



SMARGINATURE | **Vaghe stelle**

Attrici del/nel cinema italiano

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



Introduzione a Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano

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

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

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

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

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





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

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

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



8.2. Una stella rosso sangue

di Rossella Catanese

Ci sono attrici che non sono esclusivamente volti prestati al ruolo che devono interpretare, o corpi 'posseduti' dal personaggio. Ci sono, infatti, attrici che plasmano e creano i personaggi, che forgianno attraverso la propria personalità figure e percorsi narrativi. In questi casi la vita privata e le idee politiche accompagnano anche le forme del racconto, e configurano dei nuovi rapporti fra attrici e personaggi.

Uno di questi casi è rappresentato dalla personalità emancipata di Daria Nicolodi, attrice e sceneggiatrice che ha segnato un'intera epoca nel cinema thriller e horror italiano. Fiorentina di nascita, figlia di un avvocato partigiano, cresce in un ambiente saturo d'arte: suo nonno era il musicista e compositore Alfredo Casella e la nonna materna Yvonne Muller Loeb Casella era una pianista francese, amica di Jean Cocteau e appassionata di occultismo.

Daria Nicolodi comincia la sua carriera a teatro: appare nell'*Orlando furioso* diretto da Luca Ronconi, nella versione di Edoardo Sanguineti con scenografia di Uberto Bertacca, uno spettacolo sperimentale che riscuote ampio successo nazionale e sancisce il debutto dell'attrice sulle scene italiane. Sarà poi il piccolo schermo a lanciarla ufficialmente: esordisce in televisione con un programma di varietà in quattro puntate diretto da Vito Molinari, *Babau* (1970), sceneggiato dal trasgressivo e irriverente attore e autore teatrale Paolo Poli e dalla scrittrice Ida Omboni. La trasmissione si proponeva come una sorta di indagine sui cliché e i difetti dell'italiano medio, per scardinare i tabù culturali legati alla famiglia tradizionale (il cosiddetto 'mammismo'), i ruoli sociali (arrivismo), le élites culturali egemoniche (intellettualismo). Questo programma televisivo anticonformista ed istrionico non sarà trasmesso dalla RAI se non diversi anni dopo, nel 1976, poiché i suoi contenuti all'epoca erano considerati inadeguati agli standard dell'intrattenimento televisivo delle reti pubbliche. *Babau* è dunque una prima palestra all'emancipazione artistica e culturale della giovane attrice, che ne apprezza l'originalità e la *verve*.

L'esordio cinematografico risale a un periodo precedente: la prima pellicola in cui recita, infatti, è il lungometraggio sperimentale *Rara Film* del musicista Sylvano Bussotti, girato in 16 mm alternando una prima parte in pellicola in bianco e nero e una seconda a colori, in un *footage* di materiale girato tra il 1967 e il 1969. Il suo ruolo è una sorta di pantomima muta accanto alle sculture dell'artista Mario Ceroli, all'epoca suo compagno e padre della sua prima figlia. Nicolodi prosegue con diverse esperienze cinematografiche accanto ai grandi nomi italiani della regia, sempre all'insegna dell'impegno e della sperimentazione: subito dopo l'esperienza teatrale e nello stesso anno di quella televisiva, recita in *Uomini contro* di Francesco Rosi (1970), film ispirato al libro *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu, dall'esplicita impronta pacifista e antiautoritaria, costato al regista una denuncia per vilipendio dell'esercito. Qui Nicolodi interpreta una crocerossina impegnata in un ospedale, figura salvifica tra le sofferenze, in una rappresentazione canonica di femminilità angelicata, funzionale però alla trama di dolore e ingiustizia. Successivamente ha un ruolo nel film sperimentale *Salomé* di Carmelo Bene (1972), complicato adattamento dell'omonima *pièce* di Oscar Wilde, che sarà oggetto di polemiche e addirittura di scontri al 33° Festival di Venezia. In *La proprietà non è più un furto* di Elio Petri (1973), interpreta Anita, l'amante del ricco macellaio che il protagonista Total, ladro per ideologia, vuole

rovinare. Recitando accanto ad Ugo Tognazzi e Gigi Proietti, ottiene la Targa Mario Gro-mo come migliore attrice esordiente, sebbene il film non abbia grande successo e venga addirittura sequestrato in Italia per oscenità e offesa al pudore.

