



**Mulheres em vingança e novos
“simbolismos de corpos femininos”
entre antropomorfismo fílmico, moda e
idealismo de género no cinema de Visconti**

*Donne in rivalsa e nuove “simboliche dei corpi femminili”
tra antropomorfismo filmico, moda e idealismo di
genere nel primo periodo del cinema viscontiano*

*Women in revenge and new symbolisms of female bodies
between filmic anthropomorphism, fashion and gender
idealism in the early period of Visconti’s cinema*

Teresa Biondi¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4031-9051>

[resumo] O realismo cinematográfico de Visconti diz respeito à história das transformações de identidade dos italianos do pós-guerra ao boom económico, e se baseia na representação do contexto psico-sócio-antropológico em que “modelos de mulheres contemporâneas” surgem, às vezes erotizados, e sempre emblemáticos de tentativas de vingança feminina ainda a germinar. Nos primeiros filmes de Visconti este aspecto particular toma, portanto, forma em tons idealmente progressistas e não concretos, representados através de personagens interpretados por divas da época como Giovanna-Calamai em *Osessione* (1943), Maddalena-Magnani em *Bellissima* (1951) e Pupe-Schneider em *Il lavoro* (1962). Subjacente ao potencial expressivo destas obras está o valor antropomórfico do cinema, proposto num dos seus famosos ensaios como “declaração de intenções”, um *preâmbulo* dos seus filmes concebido para evidenciar a capacidade, ainda por construir, de reproduzir o valor da autenticidade humana na representação e na cena, ou a partir de aspectos materiais de que é composta. É precisamente a teoria cinematográfica subjacente e a representação cénica, implicada tanto nas formas simbólicas construídas pelo realizador como nos materiais que compõem o cenário, figurinos e requisitos da cena, que inicialmente assumem traços do neo-realismo, ou como o próprio especificou de “realismo humano”, característica que manterá sempre, mesmo nos filmes do segundo período definido pela crítica como barroco e decadentista. Esta transição será determinada pelo entendimento de que o *boom* económico e o advento de uma nova sociedade capitalista mudaram radicalmente a vida e a cultura dos italianos, e nem sempre para melhor. A fim de narrar esta mudança, Visconti definirá novas formas narrativas “realisticamente pré-estruturadas” que mostram, através da riqueza da materialidade dos ambientes e do guarda-roupa, os aspectos simbólicos de um novo “realismo humano” degenerado pelo dinheiro e muitas vezes escondido por detrás do aparente crescimento social. A partir deste discurso, as três personagens femininas acima mencionadas são analisadas, com particular atenção o personagem interpretado por Pupe-Schneider, num estudo de caso escolhido pelas conotações dramáticas particulares construídas através dos elementos barrocos da cena e dos figurinos/vestidos da marca Chanel.

[palavras-chave] **Luchino Visconti. Estrelato. Chanel. Estudos de Género. Estudos de Moda.**

¹ Laureata al DAMS e docente a contratto presso l'Università di Torino. E-mail: teresa.biondi@unito.it

[abstract] Visconti's filmic realism concerns the story of the identity transformations of Italians from the post-war period to the economic boom, and is based on the representation of the psycho-socio-anthropological context in which "models of contemporary women" appear for eroticized traits, and always emblematic of attempts at a female revenge still in germ. In Visconti's early films this particular aspect therefore takes shape in tones that are only ideally progressive and not concrete, represented in characters played by divas of the time such as Giovanna-Calamai in *Ossessione* (1943), Maddalena-Magnani in *Bellissima* (1951) and Pupe-Schneider in *Il lavoro* (1962). Underlying the expressive potential of these works is the anthropomorphic value of cinema, described in one of his famous essays that seems more like a 'declaration of intent', a preamble to his films designed to highlight their capacity, yet to be constructed, to reproduce the value of human authenticity in the acting and in the scene, or from the material aspects of which it is composed. It is precisely the film theory at the basis of his films and the correlated scenic representation, both in the symbolic forms constructed by the director and in the materialistic ones of the set, costumes and scene requirements, that initially assume the traits of neo-realism, or as he specified "human realism", whose character he will always maintain, even in the films of the second period defined by critics as baroque and decadentist. This change will be determined by the understanding that the economic boom and the correlated advent of a new capitalist society have radically changed the life and culture of Italians, and not always for the better.

In order to narrate this change, Visconti will define new forms of "realistically pre-structured" storytelling that show, in the richness of the materiality of environments and costumes, the symbolic aspects of a new human verism degenerated by money and often hidden behind the mask of apparent social growth. Starting from this discourse, the three female characters mentioned above are analysed, with particular attention to Pupe-Schneider, a case study chosen for the particular dramaturgical connotations constructed through the baroque elements of the scene and costumes/dresses of the Chanel brand.

[keywords] **Luchino Visconti. Stardom. Chanel. Gender Studies. Fashion Studies.**

[abstract] Il verismo filmico viscontiano riguarda il racconto delle trasformazioni identitarie degli italiani dal dopoguerra al boom economico, e si basa sulla rappresentazione del contesto psico-socio-antropologico in cui “modelli di donne della contemporaneità” appaiono per tratti erotizzati, e sempre emblematici di tentativi di una rivalsa femminile ancora in germe. Nei primi film di Visconti questo particolare aspetto prende dunque forma in toni solo idealmente progressisti e non concreti, rappresentati in personaggi interpretati da dive del tempo quali Giovanna-Calamai in *Ossessione* (1943), Maddalena-Magnani in *Bellissima* (1951) e Pupe-Schneider ne *Il lavoro* (1962). Alla base dei potenziali espressivi di queste opere vi è il valore antropomorfo del cinema, descritto in un suo saggio famoso che sembra più una “dichiarazione di intenti”, un preambolo ai suoi film atto a evidenziare la capacità, tutta da costruire, di riprodurre il valore dell’autenticità umana nella recitazione attoriale e nella scena, o a partire dagli aspetti materiali di cui è composta. Proprio la teoria filmica alla base dei suoi film e la correlata rappresentazione scenica, sia nelle forme simboliche costruite dalla regia, sia in quelle materialistiche dell’insieme di scenografie, costumi e fabbisogno scena, inizialmente assumono i tratti del neorealismo, o come egli precisava del “verismo umano” del quale manterrà sempre il carattere, anche nei film del secondo periodo definito dalla critica barocco e decadentista. Questo cambiamento sarà determinato dalla comprensione che il boom economico e il correlato avvento di una nuova società capitalista hanno cambiato radicalmente la vita e la cultura degli italiani, e non sempre verso il meglio. Per narrare tale cambiamento Visconti definirà nuove forme del racconto “realisticamente pre-strutturate” che mostrano, nella ricchezza della materialità degli ambienti e dei costumi, gli aspetti simbolici di un nuovo verismo umano degenerato dal denaro e spesso celato dietro la maschera dell’apparente crescita sociale. A partire da questo discorso si analizzano i tre personaggi femminili citati sopra, con particolare attenzione a Pupe-Schneider, caso di studio scelto per le particolari connotazioni drammaturgiche costruite tramite elementi barocchi della scena e costumi/abiti del marchio Chanel.

