 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.instagram.com/caroccieditore

Carocci editore  Biblioteca di testi e studi

	Introduzione di <i>Fabio Andreazza</i>	9
	Riferimenti bibliografici	17
	Parte prima Metodi	
1.	Storia culturale di <i>Elena Mosconi</i>	21
1.1.	Una cultura che fa storia	21
1.2.	Dai film alla sala cinematografica	24
1.3.	La sala sullo schermo	27
	Riferimenti bibliografici	30
2.	<i>Cultural studies</i> di <i>Giacomo Manzoli</i>	35
2.1.	La nascita dei <i>cultural studies</i>	35
2.2.	Gramsci torna in Italia	37
2.3.	Spinazzola <i>reloaded</i>	41
2.4.	<i>Cultural studies</i> e cinema, oggi	43
	Riferimenti bibliografici	44
3.	<i>Gender studies</i> di <i>Veronica Pravadelli</i>	49
3.1.	<i>Feminist film theory</i> , <i>gender studies</i> e studi storici	49
3.2.	<i>Gender/modernità/classicità: Gli uomini, che mascazzoni...</i> di Mario Camerini	52
	Riferimenti bibliografici	58

1ª edizione, ottobre 2022
© copyright 2022 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nell'ottobre 2022
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1716-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

4.	<i>Gay and lesbian queer studies</i> di <i>Mario Gotti</i>	61
4.1.	Centri per orientarsi	61
4.2.	Un esempio: <i>Ossessione</i> Riferimenti bibliografici	64 70
5.	Cultura visuale di <i>Federico Pierotti</i>	73
5.1.	La storia del cinema tra sguardi e dispositivi	73
5.2.	Biopolitiche del corpo. <i>Il deserto rosso</i> nel contesto del film industriale Riferimenti bibliografici	76 81
6.	Intermedialità di <i>Paola Valentini</i>	85
6.1.	Dialoghi e passaggi tra media	85
6.2.	Pratiche intermediali nel cinema e mondi sommersi: <i>Caltiki il mostro immortale</i>	87
6.3.	Lo sguardo sugli abissi Riferimenti bibliografici	90 94
Parte seconda Oggetti		
7.	Sceneggiatura di <i>David Bruni</i>	99
7.1.	La storia che vive due (e più) volte	99
7.2.	Intorno al <i>Bell'Antonio</i> . Tema e variazioni Riferimenti bibliografici	101 107
8.	Filmografia di <i>Luca Mazzei</i>	109
8.1.	Quattro ipotesi per una filmografia	109
8.2.	La filmografia al tempo del web	112
8.3.	Orizzonti filmografici a venire Riferimenti bibliografici	116 118

9.	Stampa popolare di <i>Lucia Cardone</i>	121
9.1.	Uno sguardo d'insieme	121
9.2.	Irene Brin e il cinema alla guerra Riferimenti bibliografici	124 129
10.	<i>Ephemera</i> di <i>Mariapia Comand</i>	133
10.1.	Effimerizzazione del contemporaneo e ricerca storico-effimera	133
10.2.	Gli <i>scrapbooks</i> Gasperini: <i>insight</i> , osservazione e comprensione dell'effimero Riferimenti bibliografici	137 141
11.	Discorsi di <i>Silvio Alovio</i>	145
11.1.	Dal discorso filmico ai discorsi sociali	145
11.2.	La sceneggiatura e la questione dell'Autore	147
11.3.	Lo spettatore e la questione dell'esperienza Riferimenti bibliografici	151 154
12.	Archivi di <i>Simone Venturini</i>	157
12.1.	Stato dell'arte: archivi e storiografia del cinema	157
12.2.	Mediazione, vincolo, scavo: archivistica del cinema e cultura materiale del film Riferimenti bibliografici	160 166
Parte terza Temi		
13.	Istituzioni di <i>Tomaso Subini</i>	171
13.1.	Considerazioni sullo stato dell'arte	171
13.2.	Dalla "storia delle istituzioni cinematografiche" alla "storia istituzionale del cinema" Riferimenti bibliografici	175 180

