

# L'avventura

International Journal of Italian Film and Media Landscapes

## **Direzione/Editors**

Silvio Alovizio, Lucia Cardone (coordinamento/coordination), Mariapia Comand, Gabriele D'Autilia, Mariagrazia Fanchi, Antioco Floris, Cristina Jandelli, Luca Mazzei, Paolo Noto, Leonardo Quarresima (responsabile/managing editor), Chiara Tognolotti (caporedattrice/chief editor), Christian Uva, Federico Vitella.

## **Comitato scientifico/Advisory board**

Sandro Bernardi, Claudio Bisoni, David Bruni, Michele Canosa, Gianni Canova, Giulia Carluccio, Elena Dagrada, Monica Dall'Asta, Raffaele De Berti, Roberto De Gaetano, Ruggero Eugeni, Giulia Fanara, Massimo Fusillo, Aldo Grasso, Sandra Lischi, Luca Malavasi, Giacomo Manzoli, Roy Menarini, Enrico Menduni, Emiliano Morreale, Elena Mosconi, Peppino Ortoleva, Stefania Parigi, Guglielmo Pescatore, Federico Pierotti, Francesco Pitassio, Veronica Pravadelli, Cosetta Saba, Paola Valentini, Simone Venturini, Federica Villa, Vito Zagarrò.

## **Comitato scientifico internazionale/International advisory board**

Gabriele Balbi, Giorgio Bertellini, Giuliana Bruno, Francesco Casetti, Derek Duncan, Giovanna Faleschini Lerner, Stephen Gundle, Flavia Laviosa, Giancarlo Lombardi, Bernadette Luciano, Millicent Marcus, Nicoletta Marini Maio, Giuliana Minghelli, José Moure, Ellen Nerenberg, Áine O'Healy, Alan O'Leary, Catherine O'Rawe, Laura Rascaroli, Jacqueline Reich, Dana Renga, John David Rhodes, Thierry Roche, Paolo Russo, Susanna Scarparo, Irmbert Schenk, John P. Welle.

## **Comitato di redazione/Editorial staff**

Giorgio Avezzi, Maria Ida Bernabei, Laura Busetta, Simona Busni, Federica Cavaletti, Diego Cavallotti, Adriano D'Aloia, Francesco Di Chiara (coordinamento/coordination), Dom Holdaway, Andrea Mariani, Caterina Martino, Elena Nepoti, Luca Peretti, Damien Pollard, Federico Zecca.

## **Redazione/Contacts**

lavventura.direttivo@gmail.com  
lavventura.redazione@gmail.com

## **Amministrazione/Administration**

Società editrice il Mulino, Strada Maggiore 37, 40125 Bologna  
riviste@mulino.it

## **Indirizzi web/Websites**

www.mulino.it/riviste/issn/2421-6496  
www.rivisteweb.it

Tutti i saggi pubblicati sono stati sottoposti a un processo di peer review del tutto anonimo (double blind), ad opera di due referee esterni alla rivista, specialisti del tema trattato ed appartenenti a istituzioni diverse da quelle degli autori.

Submitted articles will undergo a double blind peer review process.

# L'avventura

International Journal of Italian Film and Media Landscapes  
Anno 8, n. 1, 2022

## **Forme, stili, figure / patterns, styles, figures**

- 3** Lucia Di Girolamo, *L'isola indocile. Capri: percorsi tra mito e turismo nella cinema fiction e non-fiction degli anni '50*
- 17** Massimiliano Gaudiosi, *La Pompei di Raggianti e il documentario archeologico degli anni '50*
- 31** Anna Luigia De Simone, *Tel(e)visioni. Ugo Nespolo ricostruisce il suo universo in tv*

## **Archivio / archive**

- 45** Giovanni Grasso, *Inchiesta alimentare a Rofrano (1954). Il primo cortometraggio professionale di Virgilio Tosi tra documentario sociale, antropologico e documento storico*
- 61** Virgil Darelli, *Quantità e qualità. La politica economico-culturale delle sale cinematografiche nel 1956*

## **Differenze / differences**

- 77** Maria Elena D'Amelio, *Anna Magnani e il «vaginismo isterico». Divismo, melodramma e sessualità nel caso della nullità di matrimonio da Goffredo Alessandrini*
- 91** David Bruni, *Il «corpo» del divismo francese nel cinema italiano degli anni '60. Il caso Catherine Spaak*
- 109** Francesca Cantore, Damiano Garofalo, *«Due paia di gambe con una testa sola». Le gemelle Kessler e la cultura italiana*

## **Racconto contemporaneo / contemporary tale**

- 123** Giuliana Minghelli, *Home Is a Hard Place to Film. Eleonora Danco's N-Capace as Fragile Cinema*

Cristina Formenti, *Voci di dive in corpi animati. Le performance vocali per il cinema d'animazione* di Paola Cortellesi e Luciana Littizzetto

## Il «corpo» del divismo francese nel cinema italiano degli anni '60

Il caso Catherine Spaak

David Bruni

---

The «Body» of French Stardom in 1960s Italian Cinema. The Case of Catherine Spaak

1960s Italian cinema ushered in a representation of the female body that brought an end to the era of curves. The fifteen-year-old French-Belgian actress Catherine Spaak became the poster girl of a model of femininity based on a new body type and lack of sexual and emotional inhibitions, becoming a role model for young women who saw themselves in the characters she played. My article traces the path marked out by Spaak through the analysis of several films as well as media coverage of the young actress, in particular in illustrated magazines, which created an inextricable link between her professional and personal lives.

**Keywords:** Catherine Spaak, Stardom, Illustrated Magazines, Italian Cinema, Female Beauty

Per il nostro Paese il periodo a cavallo tra la fine degli anni '50 e l'inizio del successivo decennio è caratterizzato da cambiamenti epocali; è il momento della «grande trasformazione» vissuta dalla società italiana che, in pieno boom economico, deve rapidissimamente assimilare stili di vita sconosciuti. In questa fase di transizione assai delicata il cinema diventa un «luogo di negoziazione simbolica dei profondi mutamenti in atto nella percezione della moralità e dei ruoli di genere» (Missero 2017, 119)<sup>1</sup>, proponendo spesso una rappresentazione del corpo femminile che rende obsoleta la stagione delle maggiorate. Anzi, almeno inizialmente punta volentieri su attrici per lo più francesi per manifestare desideri e bisogni ormai insopprimibili, il cui potenziale traumatico è attenuato grazie alla mediazione

*David Bruni, Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali, Via Is Mirrionis 1, Località Sa Duchessa, 09123 Cagliari, david.bruni@unica.it*

<sup>1</sup> Prendo in prestito le parole di Dalila Missero che in realtà nel suo contributo non si riferiva al cinema italiano nel suo complesso bensì al divismo femminile delle commedie a episodi realizzate soprattutto nella prima parte degli anni '60.

assicurata da interpreti che proprio in quanto straniere contribuiscono a rendere accettabile l'acquisizione di costumi e modelli comportamentali estranei al nostro universo valoriale<sup>2</sup>.