[parole chiave] **Luchino Visconti. Divismo. Chanel. Gender Studies. Fashion Studies.**

Recebido em: 09-12-2021

Aprovado em: 07-02-2022

Introduzione

Donne della contemporaneità nel primo cinema di Visconti: dal dopoguerra al boom economico

Questo saggio è incentrato su tre personaggi femminili al centro dei film del primo periodo del cinema viscontiano, “modelli di donne” capaci di rappresentare in modo esemplare, ognuna nelle proprie caratteristiche identitarie, culturali e sociali, il decennio al quale appartengono, anche quando questo è solo all’inizio: Giovanna di *Ossessione* per gli anni Quaranta, Maddalena di *Bellissima* per gli anni Cinquanta e Pupe de *Il lavoro* per gli anni Sessanta.

Con il neorealismo istituito dal primo film di Luchino Visconti il cinema italiano rompe gli schemi classici del divismo e per la prima volta una diva appare in scena nella sua immagine naturalistica, senza trucco e in abiti semplici tratti dal vero. Tutto ha inizio con Clara Calamai protagonista di *Ossessione* (1943), l’opera che avvia – involontariamente, come spiegava Visconti stesso (CHIARETTI, 1960) –, il neorealismo (RONDI, 1974). Questa nuova pratica filmica, alla base della modernità cinematografica, suggerirà alle cinematografie di tutto il mondo di realizzare i film a partire da una materialità scenica ontologicamente realista². A partire dal realismo suggerito da Visconti la produzione di film italiani comincia a fondarsi tanto sulle capacità creative e manifatturiere degli addetti ai lavori (troupe), quanto sulla “resa antropomorfa”, nei termini viscontiani (VISCANTI, 1943), degli attori e della materialità concreta e verista delle scene, a partire da ogni elemento visivo e sonoro rappresentato al loro interno. Si tratta di una rivoluzione che segna un punto di rottura tra il cinema precedente e quello successivo – all’inizio nazionale e in breve tempo anche internazionale – votato a cambiare non solo l’estetica e la drammaturgia delle opere, ma anche la recitazione degli attori e il modo (materiale) di apparire in scena dei personaggi. *La terra trema* (1948) sarà l’opera che meglio rappresenterà questa idea di portare in scena “l’umanità integrale” a partire dall’uso di attori non professionisti e dall’originalità materiale della scena, denudata in tal modo da ogni conformismo cinematografico, specialmente divistico (Ferrero, 1969; Micciché, 1988).

Sin da *Ossessione* è evidente la netta rottura con il cinema fascista. Il film, di fatto, è molto prossimo al *realismo poetico* (e di sinistra) dei film di Jean Renoir, con il quale Visconti ha collaborato come costumista e al quale si ispira per i tratti estetici e fotografici di matrice realista. Ma la fonte principale che nutre la sua ispirazione umanista è il verismo verghiano, come studiato da sempre nell’analisi dei suoi primi film (NOWELL-SMITH, 1967; SPERENZI 1969; DI GIAMMATTEO, 1976; CALLEGARI E LODATO, 1976; PRAVADELLI, 2000), un tema che è particolarmente evidente nel racconto dell’umanità delle donne, tratteggiate realisti-

² Per uno studio delle teorie più recenti sul neorealismo cfr. BRUNETTA, 2014; PARIGI, 2014; CARLUCCIO, MORREALE, PIERINI, 2017; GUERRA, 2015; PITASSIO, 2019.

camente e con coraggio anche dal punto di vista sessuale, e rappresentate in modo innovativo a partire dalle relazioni disarmoniche tra i sessi, specialmente nella coppia sposata.

Le donne dei primi film di Visconti, infatti, hanno un ruolo determinante nella costruzione – e mantenimento o perdita – dell’unione coniugale. Tra queste figure, a partire da l’antesignana Giovanna-Calamai di *Ossessione*, ve ne sono altre due che rivestono una particolare rilevanza nella capacità di rappresentare le complesse mutazioni della femminilità in corso dal dopoguerra all’avvento del boom economico, sia dal canto dell’estetica del corpo legata alla sessualità e alla moda, sia nella relazione di coppia e nei comportamenti sociali connessi: Maddalena-Magnani in *Bellissima* (1951) e Pupe-Schneider nell’episodio *Il lavoro* (1962).

L’antropomorfismo nei primi film di Visconti: dal realismo integrale al primo barocco

Alla base dell’osservazione del contesto umano e sociale in cambiamento compiuta da Visconti, e che egli cerca di riprodurre in ogni suo film, vi è il pensiero socio-politico sulle ricadute disumanizzanti generate dalle “troppo veloci” trasformazioni dell’identità nazionale dei nuovi tempi, con attenzione alle mutazioni antropologiche della modernità e al nuovo classismo ai tempi del boom economico e della società capitalista.

Visconti, sin dal suo famoso saggio *Cinema antropomorfo* del 1943, aveva spiegato l’importanza dei tratti umani rappresentati nei film, essenziali per riprodurre il realismo e i valori antropologici, sociologici e psicologici della società in trasformazione (Biondi, 2016). Lo scritto, apparso lo stesso anno di *Ossessione*, pur nella sua brevità racchiude la sintesi dell’idea viscontiana di cinema quale diade inscindibile tra racconto filmico ed espressione scenica della capacità umana di adattarsi a una vita “viva” e “vera” fondata su sentimenti spontanei, siano essi giusti o sbagliati.