14.	Industria di <i>Francesco Di Chiara e Paolo Noto</i>	183
14.1.	Limiti e direzioni della ricerca	183
14.2.	Un modello per le relazioni interne all'industria italiana del Dopoguerra	186
14.3.	Studiare un sistema poroso Riferimenti bibliografici	191 192
15.	Tecnologia di <i>Federico Vitella</i>	195
15.1.	Il <i>digital turn</i> e il nuovo interesse per la tecnologia	195
15.2.	<i>Per un pugno di dollari</i> e l'uovo di Colombo...	197
15.3.	Tecnologia, linguaggio filmico (e modi di produzione)	200
15.4.	Pratiche basse, prestazioni alte Riferimenti bibliografici	202 204
16.	Storia di <i>Christian Uva</i>	205
16.1.	Un dibattito sempre vivo	205
16.2.	Pratiche sul campo Riferimenti bibliografici	208 211
17.	Critica di <i>Michele Guerra e Jennifer Malvezzi</i>	213
17.1.	La nuova sfida degli studi critici	213
17.2.	Il piacere del testo critico	215
17.3.	La domanda di critica Riferimenti bibliografici	218 222
18.	Divismo di <i>Francesco Pitassio</i>	225
18.1.	«C'è del metodo in questa follia». Gli approcci al divismo	225
18.2.	Il movimento della star. Il caso di Alida Valli Riferimenti bibliografici	228 233
	Gli autori	237

Divismo

di *Francesco Pitassio*

18.1

«C'è del metodo in questa follia». Gli approcci al divismo

Dopo i primi contributi a vocazione accademica sul divismo, tra anni Cinquanta e Sessanta, che si fondano su antropologia e sociologia dei media (Morin, 1957), relazioni pubbliche (Harris, 1957), o sociologia generale (Alberoni, 1963), un impulso fondamentale venne alla fine degli anni Settanta da un lavoro di Richard Dyer: *Stars* (1979). Dyer coniugò l'interesse per la natura testuale dei divi, vale a dire i personaggi che incarnano e i segni che li costituiscono (azioni, gesti, correlativi oggettivi, messinscena), con la relazione che un attore intrattiene con le proprie interpretazioni; inoltre, lo studioso mise in rilievo due aspetti: le star sono tipi sociali, attraverso immagini generate da una molteplicità di testi mediatici (promozione, pubblicità, film, critiche e commenti); la personalità di una star è una totalità complessa e storicamente variabile. Dyer postulava una natura diacronica delle star: esse sono frutto di concezioni variabili nel tempo e nello spazio di personaggio, figura sociale, individuo, performance, messinscena. Il modo di esistenza di una star è esito di concezioni contingenti del corpo umano, della narrazione mediatica e dell'organizzazione produttiva (King, 1985). Si tratta di una svolta cruciale per lo studio del divismo, perché collega tra loro lo studio dei film, dei modi di produzione, delle strategie promozionali e della ricezione, tutti considerati come fenomeni culturali. Il volume apre la porta agli studi culturali applicati ai media.

In tale ottica, la star è considerata una concretizzazione delle idee di individuo. Come sintetizza in un successivo studio «il modo in cui pensiamo e sentiamo di essere, come siamo trattati è legato al modo in cui veniamo rappresentati come esseri. [...]». Le star articolano quel che si con-

sidera un essere umano nella società coeva; ovvero, esprimono il concetto specifico che abbiamo della persona, dell'“individuo”» (Dyer, 1986, pp. X, 8, trad. mia). La star manifesta l'idea della soggettività umana in un determinato periodo e luogo; perciò, essa è soggetta a variazioni, esito delle trasformazioni dei media e conseguenza delle idee che diverse comunità hanno dell'individuo (De Cordova, 1990). Queste riflessioni verranno spinte fino a considerare il divismo e la celebrità come manifestazioni specifiche del tardo capitalismo (King, 2015). Quanto è qui fondamentale osservare è la *associazione tra il divo come prodotto mediatico e l'idea di soggettività di una determinata organizzazione sociale*. La considerazione della star come prodotto culturale apre la porta a numerosi filoni di indagine. Per brutale semplificazione, ne indicheremo quattro: *a)* produzione; *b)* performance; *c)* *gender*; *d)* razza.

Gli studi sulla produzione interrogano il rapporto tra un modo di organizzare l'industria cinematografica, lo spazio assegnato agli interpreti e le forme di soggettività generate da questa organizzazione. A partire dalle indagini sulle star del cinema classico hollywoodiano, questo filone ha esplorato le relazioni tra differenti segmenti dell'industria statunitense. Di rilievo i tentativi di studiare il modo di produzione, categorie professionali e tipologie di soggettività generate dall'industria (Clark, 1995). Studi recenti hanno inoltre sistematizzato l'indagine su divismo e industria hollywoodiana (McDonald, 2013). Importante, infine, il tentativo di comprendere il divismo italiano, nella prospettiva del modo di produzione nazionale (Small, 2009; Bioni, 2016).