Le nuove protagoniste sono giovani donne che sembrano ispirarsi all'esempio offerto innanzitutto da Brigitte Bardot. Già nel 1957 Jacqueline Sassard, allora diciassettenne, era stata l'interprete principale di *Guendalina* (A. Lattuada, 1957) e lo sarà subito dopo di *Nata di marzo* (A. Pietrangeli, 1958). Dopo l'uscita in Italia di *Piace a troppi* (*Et Dieu... créa la femme*, R. Vadim, 1956), che viene distribuito solo nel 1958 e contribuisce a diffonderne il mito, la popolarità di Bardot è indiscussa, alimentata anche dalle cronache. La sua affermazione come diva è legata ai personaggi interpretati, che comportano l'«accesso a una libertà nella vita intima e nelle scelte personali» da noi sconosciute, affermando «un'inesorabile autonomia femminile» (Vigorello 2007 [2004], 243, 248). Negli anni immediatamente successivi, poi, altre attrici francesi daranno vita a figure di donne inquiete e moderne, come accadrà – ad esempio – ad Anouk Aimée (*La dolce vita*, F. Fellini, 1960) e a Jeanne Moreau (*La notte*, M. Antonioni, 1961).

Tra le giovanissime è soprattutto la quindicenne Catherine Spaak a imporsi fin dal 1960 incarnando un modello di femminilità fondato su un'inedita presenza corporea<sup>3</sup>. La sua traiettoria umana e professionale ne fa un punto di riferimento per le giovani generazioni che si identificano con i personaggi da lei interpretati, animati di solito da una totale mancanza di pregiudizi e decisamente all'avanguardia in materia di comportamento affettivo e sessuale<sup>4</sup>.

Ed è così che a partire dall'inizio del decennio numerosi periodici italiani dedicano uno spazio crescente a Spaak. La giovanissima attrice, parigina di nascita ma belga di origine, campeggia spesso sulle loro copertine con i suoi capelli castani, lo sguardo malizioso e il sorriso raggianti; i rotocalchi – dal canto loro – fanno a gara nell'ospitare servizi che non solo raggugliano sulla sua attività professionale ma che volentieri frugano, in modo più o meno pruriginoso, nella sua vita privata. In breve, il «tipo Spaak» – come talora viene definito – riscuote un successo notevolissimo e ottiene un riscontro formidabile, fino a trasformarsi in un vero e proprio fenomeno «non solo tra le adolescenti, ma anche fra indos-

<sup>2</sup> Osserva a questo proposito Stephen Gundle: «Il cinema italiano ebbe difficoltà a trovare attrici nazionali in grado di dare espressione alle aspirazioni e al comportamento delle ragazze e delle giovani donne; per trasmettere il senso di novità si ricorreva ad attrici straniere» (Gundle 2009 [2007], 287).

<sup>3</sup> Catherine Spaak è recentemente scomparsa lo scorso 17 aprile, all'età di 77 anni.

<sup>4</sup> Secondo Vittorio Spinazzola, «anticonformista sul piano delle convenzioni sessuali ma estranea alle pose ribellistiche, la Spaak rispecchia gli stati d'animo di un'Italia neocapitalista, ormai disposta a liberarsi sorridendo di una parte almeno del suo secolare bagaglio di ipocrisie, senza mettere in discussione ciò che prudenza vuole non vada discusso» (Spinazzola 1974, 307).

sattrici e «stelline»» (Cavallotti 1962, 38)<sup>5</sup>, ovvero «un simbolo della nostra epoca [...] una specie di mito della moderna femminilità» (R. M. 1965, 40). Ma è un fenomeno che, travalicando l'ambito strettamente cinematografico, si estende all'intero panorama mediale, investe la sfera dei canoni di bellezza femminile contribuendo a ridefinirli in misura significativa e agisce sulle dinamiche di riconoscimento identitario delle giovani generazioni, protagoniste della crescita esponenziale dei consumi.

Sicché occuparsi di Spaak significa fare i conti con una serie di questioni cruciali. La prima di queste ruota attorno al rapporto osmotico che si crea tra il cinema e i rotocalchi. Pressoché tutti i film interpretati da Spaak, già a partire dal suo esordio come protagonista (*Dolci inganni*, A. Lattuada, 1960), sono accompagnati da un'attenzione a tratti morbosa nei suoi confronti, all'insegna del costante interscambio tra la dimensione pubblica e quella privata, fino a confonderle rendendole indistinguibili. Spaak viene definita «attrice pilota», capace cioè di intercettare il consenso degli spettatori e, in virtù della popolarità ben presto acquisita, di indirizzarne il gusto rispondendo ai bisogni e ai desideri presenti nella nostra società (Martini 1965). Naturalmente risulta impossibile capire dove si arresti l'effetto delle strategie adottate dalla produzione nel promuoverla al ruolo di diva e dove comincino le richieste più o meno esplicite di cambiamento che giungono da parte del pubblico<sup>6</sup>. Comunque sia, le riviste traggono spunto dai ruoli interpretati da Spaak considerandoli rivelatori della sua autentica personalità e attorno a questi imbastiscono vere e proprie narrazioni che accrescono la sua popolarità ma che naturalmente vanno a discapito della sua privacy.