Per spiegare l’antropomorfismo al cinema Visconti ne spiega il valore nella vita reale, affermando che questo costituisce la sintesi tra l’uomo “umanamente sano” capace di sentimenti autentici nei riguardi di se stesso e degli altri, e la vita reale e sociale che egli conduce; inoltre precisa che, affinché si possa condurre un’esistenza antropomorfa si deve svolgere un lavoro, la principale attività da cui deriva la possibilità di esprimere la creatività e collocarsi nel sociale grazie all’identità lavorativa stessa, l’elemento sociale che rende la vita di ognuno antropomorfa, ovvero espressione di sentimenti vivi, e delle soddisfazioni e della compiutezza di ognuno, di contro alla morte delle passioni e della vitalità che devono sussistere alla base di una sana esistenza, personale e sociale. Per tale motivo il lavoro è un tema centrale specialmente nelle opere del primo periodo che analizziamo in questo saggio. Al centro del discorso pone innanzitutto l’arte dell’attore, poiché l’antropomorfismo non deve perdersi nella creazione dei personaggi filmici, come accade sempre quando gli attori usano modi interpretativi stereotipati e troppo facili, calchi dei loro personaggi precedenti e della loro immagine divistica, spesso connessa a generi e modi di produzione che viziano l’interpretazione. L’attore “vivo e vero”, invece, come egli spiega di contro al divismo anti-naturalistico, è quello che appare in scena in forma umanamente autentica, a partire da tutti i punti di vista che riguardano la “messa in vita” di un personaggio, per sua ontologia essenzialmente “finto” o “recitato”.

Questo nuovo modo di costruire i personaggi prende forma per la prima volta con *Ossessione*, interpretato da attori professionisti, ma è con *La terra trema* (1948) che si consolida il valore dell'autenticità umana integrale dei personaggi filmici interpretati da attori non professionisti, istituendo e avvalorando questa caratteristica come un tratto tipico del cinema neorealista. In tal prospettiva, e ai fini della costruzione dei personaggi, in quest'ultimo film il verismo umano è riflesso nel film in modo spontaneo e originario dalla gente del luogo che parla il dialetto autoctono, ma anche dall'originalità dei luoghi stessi, della luce, degli abiti veri e della più ampia riproduzione dei costumi sociali o dell'originario contesto etnografico dei pescatori di Acitrezza (CUCINOTTA, 2012). Quest'ultimo, infatti, è riprodotto in modo realista e senza ritocchi scenografici seguendo una prospettiva estetica documentaristica. Visconti, infatti, nel progetto originario intendeva realizzare un documentario sulla pesca locale commissionato dal Partito Comunista, e solo una volta giunto nei luoghi delle riprese, attratto dalla ricchezza di valori mitologici, storici e antropologici, aveva mutato l'opera in un film di finzione dai più complessi tratti umani e sociali, anche di tipo intimista e soggettivo, ma fortemente aderente al modello etnografico del luogo.

Tale prospettiva drammaturgica del linguaggio documentaristico innestato al cinema di finzione, costituisce un modo "radicalmente autentico" di riprodurre l'antropomorfismo dei personaggi che Visconti non userà in tal maniera integrale in nessun'altra opera, come prova il film successivo, *Bellissima*, nel quale cerca di trarre l'autenticità umana che intendeva portare in primo piano innanzitutto grazie al corpo divistico di Magnani, una borghese romana da tramutare in un personaggio del popolo con ogni mezzo filmico a sua disposizione. Tra questi l'arte dell'attore e la materialità della scena, in particolare gli abiti o i costumi, sono usati come una simbolica della femminilità in rivalsa e capaci, nella fusione con il corpo interpretativo di Magnani, di vivificare il personaggio nel rispetto delle sue origini popolari. Ma, come detto sopra, in queste opere è centrale anche il tema del lavoro, che purtroppo è difficile da ottenere o da mantenere, determinando per le classi sociali rappresentate un basso livello di vita, contrassegnata da dolori e infelicità.

Con *Bellissima* si chiude la fase neorealista e come il film dimostra si è già aperta una nuova fase del cinema viscontiano, che fino al boom economico muterà stile e tratti narrativi disparati e molti distanti tra loro, come *Senso* (1954), il suo primo film definito barocco, *Le notti bianche* (1956), opera intimista dall'estetica più minimalista, e *Rocco e i suoi fratelli* (1960), il film che sembra riappropriarsi dei tratti del neorealismo ma in tutt'altra forma narrativa. In queste opere Visconti integra l'osservazione e il racconto delle classi povere con quello delle classi alte, e a partire dall'episodio *Il lavoro* (1962) e da *Il Gattopardo* (1963), proporrà solo sguardi dall'alto sulla società. Da questo momento analizza e racconta vizi e degenerazione umana dei ricchi, un nuovo contesto socio-antropologico che rispecchia i mali inferti al paese e alla cultura nazionale dall'avvento del capitalismo industriale e dalla società dei consumi, adeguandosi alla nuova onda di racconti mediali che seguono nuove regole produttive. I film degli anni Sessanta, infatti, in opposizione al neorealismo e alle forme di realismo integrale andranno sempre più nella direzione della restaurazione del divismo, degli abiti di scena esportati direttamente dalla vetrina o dalle collezioni di moda,

costruendo immagini di donne borghesi sofisticate, vestite con abiti di marchi famosi, dalle vite banali e stereotipate, svuotate di ogni significato e di sentimenti sani. Questi elementi, che caratterizzano il processo di ripresa economica del paese, con l'arrivo del boom economico si radicheranno nell'immaginario collettivo nazionale attraverso il nuovo "sistema mediale di massa", a sua volta responsabile della creazione della cultura di massa, istituendo un'altra immagine femminile nazionale, imposta alla ribalta sociale come nuovo stereotipo di donna elegante e benestante non dedita al lavoro.

Visconti condanna immediatamente questo stereotipo elitario, metaforizzandolo, in maniera "acre", nel personaggio di Pupe, protagonista dell'episodio *Il lavoro* parte del film collettivo *Boccaccio '70* (1962), opera a episodi ideata da Cesare Zavattini (DI CARLO e FRATINI, 1962). Pupe, interpretata da Romy Schneider, come analizzeremo più avanti in modo molto più approfondito, è una donna agli antipodi rispetto all'autenticità umana dei personaggi interpretati da Calamai e Magnani, alla ricerca di un'identità autonoma e forte di contro alle sue debolezze, un percorso ancora da costruire in un'epoca di lotte per i diritti delle donne e che, seppur ancora lontani dall'ottenere risultati concreti, condurrà alla rivoluzione sessuale del Sessantotto.