Emerge dunque, già da questa prima fase, il ritratto di un'interprete impegnata e co-raggiosa, immersa in imprese cinematografiche audaci, esplicitamente politiche e pro-gressiste.

I suoi ruoli più noti, però, quelli che hanno definito l'aspetto più decisivo della sua car-riera, nascono dal sodalizio artistico con il regista romano Dario Argento, che conosce nel 1974 in occasione dei provini per il film *Profondo rosso* (1975), scritturata dietro consi-glio dello sceneggiatore Bernardino Zapponi, e che sposerà poco tempo dopo. Da allora fino al 1987, la Nicolodi partecipa a tutti i film di Argento, ovvero *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *Tenebre* (1982), *Phenomena* (1984), fino ad *Opera* (1987). Tornerà poi sui set del regista con *La Terza Madre* (2007), ideale capitolo conclusivo della trilogia delle madri (dopo *Suspiria* ed *Inferno*). L'attrice contribuisce dunque alla definizione di un genere ci-nematografico eccentrico e violento, che ha caratterizzato quegli anni e ne ha raccontato l'inconscio e le paure. Già dalla sua interpretazione della giornalista femminista Gianna Brezzi in *Profondo rosso*, Daria Nicolodi recita una 'personaggia' esuberante, una donna autonoma, coraggiosa e, secondo l'attrice stessa, una figura androgina: «In questo film il mio personaggio rappresenta Dario così come era quando esercitava la professione di giornalista: di un nervosismo esasperato, quasi frenetico. A contatto con lui diventavo ogni giorno più mascolina» (Vié, Scasso 1985). Gianna Brezzi è eman-cipata, esplicita e diretta nella seduzione del personag-gio di Marcus (interpretato da David Hemmings); è una figura che ribalta i ruoli tradizionali del patriarcato nella simbolica sequenza della sfida a braccio di ferro, metafo-ra di una mascolinità ostentata nei «rituali di complicità/ rivalità maschile di cui la donna si appropria con sicurez-za» (Tognolotti 2015, p. 46). L'ostentazione di una serie di caratteristiche maschiline rappresenta una determinazio-ne del carattere del personaggio, donna libera e volitiva, e anche un *alter ego* del regista in un bizzarro meccanismo di identificazione attuato attraverso il corpo dell'attri-ce-compagna. Secondo Carol J. Clover, infatti, la dinamica *cross-gender* è tipica del genere horror (Clover 1992, p. 44), in un ribaltamento tra figure maschili carnefici e vit-time femminili, per cui anche gli uomini tendono a identi-ficarsi nelle protagoniste, spesso androgine, 'progettate' per alleviare l'ansia da castrazione, rispondendo con la genesi di un'eroina fallica (De Simone 2013, p. 13).

Nicolodi, però, non è solo Gianna Brezzi. In altri film infatti a innescare il terrore è proprio la sua femmini-lità: una sensualità quasi mistica, da cui traspare il fascino profondo per l'occulto che l'ha sempre accompagnata, a cui si aggiunge una serie di tratti somatici peculiari che