La seconda questione rilevante riguarda i canoni di bellezza femminile. In un'Italia che ha imboccato – sia pur in ritardo e a marce forzate – la via del boom economico, il tipo di donna florida e procace, espressione di un periodo in cui il nostro Paese era ancora a base fortemente rurale, appare anacronistico e superato. Non a caso Spaak incarna un modello di bellezza e femminilità diversa, fondato innanzitutto su un fisico agile, longilineo, quasi efebico e su un corpo «nuovo nelle fattezze, nuovo nelle movenze e in quanto tale particolarmente

<sup>5</sup> L'articolo citato, non firmato, è stato evidentemente redatto da Giovanni Cavallotti che, per conto del periodico *Oggi* organizza e conduce un dibattito sotto forma di processo intentato alla «generazione del go-kart», di cui Catherine Spaak è considerata un esemplare oltremodo rappresentativo. Al dibattito, oltre al redattore e alla stessa attrice – nelle vesti di «imputata» – partecipano: Luciano Salce (regista di *La voglia matta*, 1962), l'onorevole Luigi Barzini, la scrittrice Alba De Céspedes, l'avvocato Ercole Graziadei e il gesuita padre Virginio Rotondi. Nella didascalia che accompagna una delle foto pubblicate a corredo dell'articolo si legge: «Catherine Spaak ha avuto il privilegio di "creare un tipo": i suoi capelli castani, lisci, il suo fare scanzonato e la sua calibrata trascuratezza nel vestire vengono oggi imitati dalle ragazze di tutta Europa» (Cavallotti 1962, 38).

<sup>6</sup> A questo proposito osserva Richard Dyer: «[L'attore] è pertanto il punto di incontro tra la richiesta del pubblico (la star come fenomeno di consumo) e l'iniziativa del produttore (la star come fenomeno di produzione)» (Dyer 2009 [1979], 20).

adatto ad assumere su di sé i segni di un cambiamento in corso [...], un corpo affusolato e mobilissimo, sfrontato e libero da convenzioni posturali» (Pierini 2015, 102-104, *passim*)<sup>7</sup>.

Non è un caso che sia Sophia Loren a tenere a battesimo l'esordio di Spaak in un ideale passaggio di consegne, quasi una staffetta tra due diverse epoche e due paradigmi divistici differenti. Infatti, in numerose occasioni i periodici raccontano come la scoperta della giovane attrice sia dovuta all'intuizione della nostra maggiorata che, assistendo a una trasmissione televisiva francese dedicata alle giovani generazioni, sarebbe rimasta folgorata dal volto di una delle intervistate – Spaak, appunto – ancora adolescente ma destinata a un successo sicuro, almeno a giudicare dall'opinione espressa nella circostanza dalla talent scout d'eccezione<sup>8</sup>. Per converso, rispetto a una tale autorevolissima investitura, dalle pagine dei periodici di quando in quando fa capolino Brigitte Bardot: nata undici anni prima, appare quasi come una sorta di «sorella maggiore – rivale» per Catherine, impegnata perciò a prenderne le distanze per affermare una propria marcata identità divistica di attrice ancora più elegante, raffinata e – pur se disponibile sul piano erotico – meno apertamente provocante di Bardot<sup>9</sup>.

Infine, una terza questione riguarda il ruolo prioritario rivestito dai giovani spettatori nell'assumere i film alla stregua di modelli per le pratiche di costruzione identitaria sul piano generazionale. Infatti, sono proprio i giovani – artefici e destinatari privilegiati dell'invito a far crescere i consumi – ad avviare un processo di identificazione immediata con le vicende e con il comportamento assunto dai personaggi interpretati da Spaak, così fortemente connotati sul piano anagrafico, avendo «elaborato, adottato o adattato i nuovi linguaggi del consumo, della cultura di massa, dell'auto-identificazione generazionale, della modernità declinata in tante e diverse versioni» (Capuzzo, Romero e Vezzosi 2003, 12). A tale proposito viene in mente un articolo d'epoca che ruota attorno a una rivalità, certo costruita o perlomeno rafforzata ad arte, tra Spaak e Sandrelli nell'accaparrarsi i migliori copioni cinematografici riservati alle «prime attrici giovani» e che rivela come Spaak sia la preferita tra i giovani di età compresa tra i 15 e i 25 anni, mentre Sandrelli intercetterebbe il consenso dei più adulti e degli intellettuali (Liverani

<sup>7</sup> Con riferimento all'intera attività di Spaak ma in particolare al periodo successivo rispetto a quello di cui ci si occupa nel presente saggio, Gabriele Rigola parla di una «complessa carriera costruita come un puzzle nel corso degli anni e sapientemente alimentata da scelte discordi, momenti di stasi, picchi di enorme popolarità, rapporti assai peculiari con la stampa e il pubblico» (Rigola 2015, 62-63).

<sup>8</sup> «[Sophia Loren] rimase impressionata dal suo strano viso [di Spaak], a un tempo infantile e volitivo, duro ed ingenuo. Lo segnalò a Carlo Ponti, che ne fece un'attrice» (Anon. 1963, 71).

<sup>9</sup> In alcuni contributi d'epoca affiora la volontà di sottolineare le differenze tra le due attrici: «Di una ragazzina che fa la smorfiosetta, cammina dimenandosi, tiene il broncio ed ha i ciuffi male ossigenati che le piovono sugli occhi, si dice immancabilmente "Quella lì fa la Bardot". E così, una invece all'apparenza più genuina, ma scanzonata e con un pizzico di cinismo, sarà paragonata a Catherine Spaak» (Anon. 1962b, 26).

1966). E, soprattutto, sempre a questo proposito viene in mente il finale di *La moglie bambina*, l'ultimo episodio di *3 notti d'amore* (1964), quello diretto da Franco Rossi, in cui il personaggio di Spaak, per vendicarsi dell'anziano marito che la tradisce, si mette a ballare vestita da Sherlock Holmes. Lo fa al centro di un gruppo di suoi coetanei che indossano una tuta bianca sponsorizzata Vespa e promette uno spogliarello a ritmo di twist, innescando così un corto circuito fondato sull'appartenenza a una classe anagrafica (i giovani) che non solo nutre una spiccata propensione ai consumi ma che identifica anche come guida il corpo divistico di Spaak.

Per meglio comprendere la complessità dell'itinerario tracciato dall'attrice in questi anni, mi sembra opportuno ripercorrerne alcune tappe significative, individuando distinte configurazioni assunte dalla sua immagine divistica che – tra i numerosi testi mediatici possibili – privilegiano i film interpretati, ma che sono anche fondate su un gioco di rifrazioni inevitabilmente ambiguo tra la dimensione professionale e quella privata.

Ne sono un immediato riflesso, sul piano iconografico, le sue immagini pubblicate dai periodici. Confrontando tre copertine di *Tempo* si può notare come il trattamento riservato sul piano iconografico all'attrice muta col passare del tempo, a conferma della natura transmediale del «personaggio Spaak».



*Tempo*, 19, 7 maggio 1960.

Fig. 1.



Fig. 2.

*Tempo*, 40, 5 ottobre 1963.