Il caso merita una particolare attenzione proprio a partire dalla costruzione, innovativa nel cinema di Visconti, di un nuovo corpo divistico femminile che prende vita con indosso abiti del marchio francese Chanel (KODA & BOLTON, 2005). Di fatto, grazie all'uso di abiti di alta moda e di un ambiente aristocratico barocco, il film realizza una diversa creazione dei costumi rispetto a quelli popolari di *Ossessione* e *Bellissima*, al fine di attivare un nuovo dialogo tra corpo attoriale (Schneider), personaggio (Pupe) e ideologie progressiste del marchio di moda (Chanel): la fusione ideale dei tre livelli semantici ha il fine di far parlare il corpo sociale/simbolico e quello erotico/femminile della protagonista, in entrambi i casi "corpo di genere", dei primi tentativi di cambiamenti identitari delle donne in atto nelle nuove classi borghesi.

Da *Ossessione* a *Bellissima*: donne popolarie in rivolta sessuale e sociale

Giovanna-Calamai, protagonista di *Ossessione* (tratto da *The Postman Always Rings Twice* di James M. Cain, 1934), è una giovane donna, bella e infelice, intrappolata in un matrimonio che la disgusta. Il marito, con il matrimonio, l'ha salvata da una vita di malaffare, ma l'ha anche resa schiava del lavoro a conduzione familiare in una trattoria di periferia che annulla ogni emozione ed espressione di vita soddisfacente, negandole anche ogni prospettiva sociale progressista. Quando nella vita di Giovanna appare un giovane uomo, dal corpo vigoroso e sessualmente desiderabile, la donna riscopre gli istinti repressi e prima tradisce il marito, per poi ucciderlo insieme all'amante nella speranza di poter condurre una vita migliore con l'uomo che ama. Infine, incinta del suo primo figlio, muore in un incidente stradale mentre cerca di fuggire dalla polizia insieme all'amante, che si ritroverà più solo di prima, assassino e uomo senza futuro.

In questo film appare una materialità della scena d'impronta originale e povera così com'era realmente la periferia ferrarese del tempo, e l'immagine della diva Calamai è rinnovata in un'icona di donna fragile, che dimostra un realismo (dis)umano corroborato da abiti

semplici e “vissuti” in grado di svelare la povertà d’animo che alberga in lei e la sua mancanza di emozioni sane. L’infelicità è rappresentata visivamente da una materialità filmica che tramite i costumi (FERRERO, 1977; MARZOT e TIRELLI, 1977) “è indossata” come fosse la pelle viva del personaggio, ovvero la sua anima “messa a nudo”. È un nuovo modo di trattare gli ambienti del film e i costumi, una pratica realistica che Visconti ha appreso sui set di Renoir (PERRY, 1969), creando uno schermo filmico, o una superficie nei termini di Bruno (2014), che connette lo spettatore a nuovi spazi simbolici del cinema tramite i quali non si intendono più raccontare storie a lieto fine, ma le “verità umane” più inquiete e dolorose del tempo, vissute ancora in pieno regime fascista. Proprio gli abiti, presi dal vero e non dalle sartorie teatrali, costituiscono anche la rappresentazione autentica della moda nazionale, casta e patriarcale, creata dal fascismo di contro alla moda francese e a ogni importazione di stile estero, una nazionalizzazione dell’abbigliamento che istituiva una forma diversa di “divisa fascista” imposta al popolo, e nel caso delle donne anche de-erotizzante la figura femminile (figura 1).

FIGURA 1 - CLARA CALAMAI E MASSIMO GIROTTI IN
OSSESSIONE (1943) DI LUCHINO VISCONTI



FONTE: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI)

Calamai, inoltre, è la prima diva neorealista poiché con *Osessione*, storicamente, nasce il neorealismo, etichetta data al film dal montatore Mario Serandrei a partire dai tratti estetici di tipo realistico che caratterizzano l’opera in modo radicalmente innovativo; questi includono anche una sorta di dissacrazione dei corpi divistici, trattati non più

in modo aulico, ma che invece, con l'aiuto di scenografie, abiti e fabbisogno scena autentici nella loro ontologica povertà, appaiono riprodotti, dal canto umano, sociale, psicologico e antropologico, in modo radicalmente verista.

L'attenzione al corpo divistico femminile presentato in una nuova forma/immagine filmica di donna italiana del tempo, riemergerà con nuova forza espressiva verista e realistica anche in *Bellissima*, il film che chiude la stagione neorealista con un'interpretazione magistrale di Anna Magnani, attrice simbolo di italianità, riconosciuta al tempo stesso immagine simbolo e diva del neorealismo stesso grazie al successo internazionale di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. Magnani è dunque l'immagine femminile più consona dell'estetica anti-divistica promossa da tutto il cinema italiano del tempo. Proprio lei, infatti, avrebbe dovuto interpretare *Ossessione*, ma poiché incinta fu sostituita da Calamai. Visconti, che aveva compreso le sue capacità di "attrice antropomorfica" – specialmente nell'improvvisazione (Gandin, 1951), capacità che racconterà in modo meta-rappresentazionale nell'episodio *Anna Magnani* parte del film collettivo *Siamo donne* (1953) ideato da Cesare Zavattini (CARDONE, 2011) –, non rinuncia al progetto iniziale di fare un film con lei proprio per mostrarne le doti attoriali da un nuovo punto di vista: non più autoreferenziale come in *Siamo donne*, ma quello di una popolana che aspira alla rivalse sociale tramite la costruzione di un futuro migliore per la figlia. Per ottenere questo risultato Visconti costruisce una storia divenuta emblematica sia delle capacità interpretative dell'attrice, sia del concetto che egli reputa essere alla base dell'arte dell'attore: l'*antropomorfismo filmico*, dote di cui Magnani è interprete esemplare.