Fig. 1 Daria Nicolodi in *Profondo Rosso* di Dario Argento, 1975



Fig. 2 Daria Nicolodi in *Suspiria* di Dario Argento, 1977



Fig. 3 Daria Nicolodi in *Tenebre* di Dario Argento, 1982



ne esaltano la singolarità. Come afferma Barbara Creed, i personaggi femminili dei film horror non sono esclusivamente vittime, ma anziché rappresentare identificazioni con l'*audience* maschile, è il loro essere donna ad incutere un senso di paura e minaccia, nella natura ancestrale del 'mostruoso femminile' come forma del perturbante freudiano, che rimanda ad un duplice ruolo di castratrice e castrata (Creed 1993, p. 127). La teoria freudiana secondo cui la donna viene identificata come castrata, mutilata, la connota alla stregua di una vittima. Il mostruoso femminile si sostituisce al 'femmina-mostro', che implica una mera declinazione del maschio-mostro. Possiamo ritrovare questa dimensione nelle streghe di *Suspiria*, favola nera in cui le graziose e delicate ballerine vengono brutalmente assassinate, configurando un paradigma dell'eccesso, dell'abiezione e dell'orrore tutto al femminile. Non sfuggono al mostruoso femminile anche i liquami del finale de *La Terza Madre*, in cui Argento aggiunge una nota biografica che rende ancora più inquietante la vicenda accostando le due protagoniste, realmente madre e figlia. Il bagno finale nel liquido è una nemesi del ventre materno declinato in direzione di una mostruosità che, anziché generare vita, pullula di cadaveri.

Le influenze della terza ondata del femminismo sugli studi di genere dedicati al cinema horror hanno evidenziato come i ruoli femminili di molti film rappresentino una 'devianza', polemicamente posta agli antipodi della normalità istituzionalizzata dalla tradizione patriarcale, che dimostra la possibilità di un piacere spettatoriale femminile nella fruizione di questo genere di prodotti. Una serie di figure eterogenee ed emancipate, talvolta 'mascoline', talvolta mostruosamente femminili, in cui può identificarsi un'ampia e complessa varietà di donne (Halberstam 1995; Pinedo 1997). È in questa direzione che va interpretata a mio avviso la forza delle 'personagge' a cui Daria Nicolodi ha prestato il suo volto.

Un altro dato estremamente importante è il ruolo della Nicolodi nella genesi di questi film, anche in fase di scrittura: è stata infatti co-sceneggiatrice della cosiddetta 'trilogia delle madri' (*Suspiria*, *Inferno* e *La terza madre*). Per *Suspiria* ha anche collaborato alla stesura della macabra colonna sonora dei Goblin, una sorta di ninna nanna del terrore in cui riecheggiano le sue memorie musicali, nel segno di una passione ereditata dai nonni musicisti. Fu proprio lei a suggerire ad Argento di scritturare la band di progressive rock dei Goblin, per la colonna sonora di *Profondo Rosso*, poi divenuta celebre.

Il contributo di Daria Nicolodi all'interno di questi film tratteggia un'estetica della differenza, nella definizione di ruoli femminili intesi come espressione di donne libere e padrone di se stesse. È dunque merito suo se anche in Italia il cinema horror è riuscito a configurare una serie di ruoli forti e radicali, al di fuori del patriarcato, in un panorama di alterità cosciente, per certi aspetti in linea con le tesi di 'rivolta femminile' (per citare Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti) degli anni in cui Nicolodi si è formata artisticamente ed è stata più attiva.

Bibliografia

- D. ARGENTO, *Paura*, Torino, Einaudi, 2014.
G. CARLUCCIO, G. MANZOLI, R. MENARINI (a cura di), *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Torino, Lindau, 2003.
C. J. CLOVER, *Men, Women and Chain Saw: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
B. CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.
V. DE SIMONE, *Final Girl: L'eroina dell'horror e dello slasher*, Roma, Aracne, 2013.



- J. HALBERSTAM, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Durham University Press, 1995.
- I. C. PINEDO, *Recreational Terror: Women and The Pleasures of Horror Film Viewing*, New York, Suny, 1997.
- C. TOGNOLOTTI, *Argento rosa. I corpi delle donne*, in E. BECATTINI (a cura di), *Cuore di tenebra: il cinema di Dario Argento*, Pisa, ETS, 2015, pp. 43-49.
- S. VENTURINI, *Horror italiano*, Roma, Donzelli, 2014.
- C. VIÉ, C. SCASSO, 'Entretiens avec Dario Argento e Daria Nicolodi', *L'Écran Fantastique*, 54, Marzo 1985.
- <http://www.darioargento.it/collaboratori/attori/DariaNicolodi.html> [accessed 05/09/2017]
- <http://www.darianicolodi.it/sezioni/biografia.html> [accessed 05/09/2017]