Il secondo ambito, costituito dalle ricerche su performance e divismo, indaga il rapporto tra stili di recitazione, personaggio e costruzione delle immagini divistiche. Tale approccio considera la performance componente essenziale della realizzazione, ovvero «il modo in cui il corpo di una star produce senso proprio attraverso l'azione» (Baron, Carnicke, 2008, p. 65, trad. mia). L'attenzione si rivolge alle tradizioni attoriali e alla definizione di stili di recitazione funzionali al medium. Numerosi gli sforzi recenti di elaborare strumenti descrittivi della recitazione cinematografica (Naremore, 1988; Robertson Wojcik, 2004; Klevan, 2005; Taylor, 2012). Essa è solo una delle componenti del divismo: alcune tipologie la valorizzano, altre meno (Geraghty, 2000). Inoltre, la svolta digitale ha complicato la valutazione della recitazione nella costruzione della star (King, 2015; Uva, 2011). I *performance studies* hanno avuto particolare rilevanza nel contesto italiano, in cui si è cercata una definizione teorica del rapporto recitazione/divismo (Pitassio, 2003), o interrogato lo stile recitativo nel quadro

del divismo del muto (Jandelli, 2016), del cinema hollywoodiano degli anni Cinquanta (Pierini, 2006) o della modernità (Scandola, 2020). Di considerevole interesse anche le ricerche sulla performance nei media italiani contemporanei (Armocida, Minuz, 2017).

Le ricerche sulla relazione tra rappresentazione di genere e orientamento sessuale e divismo vedono la luce al principio degli anni Settanta (Gabbard, Luhr, 2008). Oggigiorno, larga parte dei contributi dedicati alle star femminili dà conto dei modelli di genere proposti. Il dibattito sulla mascolinità ha conosciuto un incremento in tempi recenti (Cohan, Hark 1993; Powrie, Davis, Babington, 2004). Fecondo lo studio del rapporto tra rappresentazioni di genere e processi di identificazione del pubblico e sul rapporto tra divismo e *fandom* (Stacey, 1994). Nel contesto italiano, la ricerca sul *gender* ha originato opere dedicate alla relazione tra mascolinità e cinema nazionale (O' Rawe, 2014; Rigoletto, 2014; O' Rawe, Reich, 2015), ma anche tra fan e divismo (Vitella, 2016; Fanchi, 2017).

Alla base della riflessione su divismo e rappresentazioni razziali è un'altra opera di Dyer, *White* (1997). Nel saggio lo studioso decostruisce un dato assunto come norma – la “bianchezza” dei bianchi –, indicando così in che misura le rappresentazioni facciano parere naturali valori associati a gruppi (per esempio purezza, spiritualità, virtù). Tale prospettiva ha goduto di crescente rilevanza, con l'emersione degli studi postcoloniali e sul *world cinema*, concentrandosi su star razzialmente connotate nella produzione hollywoodiana o europea (Peña Ovalle, 2010) o scaturite da cinematografie distanti da queste (Miyao, 2007). Questo filone ha poco interessato il contesto italiano, forse in ragione di una limitata riflessione sulla razza nella cultura nazionale. Per questo, tale direzione può rivelarsi proficua.

La documentazione per interrogare il divismo spazia dalle apparizioni degli attori nei film, punto di origine della loro celebrità, ai materiali promozionali delle pellicole stesse; dai documenti di produzione (contratti, memorandum, foto del set) alla ricezione delle star; dalle scritture private dei divi (diari, corrispondenza) alla loro immagine pubblica, consolidata attraverso apparizioni in altri media (editoria tv, radio, industria discografica, internet...). In tempi recenti, l'espansione della riflessione all'intera gamma dei media e la progressiva perdita di centralità del cinema hanno ampliato la nozione di divismo a quella di celebrità, divenuta oggetto di ricerca nelle sue manifestazioni mediatiche (Rojek, 2004; Turner, 2004; Marshall, 2006; Marshall, Redmond 2016).

Il movimento della star. Il caso di Alida Valli

Quanto segue è una ricerca su una delle principali star italiane, Alida Valli (1921-2006). La diva è esaminata attraverso due lenti principali: gli studi sulla produzione cinematografica; e quelli culturali, con riguardo per la relazione tra divismo, razza e nazione. La periodizzazione dell'indagine (1937-53) è funzionale a comprendere in che modo la diva muti in coincidenza con le principali trasformazioni della società italiana.