Bellissima, poiché realizzato a seguito di *La terra trema*, ovvero l'unica opera di Visconti considerata pienamente neorealista (DONIOL-VALCROZE E DOMARCHI, 1959), è un film in cui è molto evidente un cambiamento drammaturgico che mostra una nuova volontà narrativa totalmente "pre-strutturata" in sceneggiatura, anche nonostante l'idea di sfruttare al meglio le doti di improvvisazione di Magnani. *Bellissima*, infatti, scritto da Visconti con la grande sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico (CARLUCCIO, 2015), che dona al film una sensibilità femminile autentica e densa di sentimenti di maternità, incrocia il verismo umano dei personaggi ai toni più leggeri di una commedia, ma essenzialmente dai tratti drammatici. Ne deriva una storia incentrata su una popolana che aspira a un sogno utopico: provare a costruire per la figlia una carriera divistica sulla scia del neorealismo e degli attori non professionisti. È evidente che nonostante sia un film sui sogni effimeri e vacui della protagonista, non è intimista e crudo come nel primo realismo antispettacolare e (dis)umano di *Ossessione*, e non varato ai fini della critica sociale e politica come nel verismo documentaristico di *La terra trema*, opera sui mali sociali delle classi subalterne del sud che stanno perdendo il lavoro e con esso l'unità familiare e la dignità umana. Quest'ultimo, al tempo stesso, anticipava il tema dell'immigrazione interna verso il nord che sarà alla base di *Rocco e suoi fratelli* (VISCONTI, 1960), altra opera difficile da collocare nei vari incroci di stile e di estetica che Visconti in questi anni mette in scena in modo alternato, e che la critica etichettò distintamente come fedeltà o tradimento del neorealismo.

Tornando a Magnani in *Bellissima*, il personaggio veste dunque i panni di una “popolana in rivalse” di un quartiere periferico romano (Prenestino), rappresentando in tal modo un modello di femminilità all’incrocio tra la tradizione e la modernità (figura 2).

FIGURA 2 - ANNA MAGNANI IN *BELLISSIMA* (1951) DI LUCHINO VISCONTI



FONTE: Salvo D'Angelo-Film Bellissima

Maddalena Cecconi, che appare sullo schermo nella sua più autentica corporeità, è infatti immagine di un’umanità materna e di moglie fedele allo scopo di simboleggiare un tipo di donna che in Italia rappresentava ancora la maggior parte della popolazione femminile del tempo: parliamo della donna di casa o di famiglia, che lavora anche con piccoli impieghi in nero per pagare le rate del mutuo della nuova casa. In questo contesto ritroviamo gli stereotipi del tempo sul ruolo sociale e culturale delle donne mogli e madri, dedite alla costruzione del futuro della famiglia, senza aspettative sessuali e, come Maddalena, spesso succubi di abusi fisici e umiliazioni da parte dei mariti. In ogni caso queste donne appaiono deboli e forti al tempo stesso, capaci di peccare senza gravi tradimenti poiché conse dei valori della famiglia che viene prima di ogni immagine pubblica o di artefatto stile di vita proposto dal nuovo sistema mediale, da questo momento in rottura con il neorealismo e disposto a edulcorare la realtà al fine di risanare le ferite morali inferte dalla guerra e infondere

fiducia nel futuro e nello Stato. Maddalena, infatti, è affascinata da una modernità legata alle immagini divistiche prodotte dal cinema e dalle riviste di moda del tempo, che promuovono l'immagine di una donna affrancata dagli stereotipi dei tempi passati, specialmente dalle ideologie fasciste e finanche cattoliche, nonché lontana dalle sofferenze concrete date dalla povertà e dunque da una vita materiale semplice, per mostrare di contro una prima esigenza di lusso e oggetti del benessere che diverranno la base culturale del boom economico: aspetto che porterà alla degenerazione disparitaria della società italiana e che Visconti condanna apertamente sin da questo momento, disapprovando al tempo stesso anche il divismo quale immagine prefabbricata che annulla l'autenticità umana di ognuno.

Magnani è tuttora l'icona indiscussa dell'italianità e del divismo femminile degli anni Cinquanta, emblema di una femminilità forte e sincera, anche nelle debolezze e nell'emotività consustanziali alla vita come mostrato nel personaggio di Maddalena; inoltre, volto cinematografico caratterizzato da autenticità umana, antropomorfa e anti-divistica per l'appunto, veniva spesso fotografata anche nelle uscite pubbliche senza trucco e artefazioni, ridotte al minimo anche in *Bellissima* a partire dall'uso dei costumi, l'elemento materiale più prossimo al corpo attoriale e che ne costituisce l'immagine o, come già detto, la pelle viva del personaggio. In questo film, infatti, i costumi aderiscono perfettamente alla femminilità prorompente di Magnani grazie a una particolare scelta stilistica di Piero Tosi e Visconti stesso che la aiutò a creare aderenza realistica a un modello antropologico di donna del tempo al quale lei, borghese e non popolana, non apparteneva nella vita vera. Tosi, costumista allora alle prime armi, su richiesta di Visconti costruisce il personaggio Maddalena-Magnani grazie alla manipolazione materiale del suo look, e a partire da abiti e acconciature semplici e autentici. Per ottenere tale veridicità e far sentire la diva una popolana del Prenestino, sceglie abiti usati che abbiano già la "vita intrisa" nelle pieghe e nelle deformazioni delle stoffe (FAMILIARE e LOMBARDI, 2006, p. 10), da conformarsi sul suo corpo a partire da un precedente vissuto, per renderla in tal modo un personaggio umanamente autentico, e non un manichino vestito bene, anche tramite i costumi.

I costumi, come Visconti ha imparato sin dall'esperienza di costumista sui set di *Re-noir*, parlano e hanno una lingua propria data dalla loro materialità: la trama, i colori, il design, ecc. In tal caso proprio la deformazione della materialità delle stoffe data dal precedente uso dona a Magnani una nuova vitalità espressiva che proviene dal vissuto di un altro corpo, in grado di portare tratti della vita precedente sul corpo divistico dell'attrice e di produrre un realismo dei suoi abiti che non si ottiene semplicemente invecchiando un capo nuovo, come si faceva e come si fa tuttora materialmente nelle produzioni cinematografiche. In tal modo la vita di un capo di abbigliamento è in grado di creare un discorso e un'estetica che dialogano prima con l'attrice – divenendone addirittura la seconda pelle come affermava Tosi, ovvero la prima pelle del personaggio e dunque l'unica immagine che quel personaggio assume nella storia –, e successivamente con lo spettatore, poiché egli interpreta e comprende l'immagine della diva-personaggio (Magnani-Maddalena) in un tutt'uno con l'abito e con la moda che questo rappresenta, come anche di ogni elemento del vissuto che l'abito stesso esprime – e com'era già accaduto con i costumi poveri e sgualciti di Calamai in *Ossessione*.