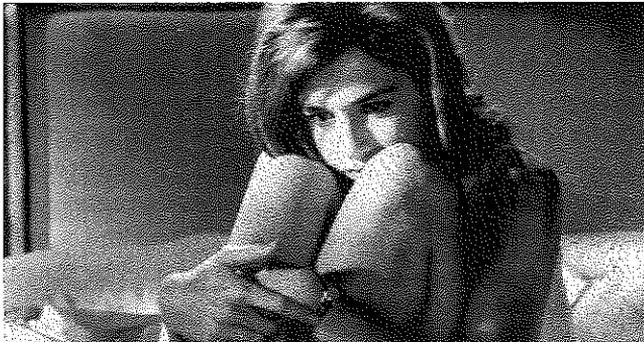
Fig. 3.

*Tempo*, 20, 16 maggio 1970.

Nella prima (1960), lei è inquadrata fino a poco sopra il petto quasi frontalmente, di tre quarti verso sinistra: i capelli, corti e raccolti all'indietro, come anche il suo sguardo, rivolto verso l'obiettivo, intenso ma ancora un po' incerto, paiono evidenziarne un'ingenuità di fondo e una consapevolezza solo parziale del potenziale seduttivo che è in grado di sprigionare. Nella seconda (1963), il suo volto occupa quasi interamente la copertina e anzi sembra quasi debordare pretendendosi verso il lettore con un atteggiamento sbarazzino e malizioso; l'energia vitale e la *joie de vivre* che l'attrice esprime vengono comunicate sia dallo sguardo sia dai capelli, sciolti fino al collo, sia dalla bocca, socchiusa mentre trattiene tra i denti un garofano rosso. Infine, nella terza (1970), Spaak è inquadrata fino a poco sopra le ginocchia con indosso un bikini ridotto e colorato, avvolto da un pareo annodato intorno ai fianchi, sui quali tiene le mani, dalle unghie lunghe e curate; tutti questi elementi paiono attestarne lo status di donna ancora giovane ma pienamente cosciente di sé e del proprio corpo.

### L'educazione amorosa e l'iniziazione sessuale

L'esordio da protagonista avviene nel film in cui Alberto Lattuada racconta il percorso di crescita di una giovanissima donna – la diciassettenne Francesca (ma la sua interprete allora aveva due anni meno) – sul piano amoroso e sessuale. *Dolci inganni* si svolge in una sola giornata, che si apre con il sogno erotico della protagonista cui assistiamo nell'elegantissimo piano sequenza iniziale e si conclude con il suo primo piano pensoso, dopo aver perduto la verginità facendo l'amore con l'ingegnere Enrico, trentasettenne amico di famiglia.



Fotogramma da *Dolci inganni*.

Fig. 4.



Fig. 5.

Fotogramma da *Dolci inganni*.

Il film, dunque, affronta un tema tabù per la società dell'epoca e infatti incapperà in non poche noie con la censura ma, al di là dell'argomento confinante con un certo lollismo che serpeggiava allora nella letteratura e nel cinema (dopo il romanzo di Nabokov, la cui traduzione italiana era uscita nel 1959, e prima della versione cinematografica diretta da Stanley Kubrick nel 1962), si sforza di restituire turbamenti e curiosità di Francesca, osservando con discrezione i suoi comportamenti, fino quasi a immedesimarsi col suo punto di vista<sup>10</sup>. Durante tutto l'arco della vicenda lei si imbatte in una serie di situazioni e di personaggi che le permettono di confrontarsi con diversi modi di intendere l'amore: quello romantico e platonico manifestato a scuola da una sua coetanea per una compagna di classe, quello mercenario che lega un prestante gigolò a una elegantissima nobildonna, ma anche il comportamento disinibito nei confronti del sesso tenuto dalla mamma di una sua amica. Tuttavia Francesca, anche dopo aver deciso deliberatamente di fare per la prima volta l'amore nella sua vita con Enrico, dimostra di non avere alcuna intenzione di lasciarsi confinare in un ruolo profondamente stereotipato che lui tenta di imporle prefigurando un matrimonio («sei una ragazzina che mi piacerà sempre di più – le dice, e aggiunge – una terribile scolaretta adorabile, una bambina adorabile, una piccola cosa da proteggere»). A questo atteggiamento lei oppone un rifiuto, che scaturisce da un non comune equilibrio emotivo: «Tutt'oggi ho cercato qualcosa. Pensavo mi sarebbe stato chiaro. E ora mi sento perduta. Ho bisogno di riflettere».

Questo racconto di iniziazione amorosa e sessuale vissuta da un'adolescente italiana interpretata da una attrice straniera appena approdata nel nostro Paese non sembra scandalizzare l'opinione pubblica. Innanzitutto, Spaak viene ap-

<sup>10</sup> A proposito delle vicissitudini censorie di *Dolci inganni*, si vedano i materiali contenuti in: <http://cinecensura.com/sexo/dolci-inganni/> (ultima consultazione: 06/01/2021). Lo stesso sito propone una serie di materiali interessanti anche per quanto riguarda alcuni dei film analizzati nel presente saggio.

prezzata per la sua avvenenza, perché – per citare il modo in cui Enrico descrive telefonicamente l'adolescente Francesca nel film diretto da Lattuada – «ha grandi occhi scuri, gambe deliziose, fianchi stretti, è alta, il seno piccolo ed è una bella ragazza». Ma poi, oltre alle lodi riservate al suo aspetto fisico, vi sono anche elogi che si estendono al temperamento e al buon nome della famiglia di provenienza. Come è noto, infatti, e la stampa periodica non perde certo occasione di ricordarlo, suo padre, Charles Spaak, è uno sceneggiatore celebre che ha collaborato tra gli altri con Jean Renoir; suo zio, Paul-Henry Spaak, è l'ex Presidente del consiglio belga e il Segretario della Nato; sua madre è un'ex attrice e anche sua sorella Agnès, di poco maggiore, vorrebbe dedicarsi al cinema. La rappresentazione che i periodici offrono dell'esistenza dell'attrice è rassicurante, volta a far percepire dietro il suo bel volto e il suo fisico quasi androgino una solida educazione borghese e la presenza di una famiglia raffinata, che veglia con discrezione su Catherine. «Le sorelle della Costa» è, ad esempio, il titolo di un articolo apparso su *L'Europeo* in cui vediamo la famiglia Spaak ritratta nel giardino della loro elegante villa a Cap Martin, e grazie al quale apprendiamo che Catherine non partecipa alle feste organizzate di continuo nelle località di quella grande colonia cinematografica che è la Costa Azzurra. Ma soprattutto veniamo a conoscenza del fatto che – almeno così si dice – «quando Brigitte Bardot la incontra, la guarda con timidezza e rispetto come se di fronte a lei si trovasse a disagio» (Ongaro 1961, 65). Forse anche perché – commenta l'autore dell'articolo – Spaak con il «suo aspetto di brava ragazza con il suo gusto delle canzoni medievali non si capisce ancora se anticipa veramente un costume futuro o non è piuttosto ciò che è rimasto di un costume ormai tramontato» (Ongaro 1961, 65).