Mi avvalgo dell'approccio dei *production studies* per esaminare due aspetti della vicenda di Alida Valli: la rilevanza della star determinata dalle forme contrattuali e la specificazione della tipologia divistica in base al modo di produzione, con particolare riguardo per le forme coproduttive. In questo caso, la documentazione sulla quale si fonda la mia argomentazione è costituita dai documenti della produzione. Mi avvalgo invece degli studi culturali e, segnatamente, di quelli su media e identificazione nazionale per comprendere in che modo la stella incarnò una serie di identità. Infatti, Alida Valli tra anni Trenta e Cinquanta concretizza differenti idee di comunità. In questo frangente, la documentazione cui mi riferisco è rappresentata dai film interpretati dall'attrice e, segnatamente, dai suoi ruoli in essi, e dalla costruzione della sua immagine divistica nella stampa popolare e specializzata.

L'attrice appartiene a una leva di interpreti che incarna il rinnovamento del cinema nazionale durante il fascismo. Il suo esordio avviene in una fase in cui le stelle devono misurarsi con il divismo hollywoodiano e rispondere alle pressioni ideologiche totalitarie (Gundle, 2011): tra queste, quelle volte a promuovere interpreti rispondenti agli ideali nazionali e razziali. L'attrice nativa di Pola, originaria di una famiglia tirolese, da un lato, e istriana e slovena dall'altro, incarna una italianità nord-europea, reclamata dal razzismo italiano: capelli scuri e occhi chiarissimi, tratti del volto poco mediterranei. La giovanissima interprete esordisce in produzioni a basso costo, elevata redditività e dimensione transnazionale: le commedie dei telefoni bianchi. Vi si distingue il regista austriaco di origine ebraica Max Neufeld, mentore della Valli, con film quali *Mille lire al mese* (1938) o *Assenza ingiustificata* (1939). Sono opere leggere, spesso tratte da *pièces* di teatro di cassetta mitteleuropeo, con esempi omologhi realizzati dalle cinematografie dell'Europa centrale, in cui l'attrice interpreta personaggi adolescenziali e vivaci. Se il pubblico italiano apprezza queste prove e la Valli

(*Risultato di sorteggio*, 1940), non altrettanto fa la critica specializzata, che spesso lamenta la inadeguatezza di narrazioni e regia al talento dell'attrice:

Dispiace di vedere un'attrice dotata pel cinema come lo è Alida Valli, naufragare tanto tristemente. È tutto falso e imparaticcio, quello che lei fa qui. [...] Finché resterà tra le cure di registi mestieranti come Max Neufeld, temiamo forse che non troverà la sua cifra esatta (Anonimo, 1939, p. 107).

Frequente in questo periodo è l'identificazione di questo genere con una produzione cosmopolita e, dunque, ebraica. Per la Valli sin dalla fine degli anni Trenta si richiedono parti più consonanti con la cultura nazionale e di intonazione drammatica, come testimoniato anche da un servizio fotografico realizzato dal suo mentore, docente al Centro sperimentale di cinematografia e regista, Francesco Pasinetti (1938). A seguito della fuoriuscita di larga parte della produzione hollywoodiana dal mercato italiano, alla Valli vengono affidati ruoli più impegnativi e apprezzati dalla critica. Si tratta di produzioni spesso originate da testi letterari o identificabili con la tradizione melodrammatica nazionale, come *Piccolo mondo antico* (M. Soldati, 1940), *Noi vivi/Addio Kira* (Goffredo Alessandrini, 1942), o la serie di melodrammi popolari diretti da Mario Mattoli, "I film che parlano al vostro cuore", quale *Luce nelle tenebre* (1941). Ora la Valli viene identificata con un modello di italianità giovanile e consonante con modelli centroeuropei. Lo *status* di beniamina del pubblico è sancito da un contratto di esclusiva stipulato con la ITALCINE, nel 1938, e poi con la Minerva Film. Si tratta di una forma contrattuale inusuale per l'industria cinematografica italiana, indicativa della importanza commerciale acquisita dalla giovane attrice.