Boccaccio '70: corpi erotici e corpi di moda in un film d'autore collettivo.

Il lavoro è l'opera di Visconti che allontana definitivamente l'immagine delle donne popolane e umanamente autentiche del dopoguerra da quelle degli anni Sessanta, dai look borghesi, corruttibili dal denaro e dal lusso come nel caso di Pupe. L'episodio segue le direttive, politiche e narrative, del film collettivo (a episodi) *Boccaccio '70*, che ha alla sua base una complessa simbolica della "discorsivizzazione sessuale italiana" da far emergere con toni critici e di declamata denuncia sociale, specialmente in merito alle disuguaglianze di genere nella coppia (NÚÑEZ GARCÍA, 2011). Il film, di fatto, è la risposta intellettuale e progressista alle regolamentazione statale del sesso e alla cultura della demonizzazione e di contro dell'esaltazione del corpo erotico delle donne nell'Italia del boom economico. Si può affermare che si tratta del "manifesto filmico" di una prima liberalizzazione dei costumi sessuali seguita alla legge Merlin e istituita, socialmente, in netta controtendenza con la normazione morigerata e conservatrice. Il film delinea infatti i contorni di una nuova mentalità nazionale ancora di natura "anfibia", in bilico tra cattolici di destra e centro-destra, e sovversivi progressisti e intellettuali di sinistra, in contrasto tra di loro in merito ai temi politici derivati dai nuovi costumi sessuali del paese. In questa condizione socio-culturale in mutamento, il complesso insieme simbolico dei valori moralistici appare "sgretolato" di fronte al moderno stile di vita degli italiani, e in tal prospettiva progressista, il film mostra una prima immagine allegorica o una complessa "simbolica sessuale nazionale" in anticipo sul Sessantotto fondata sulla riappropriazione del corpo erotico delle donne e sulla democratizzazione delle pratiche sessuali nella coppia sposata; questa discorsivizzazione sociale del sesso è espressa anche tramite la moda (costumi) che proprio il cinema, da questo momento, promulga quale maschera sociale in grado di "etichettare" le persone grazie alla materialità dei beni indossati o di consumo, ideologie e modi di essere, proprio come accade nel reale. Questa forma di "etichetta da indossare" nel corso degli anni Sessanta porterà anche a un avvicinamento sociale tra classi differenti attuato tramite il mascheramento "modaiolo": si precisa che grazie al cinema, alla televisione e alle riviste in generale, la moda stessa si attesta come un medium che è parte fondante del sistema mediale integrato (BARTHES, 1967), in grado di accomunare in un'unica immagine sociale (e modaiola) tutti coloro che indossano gli abiti "pronti per l'uso" e a disposizione di tutti nei grandi magazzini di tutte le città. Gli abiti, in questa prospettiva, sono "un tramite" che pone tutti sullo stesso piano, proprio come ogni medium del tempo (Morin, 1962). La moda quale medium diventa uno strumento della cultura di massa che integra le classi, in modo addirittura sincretico, unificando e plasmando l'immaginario collettivo che in tal maniera può essere "indossato" anche in modo standardizzato. Di questi standard si nutre *Boccaccio '70* per definire i nuovi modelli di femminilità all'avvento del boom economico, stereotipi quasi sempre sessualizzati perseguiti con dovizia di particolari (accessori e acconciature) dalla grande maggioranza delle donne del tempo.

Gli episodi di *Boccaccio '70* portano dunque in luce, tramite la moda, i nuovi stereotipi femminili legati all'immaginario sessuale in cambiamento, specialmente a partire da un avanzamento anticonformista inerente i costumi sociali del cosiddetto "sesso debole", avviato da anni sulla strada della lotta per i diritti delle donne e finalmente pronto a divincolarsi dai vecchi legami culturali con la tradizione. In tal prospettiva narrativo-rappresentazionale le donne protagoniste di queste storie appaiono nei modi seguenti:

1. Ne *Le tentazioni del dottor Antonio* (Fellini), una diva famosa (Anita Ekberg) la cui immagine erotica in stile maggiorata è prestata a forma pubblicitaria, sovrasta lo sguardo maschile e i sensi dell'altro sesso che è in tal modo ridotto a "soggetto desiderante", annullando ogni bigotto e moralistico pregiudizio cattolico anche nei più fervidi sostenitori della censura;
2. Ne *La ruffa* (De Sica), una prostituta (Sophia Loren), anch'essa dal corpo erotico in stile maggiorata, con disinvoltura e simpatia vende il proprio corpo sperando di migliorare il suo futuro, ben conscia del valore monetario che il "sesso a pagamento" va assumendo in misura sempre maggiore;
3. Ne *Il lavoro* (Visconti), una contessa elvetica (Romy Schneider), donna alla moda e progressista che indossa solo abiti Chanel, ricatta il marito fedifrago vendendogli le sue prestazioni sessuali agli stessi prezzi delle prostitute "d'alto bordo";
4. In *Renzo e Luciana* (Monicelli), un'impiegata di un'industria milanese (Maria Solinas), giovane donna che indossa abiti pronti per l'uso, dunque dal look semplice e standardizzato, ma con forti ambizioni di rivalsa sociale, inizialmente è disposta a nascondere di aver contratto matrimonio con un altro impiegato e a rinunciare alla procreazione per mantenere il posto di lavoro, al fine ultimo di potersi permettere lo stile di vita "piccolo-borghese" promosso dal boom economico e tanto desiderato ormai da tutti.