### La ribelle seducente

Una risposta, chiara e netta, a tale quesito non tarda ad arrivare e giunge con il film che segna la svolta definitiva nella carriera dell'attrice, *La voglia matta* (L. Salce, 1962), in cui Spaak interpreta il ruolo della protagonista, Francesca. Rispetto a *Dolci inganni* muta radicalmente l'ottica: il film non racconta i turbamenti amorosi di un'adolescente in modo partecipe bensì adotta uno sguardo esterno rispetto al personaggio principale, quello con cui il trentanovenne Antonio Berlinghieri, ingegnere romagnolo, vede lei e la sua compagnia di amici, tutti romani di buona famiglia. Il punto di vista di Antonio è totalmente estraneo a quello degli adolescenti che lui etichetta come «teddy boys, gioventù bruciata, generazione fallita» e a cui più tardi riserva gli epiteti di «lazzaroni, delinquenti». Il loro comportamento strafottente trasforma la coesistenza temporanea con quell'«etrusco, nordico, matusalemme e Vecchia Romagna» – come alternativamente lo ribattezzano – in una sorta di *via crucis* per l'ingegnere, intessuta di umiliazioni di tutti i tipi. È un film crudele e rivelatore, *La voglia matta*, non solo nell'evidenziare il gap che separa i giovani dalle generazioni di mezzo ma anche e soprattutto nel sottoli-

neare gli effetti devastanti che derivano dalla cotta di Antonio per Francesca, definita dal critico Filippo Sacchi «la bella della compagnia, una sorta di Lolita diciottenne angelica e longilinea» (Sacchi 1962). La protagonista, a differenza della sua omonima in *Dolci inganni*, appare perfettamente consapevole del suo potenziale erotico e del fascino seduttivo che esercita nei confronti dell'ingegnere il quale – magistralmente interpretato da Ugo Tognazzi – aveva espresso poco dopo l'inizio del film le sue predilezioni in termini estetici e le sue certezze maschiliste in materia di relazioni intersessuali: «coscia solida, vita stretta con lombo massiccio» e ancora: «mai mettere la donna sul piano sentimentale ma sul piano orizzontale». Di fronte alla seducente Francesca tali certezze crollano l'una dopo l'altra sino a lasciarlo completamente indifeso. Lei gli si para davanti, in mezzo alla strada, con indosso un maglione ad altezza inguinale e le lunghe gambe affusolate e nude, apostrofandolo in questo modo: «vecchio satiro; che guardi? Non c'è niente sotto? Invece c'è il costume!». E poi sfoggia *mises* e situazioni destinate a riproporsi anche in altri film; gli concede qualche bacio ma soprattutto lo provoca, lo stuzzica, lo seduce, fino al punto di spingerlo a chiederle la mano: «Tu per me – dice Antonio – sei diventata come una malattia, come un'ossessione, io ho una voglia matta di te, Francesca: l'amore può arrivare così improvvisamente come una sassata e le vie del cuore sono infinite; ho bisogno di te».

La Spaak che nei panni di Francesca balla, fa il bagno, si cimenta perfino come autista di go-kart diviene il simbolo di una generazione: «la “generazione del go-kart” [quei ragazzi] tra i sedici e i vent'anni, provenienti da famiglie abbienti che pur non disdegnando la letteratura e l'arte moderna amano tuttavia “vivere velocemente”, correre in macchina e ballare il “twist”» (Cavallotti 1962, 36). Così vi sono ragazze che ormai «si pettinano “alla Spaak”, fanno “smorfiette alla Spaak”, chiamano i genitori “Matusa”» (Cavallotti 1962, 37). Nonostante ciò, la stampa per ora non esprime particolari riserve sulla vita privata dell'attrice la quale, tuttavia, evidentemente consapevole del rischio corso, tiene a sottolineare che i personaggi di *La voglia matta* non sono rappresentativi di tutta la gioventù e «che se mai sono gli anziani che non sanno capire la nostra spregiudicatezza» (Cavallotti 1962, 37). Dal canto suo, il cinema italiano tenta di sfruttare il successo e la popolarità conseguiti da film di Salce arruolando quasi al completo il suo cast in *Diciottenni al sole* (C. Mastrocinque, 1962) che, ambientato a Ischia in un contesto balneare, scivola via senza sussulti particolari. Le uniche eccezioni sono costituite dal twist ballato da Spaak nel ruolo di Nicole, reso dinamico da un impiego insistito della macchina a mano, ma soprattutto da alcune battute della protagonista, volte a confermare atteggiamenti allora ritenuti poco ortodossi, come dormire senza niente addosso e concedersi bagni di sole completamente nuda.

In un articolo pubblicato da *Epoca*, Spaak viene considerata una sorta di capo clan – rispetto ai giovani attori che ruotano attorno a lei – e, in un'accezione più ampia, rispetto a tutta la gioventù italiana che suole imitarla – una vera e propria ribelle. «La chiamano “Ribelle” – informa il periodico – perché ha detto dei divi

di Hollywood che sono «delle mummie» e ha intimidito, in un colloquio, Brigitte Bardot» (Anon. 1962a, 70). Curiosamente, a distanza di pochi mesi, esce *Il sorpasso* (1962) e nel capolavoro di Dino Risi Spaak è tutt'altro che ribelle, anzi, il ruolo di Lilly appare il rovesciamento speculare della protagonista di *La voglia matta*, intenta com'è a tessere le lodi del fidanzato, anziano e piuttosto flaccido, l'insopportabile Bibì che lei considera «un uomo molto in gamba; di quelli che hanno sgobbato, che si sono fatti una posizione solida e hanno tutte le carte in regola per far felice una donna». Per lei, Bibì non è – come per suo padre – un rudere ma – sostiene la giovane – è addirittura preferibile a «tutti i ragazzi della mia età che sono stupidi, superficiali e pieni di un sacco di arie, si sentono dei superuomini».