La transizione dal totalitarismo alla democrazia comporta una trasformazione profonda dei modelli divistici (Gundle, 2020). Alida Valli e le dive del cinema sotto il fascismo faticano a trovare posizione nel nuovo contesto. Anzi, la funzione da esse svolta nella cultura antecedente mal si sposa con la nuova cultura. Una intera generazione di attrici è di fatto eliminata (Salvioni, 1952). Il divismo femminile postbellico è caratterizzato da incertezza, almeno fino alla fine degli anni Quaranta. I termini della sua articolazione paiono essere due: da un lato, il cinema hollywoodiano nuovamente dominante il mercato nazionale; dall'altro, l'esigenza di modelli autoctoni. Il primo conferma un sistema divistico in cui glamour e attrazione erotica sono centrali. Invece, il bisogno di plasmare un divismo nazionale fa a fatica i conti con la dimensione dell'attrazione erotica, nella cultura italiana associata al peccato. Tuttavia, se le nazioni sono il prodotto

di una cultura pubblica comune, produzione italiana e hollywoodiana non sono incompatibili. Nel caso del Dopoguerra italiano, le star hollywoodiane sono parte integrante della cultura pubblica, e contribuiscono a definire un modello autoctono.

In questo quadro, che ruolo è riservato a un'attrice che ha incarnato la vituperata commedia all'ungherese o la tradizione melodrammatica, così come il tentativo di costruire una rinascita nazionale, a partire dal patrimonio letterario, figurativo e paesistico italiano? La Valli stessa è in transizione. Sul piano produttivo, mantiene i medesimi legami dei primi anni Quaranta, con Mattoli (*La vita ricomincia*, 1945), Gallone (*Il canto della vita*, 1945), o Soldati (*Eugenia Grandet*, 1947). La incertezza della star è rilevabile su più piani: nei tipi sociali incarnati, nelle narrazioni cui partecipa, e nel modo di produzione. In *La vita ricomincia* e *Il canto della vita*, infatti, la Valli è una donna tra angelo del focolare e prostituta, in un racconto in cui si passa dal totalitarismo alla democrazia. Nei due film, la diva ostenta una carnalità inusuale rispetto alla prima metà degli anni Quaranta. In entrambi i casi, in maniera analoga a numerose produzioni tra l'armistizio e l'immediato Dopoguerra, il racconto incorpora le trasformazioni occorse nella realtà. La stessa attrice è oggetto di un *recasting* omologo a quello dei principali interpreti maschili (Gino Cervi, Fosco Giachetti, Massimo Girotti, Amedeo Nazzari), con cui si giustificano le loro esistenze durante il conflitto, costruendoli come reduci incolpevoli del disastro nazionale. La sua congruenza con la cultura nazionale emersa dal secondo conflitto mondiale è oggetto di una negoziazione, attraverso una comparazione con i principali esempi di un nuovo stile – il neorealismo: rispettivamente, Clara Calamai e Anna Magnani (Ferrieri, 1944b; Anonimo, 1946). Tuttavia, due elementi ostacolano una adesione alla fase postbellica. In prima istanza, una identificazione della attrice con un modello produttivo fondato sull'estetica di studio e la costruzione di una personalità divistica in cui la vita privata è accessibile e socialmente esemplare; nei servizi dei rotocalchi, la Valli è rappresentata nella propria quotidianità borghese, intenta alle faccende domestiche: troppo qualificata per essere assimilata alla umiltà dei non professionisti del neorealismo, poco glamour per una piena omologazione al modello hollywoodiano ("7Sette", 1945). La diva appartiene in qualche modo a un'Italia che fu, come la sua città di origine, Pola, non è più parte del territorio nazionale (De' Rossignoli, 1949). In secondo luogo, la Valli è definita come una personalità di rilievo europeo, destinata alla carriera transnazionale: Hollywood (Castellani, 1944; 1945; Ferrieri, 1944a; Sollima, 1947). È la solidità del sistema produttivo a generare

il divismo della Valli, opposta alla indeterminazione del quadro italiano postbellico. La Minerva Film di Antonio Mosco le prospetta produzioni di rilievo europeo, ma sin dal 1941 sono in corso trattative complesse con la Vanguard Film di David O. Selznick, che, infine, nel 1946, a seguito della firma del contratto dinanzi al viceconsole statunitense (Contratto Vanguard, 1946), a Roma, conducono al trasferimento dell'attrice e della famiglia a Hollywood.