Nell'insieme del film emerge un quadro molto complesso sulla nuova sessualità femminile che principalmente intende mostrare, tra sacro e profano o tra utopia e realtà (come negli episodi di Monicelli, Fellini e De Sica), e tra scandalo e banalità (come nell'episodio di Visconti), una serie di condizioni psico-socio-antropologiche riferite ai comportamenti sessuali, alle regole del matrimonio e ai soldi legati al sesso. Si evince una ricca discorsivizzazione sociale del corpo femminile con un'interessante differenziazione tra popolane (la prostituta-Loren), popolane in ascesa sociale (l'impiegata-Solinas), dive del momento (la diva-Ekberg) e nuove borghesi (la contessa-Schneider); mentre il tema centrale di tutti gli episodi, come detto sopra, è la vita sessuale degli italiani alle porte del boom economico, con particolare attenzione alla questione gender nelle sue diversificate forme e linguaggi simbolici (PRAVADELLI, 2012), alla prostituzione dilagante in forme disparate e disinibite, nonché alle nuove problematiche del lavoro femminile nelle industrie del nord del paese, che da un lato alimentano il boom economico e la crescita economica offrendo lavoro a uomini e donne, mentre da un altro castrano i diritti delle "sesso debole", specialmente dal punto di vista del diritto alla prole, che diventa moneta di scambio per mantenere il posto di lavoro.

In questo film è evidente come il corpo femminile, erotizzato o de-erotizzato principalmente grazie all'uso della moda e delle mode del tempo, simbolizza il “contesto culturale” legato alle pratiche sessuali libere o di contro castrate, condotte dalle protagoniste dentro e fuori il matrimonio. Inoltre, particolare attenzione è dedicata alla prostituzione, abolita dalla legge Merlin e dunque praticata nell'illegalità con nuova disinvoltura (*La riffa*); al corpo erotizzato delle donne e all'amore libero vissuto dalle giovani coppie, in contrasto con la morale cattolica (*Le tentazioni del dottor Antonio*); all'amore demitizzato dal matrimonio, inteso quale struttura giuridica e accordo economico tra due parti (*Il lavoro*); o al matrimonio e alla prole negati nel caso delle donne impegnate nel lavoro (*Renzo e Luciana*).

Al centro di ogni episodio vi è dunque il racconto di fatti relativi a personaggi femminili in lotta contro pregiudizi e azioni patriarcali, maschiliste e anche censorie attuate ai loro danni, sempre sessualmente in conflitto con i maschi. A partire dall'immagine “sessualizzata” della donna (come suggerito anche nei manifesti del film nei quali il corpo erotico femminile è portato in primo piano), gli autori hanno simbolizzato una variegata discorsivizzazione sociale del corpo erotico allo scopo di “mettere a nudo” la vita intima degli italiani e la contrapposizione nei pensieri sessualizzati dei due sessi. In tutti gli episodi l'intimità e le scelte di vita sessuale sono oggetto diretto del racconto, e, nei termini di Giddens, fanno emergere il privato nella sfera pubblica (1992), anche in modo dissacrato e con aspetti tipici della commedia del tempo che sfociano nel drammatico, nel grottesco e nell'ironia graffiante: il film, infatti, nella sua totalità designa i contorni di una nuova “mentalità nazionale”, più aperta ma ancora forgiata sulla *clericalizzazione* dell'istituzione familiare (come anche di tutte le più importanti istituzioni pubbliche nazionali), al tempo stesso costantemente messa in dubbio nelle abitudini sessuali concrete, sottintendendo nei comportamenti delle protagoniste di questi episodi la promulgazione di idee progressiste alla base di una simbolica sessuale in apertura e in anticipo sul Sessantotto, pronta a liberarsi dei precedenti limiti culturali che ancora ingabbiavano la stessa rappresentazione della sessualità nei film, e che si presentava in modi vari, ma non sempre espliciti e spesso mascherati in forme simboliche (MAINA e ZECCA, 2015; BUSETTA e VITELLA, 2020).

Caso di studio: il corpo femminile “al lavoro” e l'identità sociale “in maschera” nell'immagine viscontiana di Schneider-Pupe-Chanel

Le protagoniste indiscusse di *Boccaccio '70* sono essenzialmente le donne “moderne in potenza”, pronte ad affrontare ogni dolore e sacrificio pur di avanzare sulla strada dei diritti di genere e nel mondo del lavoro³; tra queste assume un ruolo ambiguo e la tempo stesso innovativo e provocatorio Pupe, vestita in abiti Chanel (fig. 3) per simbolizzare, tramite la maschera sociale della moda, il discorso progressista insito nelle ideologie del marchio (NEUMANN, 2017), e quello sulla sessualità femminile nel matrimonio aristocratico e borghese del tempo.

³ Missero (2017) ha presentato uno studio vasto sull'immagine al femminile nel cinema a episodi del tempo, evidenziando la ricchezza di temi inerenti la sessualità.

FIGURA 3 - ROMY SCHNEIDER NE *IL LAVORO* (1962) DI LUCHINO VISCONTI

FONTE: Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex, Gray-Film

Pupe, infatti, è l'immagine della donna ricca dei nuovi tempi; è un'immagine femminile verso la quale tendono tutte le donne dell'epoca, anche quelle non ricche, poiché tutte ormai si rispecchiano nei modelli proposti dal divismo (PIERINI, 2015). La donna del tempo non si immagina più madre di famiglia, contadina, artigiana, maestra, infermiera e donna di casa, e il nuovo modello estetico prevede capelli corti, vestiti alla moda, trucco ben evidente ed esibizione del corpo e della sensualità nei modi e nei comportamenti di ogni giorno; ma, nonostante tale immaginario collettivo in trasformazione, le donne sono ancora succubi della sessualità istituzionalizzata dalle regole del talamo secondo la cultura cattolica nazionale, nonché "intrappolate nel matrimonio" per la mancanza di una legge sul divorzio.

Pupe, nella parabola viscontiana della modernità femminile e della ancora imperante società italiana maschilista, solo apparentemente liberale ed esclusivamente incentrata sul denaro (boom economico), rappresenta l'immagine di una moderna principessa protagonista di un'anti-favola (storia senza lieto fine per la protagonista) con al centro del racconto il contesto (disumanizzato poiché svuotato di emozioni sane) della prostituzione matrimoniale, un concetto provocatorio che intende svelare, secondo il pensiero socio-politico viscontiano, il ruolo ancora subalterno delle donne nella sessualità matrimoniale, provocando la censura cattolica, i benpensanti e i conservatori impegnati a preservare le regole bigotte del cosiddetto buon costume nazionale, enunciato da tutti ma non praticato nella concretezza.