Fotogramma da *Il sorpasso*.

Fig. 6.

Nel 1964 esce *La calda vita* (F. Vancini), che appare un film di passaggio. Infatti, esso offre all'attrice l'opportunità di riproporre nei panni di Sergia caratteristiche già appartenute alla Francesca di *La voglia matta* e al contempo pare recuperare certi tratti dell'altra Francesca, quella di *Dolci inganni*, nel raccontare la prima esperienza erotica vissuta dalla protagonista, impegnata a flirtare con due suoi coetanei – e soprattutto con uno di loro, Freddie, interpretato da Jacques Perrin – ma poi destinata a concedere la propria verginità al quarantenne Guido, impersonato da Ferzetti, senza che questo evento condizioni il suo futuro perché, come lei gli dice: «tu sei stato il primo uomo della mia vita ma sento di non poterti amare solo per questo». Al tempo stesso, *La calda vita* anticipa peculiarità che, altrimenti accentuate, saranno al centro di film successivi con Spaak protagonista assoluta (ad esempio, l'abitudine di prendere il sole nuda, già presente in *Diciottenni al sole*). In *La calda vita* vediamo solo parte del suo corpo, ma sappiamo che Sergia è priva di vestiti.



Fig. 7.

Fotogramma da *La calda vita*.

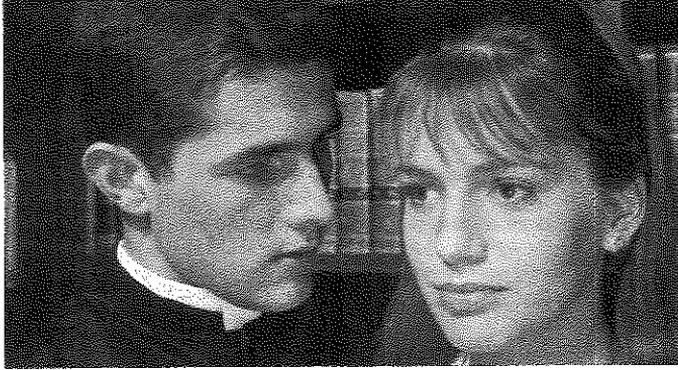
Il suo comportamento «vivace, libero e ribelle, curioso della vita» le attira le accuse del pretendente più sfortunato tra i suoi due coetanei che – ironia della sorte – è interpretato dal marito di Spaak, Fabrizio Capucci, pronto a rivolgerle un'accusa infamante («Sei una come tua sorella... peggio di tua sorella!»).

### Giovane ma peccatrice

Il destino che accomuna le protagoniste di *La parmigiana* (A. Pietrangeli, 1963) e di *La noia* (D. Damiani, 1963) è proprio quello di essere considerate donna dai costumi non impenetrabili e dalla vita sessuale fin troppo libera, tutt'altro che irreprensibile. Confrontando i numerosi personaggi interpretati da Spaak nel giro di pochissimi anni è come se questi disegnarono una traiettoria che li confina all'interno di uno steccato, da cui è impossibile sottrarsi e prendere le distanze. È come se l'itinerario tracciato da una ragazza capace di scoprire l'amore, pienamente consapevole della propria *vis* seduttiva, dovesse condurla inevitabilmente verso una condizione di donna precocemente adulta e peccatrice. La galleria di personaggi maschili che popola l'universo di *La parmigiana* è tutt'altro che confortante: il seminarista Giacomo con cui Dora fa per la prima volta l'amore – torna infatti anche in questo film il tema cruciale della verginità perduta –; il voyeur di mezza età che le regala il costume ma solo a patto di poterla vedere nuda in cabina di prova; Scipio, il silenzioso marito dell'accogliente Amneris; il questurino Michele Pantanò suo pretendente, lo stesso Nino Mecioti, pubblicitario ruspante, non offrono certo un'immagine lusinghiera del maschio italiano.

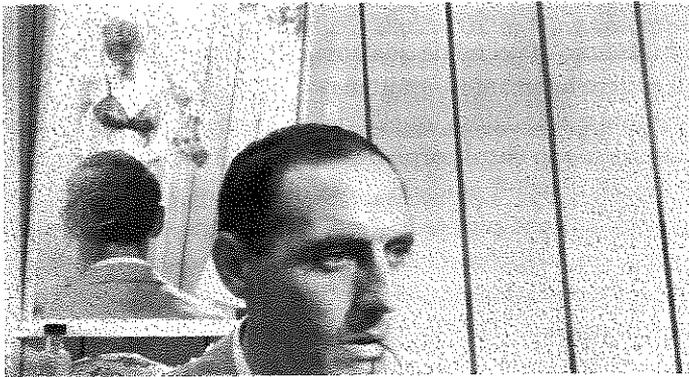
E Dora, di cui Amneris ha lodato al marito «le cosce lunghe e le carni sode come il marmo», appare in realtà uno dei personaggi femminili più moderni degli anni '60, per il suo tentativo di rendersi indipendente adottando un ruolo diverso rispetto a quello, preconfezionato, assegnatole da una millenaria sottomissione all'uomo nelle vesti di oggetto del desiderio o di legittima sposa. Invece Dora tenta di essere una donna libera e autonoma, consapevole di voler rigettare la soluzione accomodante del matrimonio con il questurino interpretato da Lan-

do Buzzanca. Ma anche quando la protagonista – lo si intuisce – è costretta ad arrangiarsi vendendo il proprio corpo, sembra destinata a conservare la propria libertà, inalienabile.



Fotogramma da *La parmigiana*.

Fig. 8.



Fotogramma da *La parmigiana*.

Fig. 9.

Assai diversa appare la protagonista di *La noia*, priva di quel desiderio di indipendenza che anima Dora. Perché Cecilia, che appare da subito molto disinibita, si concede ben presto al protagonista Dino ma sembra suscitare il suo interesse solo quando questi si accorge che lei ha un altro amante.

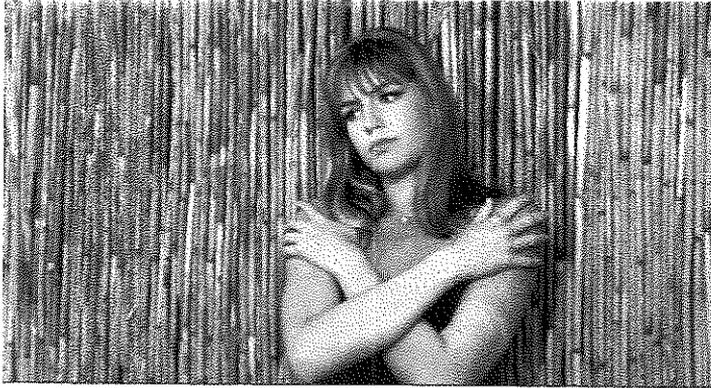


Fig. 10.