La carriera hollywoodiana della Valli si limitò a quattro pellicole, di importanza decrescente: *The Paradine Case* (*Il caso Paradine*, Alfred Hitchcock, 1947), *The Miracle of the Bells* (*Il miracolo delle campane*, Irving Pichel, 1948), *The White Tower* (*La torre bianca*, Ted Tetzlaff, 1950) e *Walk Softly, Stranger* (*Ormai ti amo*, Robert Stevenson, 1950). Gundle ha rilevato la valenza politica dell'attrice nel promuovere l'alleanza transatlantica (Gundle, 1999), l'importanza della sua *agency* nel negoziare uno spazio decisionale a Hollywood, e le difficoltà con la standardizzazione dello star system (Gundle, 2012). Il contratto sottoscritto con Selznick implica la possibilità di modellare corpo e lavoro della diva. Vi è sancita la disponibilità a recitare in altre lingue dall'inglese, poi messa in pratica in *The Miracle of the Bells*, in cui l'attrice canta in polacco. Il contratto implica anche la possibilità di modellare il corpo dell'interprete, compresi interventi di chirurgia odontoiatrica; infine, l'accordo consente di prestare la attrice ad altri produttori, come si verificherà, tra il 1948 e il principio degli anni Cinquanta. Il contratto con Selznick delinea una concezione della star come immagine da costruire. Ciò avviene sul piano onomastico – la Valli perde il nome proprio, come la Garbo; corporeo, attraverso diete e interventi odontoiatrici; ma anche nazionale. Infatti, tutti i film di attrice a Hollywood ne confondono le origini: italiana dall'oscuro passato, figlia di migranti polacchi, italo-americana. Questa trasformazione non sfugge alla stampa specializzata e popolare italiana: la prima valuta l'impiego della Valli in termini di *miscasting*, quella popolare mette in luce l'adeguamento dell'immagine alla bellezza astratta del glamour hollywoodiano. Tale malleabilità, secondo gli osservatori italiani, lede la verità dell'attrice. Dopo l'incertezza del secondo Dopoguerra, la Valli hollywoodiana appare priva di propria identità, se non il fascino hollywoodiano.

Il ritorno in patria di Alida Valli contempla una deviazione europea. Fino alla conclusione del contratto con la Vanguard Film, l'attrice è soggetta a un sistema di prestiti a produttori europei: la Falmy Picture, la Gordini Films, la Lux Film, o la Excelsa Film. Le clausole del contratto garantiscono quanto stipulato con Selznick: la definizione onomastica e l'impiego

lizzo della voce originale e l'apprendimento della lingua della coproduzione sono specificati nei contratti (Vanguard, 1950). Inoltre, la valorizzazione del nome della star e le retribuzioni indicano lo *status* acquisito da Alida Valli durante il soggiorno a Hollywood: infatti, se l'accordo tra Vanguard e Sacha Gordine Films per *Les miracles n'ont lieux qu'une fois* / *I miracoli non si ripetono* (Yves Allégret, 1951) retribuisce in dollari l'attrice, il preventivo presentato dalla Film Costellazione per il progetto di *Les anges déchus* / *Il mondo le condanna* (Gianni Franciolini, 1953) decreta il valore della star, il cui compenso è quasi doppio rispetto al divo più celebre prima e dopo la Seconda guerra mondiale, Amedeo Nazzari (Film Costellazione-Lux Film, 1952).

Ma in che modo Alida Valli rientra in Europa? In una forma transitiva. Infatti, l'attrice viene impiegata per coproduzioni internazionali. Queste cercano di contrastare l'egemonia hollywoodiana e si fondano sull'asse italo-francese. Con gli accordi del 1949, l'industria cinematografica italiana e francese ha l'obiettivo di conquistare posizioni dominanti a partire dalla qualità. Il termine consente di includervi il patrimonio artistico e culturale, l'attenzione a temi europei, e i *production values*, ivi compreso il divismo. Per esempio, il ricorso alla letteratura francese, l'ambientazione storica e lo sfarzo dei costumi di *Gli amanti di Toledo* (Henri Decoin, 1951) sono un esempio di questa strategia. Ma anche l'esibizione della moda dell'atelier delle sorelle Balestra, il défilé di star italiane e francesi, e il realismo di *Il mondo le condanna*; o la glorificazione dell'Italia dei campanili e della *grandeur* parigina in *I miracoli non si ripetono* appartengono alla qualità europea.