Fotogramma da *La noia*.

Per la prima volta Spaak dà vita a un personaggio di donna volta a rovesciare un immaginario millenario, quasi fosse la sultana di un harem al maschile, e si trova in una situazione che sarà riproposta in altre occasioni dal cinema italiano, sensibile nel registrare le profonde modifiche intervenute in materia di relazioni intersessuali ma anche intenzionato a esorcizzare la portata delle possibili conseguenze di una tale rivoluzione. «Che colpa ne ho io se mi trovo bene con tutti e due perché ciascuno di voi mi dà qualcosa di diverso?», chiede Cecilia a Dino, in risposta all'epiteto infamante – «puttana» – rivoltole dall'uomo. Fino a giungere a una scena nota e scandalosa, quella del rapporto sessuale consumato dai due sul letto materno dopo che il corpo della ragazza è stato ricoperto da banconote da 10.000 lire. Più tardi il giudizio privo di appello pronunciato sul suo conto dalla moglie dell'anziano pittore Balestrieri di cui era stata la modella e l'amante («Che peccato, così bella fuori e tanto marcia dentro») anticipa la visione di un quadro che rappresenta una giovane donna a cavallo di un uomo a quattro zampe. Un motivo iconografico, questo, che verrà riproposto a suggello di un periodo destinato a sfociare nella rivoluzione sessuale anche in *La matriarca* (P. Festa Campanile, 1968) con Spaak ancora protagonista e desiderosa – in quest'ultima occasione quasi del tutto nuda – di stare a cavallo del suo secondo marito, un medico interpretato da Jean-Louis Trintignant (Pezzotta 2014, 98-101).

Tuttavia, *La noia* appare anche un punto di non ritorno per l'immagine privata dell'attrice. Più o meno nello stesso periodo le note e tormentate vicissitudini familiari – la separazione dal marito Capucci, la fuga da Roma verso Bardonecchia con in braccio la figlia Sabrina – scatenano la reazione della stampa e soprattutto quella di alcuni rotocalchi che retroattivamente leggono alcuni episodi della sua recente vita in chiave fortemente negativa. E così la conversione al cattolicesimo sarebbe stata frutto di un calcolo egoistico perché questo era l'unico modo per conseguire l'indipendenza economica visto che – in quanto minorenni – lei è ancora sotto la tutela paterna; la sua famiglia di origine non sarebbe stata così

salda, unita e simpatica come era apparsa solo pochissimi anni prima; la sua vita sentimentale sarebbe infarcita di flirt e di tradimenti inflitti al marito, all'insegna della continuità con certi personaggi da lei interpretati sullo schermo. Insomma, l'impressione è che le venga ricordato una sorta di peccato originale: la sua condizione di straniera, che era stata alla base del suo successo, adesso le è rinfacciata alla stregua di una colpa; e la sua educazione, giudicata fin troppo libera e priva dei necessari principi sul piano religioso ed etico, viene considerata la causa del suo comportamento eccessivamente disinibito, nella sfera privata come sullo schermo (Piana 2020).

### In cerca di una nuova identità

A questo proposito, risulta esemplare *La bugiarda*, diretto da Luigi Comencini nel 1965. Tuttavia, prima ancora che questo film esca, Spaak ha invertito la rotta e ha deciso – così riportano i rotocalchi – di non spogliarsi più; insomma, sembra voler cancellare del tutto l'immagine di ninfetta che ancora le restava appiccicata addosso e che molti associavano al suo nome; sembra prendere definitivamente le distanze del personaggio di giovane moderna, adolescente sexy e ribelle. E così si moltiplicano i ruoli in cui appare nei panni di una signora borghese, ancorché giovane e per la verità non del tutto immune dall'assumere comportamenti non sempre ritenuti ortodossi. Ma si moltiplicano anche i servizi in cui le viene attribuita una nuova immagine divistica fondata sul cliché della *sophisticated lady* e contemporaneamente si attenua la tendenza a passare la sua vita privata al setaccio, come era accaduto fino a poco tempo prima. È una strategia evidentemente pianificata e costruita a tavolino che trova una rispondenza in numerosi film da lei interpretati. Non solo: a partire dal 1963 si intensifica la sua attività di cantante che tra l'altro la accredita come l'interprete ideale in Italia di un celebre brano di Françoise Hardy, *Tous les garçons et les filles*. In queste sue vesti canore Catherine Spaak compare più volte in televisione, ad esempio, in occasione della sua partecipazione alle sei puntate del varietà *Sveglia, ragazzi!* (a cominciare dal 7 novembre 1964).

Questa sua nuova immagine divistica è affermata in parte già in *3 notti d'amore*, uno dei tanti film a episodi (*La vedova*, R. Castellani; *Fatebenefratelli*, L. Comencini e *La moglie bambina*, F. Rossi, 1964) realizzati in quegli anni che, come spesso accadeva, offre a uno stesso interprete la possibilità di essere protagonista di più racconti brevi. Forse è un tentativo di imitare Loren con il suo trittico *Ieri, oggi, domani* (V. De Sica, 1963) – come ipotizza lo scrittore Mario Soldati – recensendo severamente il film ma anche giudicando in modo affettuosamente implacabile la prova fornita dall'attrice, definita «caruccia e carina, ma non cara come in un film, già vecchio, di Salce (*La voglia matta*) né come in un film, meno vecchio, di Vancini (*La calda vita*); e non carissima come non è ancora stata in nessun film» (Soldati 1964). L'operazione di recupero di Spaak per salvaguar-

darla dal riproporre ancora una volta lo stesso cliché adolescenziale prevede che interpreti il ruolo della vedova francese di un mafioso siciliano (*La vedova*), in modo da assumere la propria identità – una straniera in territorio italiano, anzi siculo – mantenendo il proprio accento, ma anche in maniera tale da sfoggiare la sua avvenenza che turba gli uomini isolani, non avvezzi a confrontarsi con una signora certo libera e intraprendente: «che falcata da regina... che corpo, madre mia!». È come se a Spaak si offrisse la possibilità di sdoppiarsi e di dar vita a personaggi che propongono un gioco di specchi con la sua identità personale di giovane donna francese (nell'episodio diretto da Castellani), oppure con certi ruoli stereotipati da lei interpretati (*La moglie bambina*).