Queste coproduzioni sono indicative di una identità transnazionale del cinema europeo, centrale per comprendere il funzionamento del sistema e la carriera della Valli nel secondo Dopoguerra. Lo stesso film che riapre la carriera della diva, *The Third Man* (*Il terzo uomo*, Carol Reed, 1949) si caratterizza per l'impegno coproduttivo e il riferimento alla esperienza bellica e all'identità plurima europea. Il film, inoltre, sul piano visivo e narrativo manifesta le peculiarità di uno stile conteso tra le due sponde dell'Atlantico: il *noir*. Dunque, la personalità della Valli è definita in termini transitivi, attraverso le frontiere europee. In *Il terzo uomo* è una donna cieca dislocata a Vienna. In *I miracoli non si ripetono* è una studentessa italiana a Parigi. In *Gli amanti di Toledo* una aristocratica patriottica castigliana. In *Il mondo le condanna*, invece, una fiorentina divenuta prostituta a Parigi, e rientrata con un foglio di via nella città natale. La mobilità rende incerta l'identità della Valli. Questa stessa indeterminazione echeggia sulle pagine della

stampa popolare, in cui la diva è rappresentata in movimento nelle varie capitali europee. In questa fase, la caratterizzazione morale del personaggio è ambigua per una diva nazionale. La stampa popolare passa quasi sotto silenzio il divorzio, ma i ruoli della Valli sono all'insegna del mercimonio: Claudia in *I miracoli non si ripetono*, Lina in *Ultimo incontro* (Gianni Franciolini, 1951), Donna Ines in *Gli amanti di Toledo* e Renata in *Il mondo le condanna* vendono il proprio corpo. In quanto tali, le parti dell'attrice sono consonanti con il melodramma popolare italiano degli anni Cinquanta. Tuttavia, si vuole qui ipotizzare che si tratti di qualcosa di più: una forma di riappropriazione nazionale del corpo divistico, dopo la transizione alla democrazia e il passaggio a Hollywood. Il ritorno a casa avviene per il periplo della transnazionalità europea, incarnata dalla diva. Un pellegrinaggio penitenziale, prima di poter reintegrare l'attrice nel corpo nazionale. Non a caso, in due dei film diretti da Franciolini, *Il mondo le condanna* e l'episodio di *Siamo donne* (1953), il corpo della Valli è oggetto di manipolazione. Si trattava di eliminare i tratti della transnazionalità e riportare in patria, tra il popolo, la celebrità, rendendola compatibile con la cultura nazionale coeva. Il glamour hollywoodiano poteva essere ora introdotto nel contesto nazionale, dopo essere stato vagliato dalla critica, sottoposto a traiettorie transnazionali, prostituito, manipolato. La stella poteva tornare allora nel firmamento nazionale.

Riferimenti bibliografici

- "7Sette" (1945), s.t., 24, s.i.p.
 ALBERONI F. (1963), *L'élite senza potere*, Vita e Pensiero, Milano.
 ANONIMO (1939), *Ballo al castello*, in "Bianco e nero", 10, p. 107.
 ID. (1946), *Alida Valli batte Clara Calamai*, in "Star", 1, p. 5
 ARMOCIDA P., MINUZ A. (a cura di) (2017), *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Marsilio, Venezia.
 BARON C., CARNICKE S. (2008), *Reframing Screen Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
 BISONI C. (2016), "Non faccio questo mestiere mettendomi sul mercato come una merce". Note sull'attore cinematografico italiano e il suo contributo al cinema di interesse culturale, in "Comunicazioni sociali", 3, pp. 426-36.
 CASTELLANI S. (1944), *Cronache del cinema italiano – Che c'è di nuovo*, in "Star", 18, p. 5.
 ID. (1945), *Nuova felicità di Alida Valli*, in "Star", 9, p. 2.