In questa direzione *La bugiarda* costituisce un'autentica svolta nella sua carriera. Infatti, se da una parte il personaggio che lei interpreta è ancora quello di una donna giovane, indipendente, capace di vivere la propria esistenza dividendosi equamente tra due amanti in una condizione che ricorda la Cecilia di *La noia*, dall'altra parte il suo personaggio appare rivelatore per più di un motivo. Innanzitutto, perché si chiama Maria, non è riuscita a superare l'esame di lingua per diventare una hostess e tuttavia ha assunto l'identità – onomastica e professionale – della coinquilina, Silvana, che parla con un marcato accento francese, fa la hostess sul serio e si comporta in modo piuttosto freddo e scostante. Come se non bastasse, Silvana – a differenza di Maria che rimane vestita per tutto il film – appare generosamente svestita in mutande, reggiseno, *guêpière*, reggicalze. Sembra quasi che in questo modo Spaak voglia prendere congedo da certi suoi personaggi abituali ma anche dalla sua identità di straniera in Italia per assumerne una finalmente consona al suo Paese d'elezione. La protagonista si divide tra il conte Adriano, cameriere di sua Santità un po' in là con gli anni, e il più giovane Arturo Santini, un medico dentista, ma in realtà alla fine pare optare per un coetaneo, le cui convinzioni sull'amore sono al passo coi tempi, a differenza di quelle espresse dai due amanti, in particolare dal «borghese» Arturo.

Più tardi, verso la fine del decennio, l'attrice impersonerà Mimì, protagonista di *La matriarca*, cioè quello che lei stessa in un'intervista d'epoca considera «un personaggio bello e moderno, una donna che cerca, sceglie, forse si autodistrugge nella ricerca della purezza, della verità [...] un personaggio molto coraggioso, ma un po' difficile da capire per gli italiani» (Maffei 1968, 13). E proprio con Mimì Spaak, che più volte aveva dichiarato di non provare alcuna vergogna nel recitare senza vestiti, si mette definitivamente a nudo, seducendo uno dopo l'altro uomini con i quali sperimenta una vita sessuale assai vivace per capire cosa aveva provato il marito libertino, ma al contempo anche per affrancarsi da una serie di tabù di natura erotica<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *La matriarca* non è l'unico film interpretato dall'attrice in questo periodo a mettere in crisi immagini piuttosto convenzionali proposte dalla stampa coeva, fino a scardinarle rovesciandole completamente di segno (a tale proposito è sufficiente pensare a *Una ragazza piuttosto complicata*, D. Damiani, 1969). Ma è soprattutto nel ruolo di Mimì che Spaak offre

L'epoca in cui tutte le ragazze emulavano Catherine è ormai definitivamente tramontata. Nel giro di pochi anni si è consumata la fase aurorale della sua carriera, quella in cui tutto ancora appariva possibile. Adesso, il cambio di paradigma si è compiuto definitivamente nella sua vita professionale così come in quella privata; il titolo di una lunga intervista che l'attrice concede ad Adele Cambria la definisce «L'insabbiata in Italia», Paese in cui – secondo Spaak – «basta sbagliare un film, basta che ti capitino, nella vita privata, delle cose che ti rendono antipatica al pubblico, basta un malinteso col pubblico e ti trovi a dover ricominciare da capo» (Cambria 1970, 78).

### Riferimenti bibliografici

- Anon. 1962a. «Torna il clan della ribelle». *Epoca* 614: 70-71.
- Anon. 1962b. «Una parte fuori scena». *Noi donne* 43: 26-29.
- Anon. 1963. «Trionfa la scoperta di Sophia». *Epoca* 669: 70-71.
- Cambria, Adele. 1970. «L'insabbiata in Italia». *L'Europeo* 20: 78-81.
- Capuzzo, Paolo, Romero, Federico, ed Elisabetta Vezzosi. 2003. «Introduzione». In *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, a cura di Paolo Capuzzo. Roma: Carocci.
- Cavallotti, Giovanni. 1962. «Processiamo la generazione del go-kart». *Oggi* 28: 36-41.
- Dyer, Richard. 2009 [1979]. *Star*. Torino: Kaplan.
- Gundle, Stephen. 2009 [2007]. *Figure del desiderio Storia della bellezza femminile italiana*. Roma-Bari: Laterza.
- Liverani, Maurizio. 1966. «Stefania e Catherine guerra all'ultimo copione». *Tempo* 12: 24-25.
- Maffei, Maria. 1968. «Catherine "la matriarca"». *Noi donne* 19: 12-13.
- Martini, Stelio. 1965. «Catherine inaugura la stagione del pudore». *Tempo* 14: 58-60.
- Missero, Dalila. 2017. «Non solo bambole: lo stardom femminile della commedia a episodi e il dibattito sul cinema immorale (1964-1966)». *Schermi* 1: 119-133.
- Ongaro, Alberto. 1961. «Le sorelle della Costa». *L'Europeo* 31: 60-66.
- Pezzotta, Alberto. 2014. «La commedia borghese della rivoluzione sessuale». *Cinergie* 5: 96-107.
- Piana, Federica. 2020. «Gli scandali di una "ninfetta con la frangia lunga". Catherine Spaak nei primi anni Sessanta». *Schermi* 8: 63-79.
- Pierini, Mariapaola. 2015. «Gli anni '60: corpi mutati e mutanti». *Quaderni del CSCI* 11: 101-105.
- Rigola, Gabriele. 2015. «Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano». *Bianco & Nero* 581: 62-67.
- R. M. 1965. «I tre volti di Catherine». *Noi donne* 9: 40-41.
- Sacchi, Filippo. 1962. «Arrivano i disordinati della dolce vita». *Epoca* 601: 108.
- Soldati, Mario. 1964. «Meglio sposa bambina che vedova, Catherine Spaak». *L'Europeo* 43: 85.
- Spinazzola, Vittorio. 1974. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Milano: Bompiani.
- Vigorello, Georges. 2007 [2004]. *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*. Roma: Donzelli.

l'efficacissimo ritratto femminile di un «soggetto libero e desiderante [...] capace di usare il corpo senza sensi di colpa per perseguire i propri fini e mettendo in crisi le velleità di controllo da parte dei maschi» (Pezzotta 2014, 98).