- CLARK D. (1995), *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of the Actors' Labor*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- COHAN S., HARK L. R. (a cura di) (1993), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London-New York.
- CONTRATTO VANGUARD (1946), *Contratto stipulato tra Vanguard Films e Alida Valli*, Fondo Alida Valli, Sezione "Contratti", Biblioteca Luigi Chiarini.
- DE CORDOVA R. (1990), *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana-Champaign.
- DE' ROSSIGNOLI E. (1949), *Alida Valli*, Vitagliano, Milano.
- DYER R. (1979), *Stars*, trad. it. Kaplan, Torino 2009.
- ID. (1986), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Macmillan, London.
- ID. (1997), *White: Essays on Race and Culture*, Routledge, London-New York.
- FANCHI M. (2017), *Sembrano morte... ma sono solo svenute. Le attrici del cinema italiano contemporaneo e l'iGeneration*, in "Arabeschi", 15, pp. 535-8.
- FERRIERI G. (1944a), *Alida Valli, signora De Mejo*, in "Star", 19, pp. 8-9.
- ID. (1944b), *Clara Calamai, ombra carnale*, in "Star", 18, p. 5.
- FILM COSTELLAZIONE-LUX FILM (1952), *Preventivo presentato alla presidenza del Consiglio dei ministri*, Archivio Centrale dello Stato, 14 novembre.
- GABBARD K., LUHR W. (eds.), (2008), *Screening Genders*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- GERAGHTY C. (2000), *Re-Examining Stardom: Questions of Texts, Bodies, and Performance*, in C. Gledhill, L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, pp. 183-201.
- GUNDLE S. (1999), *Feminine Beauty, National Identity and Political Conflict in Postwar Italy, 1945-54*, in "Contemporary European History", 3, pp. 359-78.
- ID. (2011), *Mussolini's Dream Factory: Film Stardom in Fascist Italy*, Berghahn, Oxford.
- ID. (2012), *Alida Valli in Hollywood: From Star of Fascist Cinema to "Selznick Siren"*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", 4, pp. 559-87.
- ID. (2020), *Fame Amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn, Oxford.
- HARRIS T. (1957), *La costruzione delle immagini popolari*, in Pitassio (2003), pp. 158-64.
- JANDELLI C. (2016), *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia.
- KING B. (1985), *Articulating Stardom*, in "Screen", 5, pp. 27-51.
- ID. (2015), *Taking Fame to Market*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- KLEVAN A. (2005), *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, Wallflower, London.
- MCDONALD P. (2013), *Hollywood Stardom*, Wiley Blackwell, Oxford.
- MARSHALL P. D. (ed.) (2006), *The Celebrity Cultures Reader*, Routledge, London.
- MARSHALL P. D., REDMOND S. (eds.) (2016), *A Companion to Celebrity*, Wiley, Oxford.
- MASK M. (2009), *Divas on Screen: Black Women in American Film*, University of Illinois Press, Urbana.
- MIYAO D. (2007), *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*, Duke University Press, Durham.
- MORIN E. (1957), *Le stars*, trad. it. Olivares, Milano 1995.
- NAREMORE J. (1988), *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley.
- O' RAWE C. (2014), *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- O' RAWE C., REICH J. (2015), *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma.
- O' SHEA D. T. (1945), *Telegramma a Fred Mueller*, Fondo Alida Valli, Sezione "Contratti", Biblioteca Luigi Chiarini, 23 ottobre.
- PASINETTI F. (1938), *Presentare un'attrice*, in "Cinema", 58, pp. 318-9.
- PEÑA OVALLE P. (2010), *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- PIERINI M. (2006), *Attori e Metodo*, Zona, Arezzo.
- PITASSIO F. (2003), *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano.
- POWRIE P., DAVIES A., BABINGTON B. (a cura di), (2004), *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*, Wallflower, London.
- RIGOLETTO S. (2014), *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict, and the Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Risultato di sorteggio. Referendum 1939-1940* (1940), in "Cinema", 87, p. 73.
- ROBERTSON WOJCIK P. (ed.) (2004), *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge, London-New York.
- ROJEK C. (2004), *Celebrity*, Reaktion, London.
- SALVIONI G. (1952), *Le dive del ricordo*, in "Epoca", 109, pp. 41-4.
- SCANDOLA A. (2020), *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia.
- SMALL P. (2009), *Sophia Loren: Moulding the Star*, Intellect, Bristol.
- SOLLIMA S. (1947), *Alida Valli*, in "La Rivista del cinematografo", 5, pp. 18-9.
- STACEY J. (1994), *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London-New York.
- TAYLOR A. (ed.) (2012), *Theorizing Film Acting*, Routledge, London-New York.
- TURNER G. (2004), *Understanding Celebrity*, Sage, London.
- UVA C. (2011), *Ultracorpi. L'attore cinematografico nell'epoca della "digital performance"*, Bulzoni, Roma.
- VANGUARD (1950), *Lettera alla Sacha Gordine Films S.A.R.L.*, Archivio Centrale dello Stato, 18 settembre.
- VITELLA F. (2016), *Tirone, la volpe e il papa. Il matrimonio Power-Christian e la "fan culture" italiana del Dopoguerra*, in "Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari", pp. 81-93.