L'anti-favola di Pupe

“C’era una volta in Italia Pupe”, una bella contessa elvetica spostata al conte italiano Ottavio (Tomas Milian). I coniugi abitano in un ricco palazzo di Milano e conducono una vita mondana, annoiata e banale; ma presto Pupe, tradita dal vizioso marito che sessualmente preferisce le prostitute “d’alto bordo”, scopre, insieme ai tradimenti resi pubblici da uno scandalo di portata internazionale, anche i conflitti interiori dell’essere una donna senza identità e utilità alcuna, etichettata dal titolo nobiliare e vestita di abiti di lusso, ma priva di personalità e specialmente di autonomia di pensiero e d’azione ai fini della sua stessa sopravvivenza.

La coppia vive di rendita e conduce un’esistenza inutile anche a loro stessi, soffocati dall’immagine perbenista di ricchi aristocratici che li rende oggetto d’interesse della cronaca scandalistica europea. Sono sposati da soli 13 mesi e i loro rispettivi patrimoni, motivo dichiarato a fundamenta della loro unione coniugale, sono intestati al ricco padre di Pupe e conservati in una banca svizzera per evitare la tassazione italiana. Il padre della donna è convinto del buon matrimonio d’affari fatto da sua figlia ma non della scelta dell’uomo, e quando la stampa internazionale pubblica uno scoop sulle attività di piacere illecito del conte Ottavio, non ammettendo né lo scandalo né l’uso del denaro di famiglia per scopi di sollazzo sessuale da parte del genero, blocca i conti dei due coniugi. Pupe, apparentemente tranquilla ma profondamente ferita, rimasta anche senza denaro, scommette con il padre di trovare presto un lavoro che la renderà libera da questa schiavitù economica verso il patrimonio di famiglia e verso il patriarcato; lo scopo reale è quello di riappropriarsi di un’identità “viva e vera”, tratti essenziali di una sana esistenza umana che, come Visconti ha spiegato in *Cinema antropomorfo*, si possono trarre solo dal lavoro, ovvero quell’attività creativamente produttiva per se stessi e per gli altri che rende l’uomo e la donna attivi e soddisfatti della propria vita. Pupe, desiderosa di una personalità libera da schemi culturali di contro alla bigotta condizione aristocratica che vive e che sente non essere più al passo con le grandi trasformazioni sociali e liberali del tempo, ricerca innanzitutto un senso di utilità che sconfigga la noia e la banalità esistenziale indotta da una vita agiata “preconfezionata”.

Come in ogni favola che si rispetti anche Pupe deve trovare l’antidoto per salvare la situazione, per cui pensa all’unica via possibile che possa portarla fuori dagli schemi in cui è ingabbiata in quanto donna e contessa: per salvarsi deve lavorare come ogni donna comune o meglio appartenente (solo idealmente) alle classi basse; purtroppo, nonostante i discorsi progressisti, si accorge presto di non essere adatta a nessun impiego e la soluzione più consona diviene quella di proporre al marito l’acquisto del suo corpo, tramutando il rapporto coniugale in “prostituzione matrimoniale”. Purtroppo, quella che era nata come una specie di provocazione, viene subito accolta da Ottavio, che si adatta alla proposta senza remore.

Il tema del lavoro

Il lavoro, tema centrale nell’analisi psico-socio-antropologica che Visconti compie intorno alle trasformazioni umane del suo tempo, rappresentandole in tutti i suoi film, nella vita vera costituisce la spinta propulsiva dell’antropomorfismo umano, come dichiarava nel saggio del 1943 in cui spiegava come i potenziali umanizzanti indotti da ogni

attività lavorativa e creativa, e scelta liberamente, sia imprescindibile per l'affermazione di una sana esistenza, oltre che della costruzione della qualità della vita stessa, privata e sociale, di ogni persona; una questione che differisce se parliamo di donne, poiché al tempo, la protagonista del film, poteva solo parlare di lavoro, ma non agire ed essere in grado di compiere alcuna mansione concreta. Si tratta dunque anche di una questione di classi sociali, oltre che di genere, come mostrano i precedenti film *Ossessione* e *Bellissima* in cui le donne più povere lavorano per la sopravvivenza della famiglia. Il primo lavoro di Pupe, invece, è quello di essere moglie di un uomo che ella ha comprato (come espresso nel trattamento del film)⁴, salvandolo dalla bancarotta con l'unione dei loro rispettivi patrimoni. In tal modo il matrimonio d'affari ha consentito a Ottavio di salvare le aziende di famiglia, e a Pupe di sposare un conte italiano rispettando la regola nobiliare di sposarsi tra pari in un tempo in cui i titoli aristocratici, ormai decaduti da almeno cent'anni (come racconterà il successivo film *Il Gattopardo*), sono molto rari. Il lavoro vero, quello umanizzato e sano, avviene fuori dalle mura del palazzo, poiché non solo i due conti non lavorano, ma anche la servitù e gli avvocati che lavorano concretamente nel palazzo non sembrano mai condurre azioni che rientrino nella descrizione di un lavoro utile per gli altri e costruttivo per se stessi, o creativo così come descritto da Visconti nel suo saggio.

In tal ambiente intimista umanamente degradato, fortemente caratterizzato dall'egoismo dei protagonisti e dalla loro inutile e inerme esistenza che li ha svuotati di qualsiasi ideale esistenziale, non c'è spazio per nessuna idea di lavoro umanamente sano, collettivista e paritetico. Le uniche attività lavorative rappresentate (servitù e avvocati) possono solo presumere di svolgere un servizio utile, ma essenzialmente rivolto a soddisfare i soli bisogni superflui di questo piccolo nucleo familiare, composto da gente ricca e viziata capace di pensare solo al proprio piacere e alla ricchezza, infine inutili a loro stessi e agli altri. La stessa Pupe, che sente di doversi affrancare dal padre e dal marito attraverso un lavoro, non riesce a pensare ad altro impiego se non a quello della "prostituzione matrimoniale", per salvare senza sforzi il matrimonio e la sua ricca esistenza che necessita di lusso e libertà dagli impegni seri.

L'argomento svelato dietro le quinte della patina del lusso e dei vizi di Pupe e Ottavio, è la loro perdita dell'antropomorfismo umano, che in questo film testimonia una nuova mutazione psico-socio-antropologica della borghesia, o l'avvento di nuovi nobili-industriali protagonisti del boom economico che non lavorano concretamente, ma vivono in ricchi palazzi, tra vizi e perversioni sessuali, e da dove guidano le aziende non con il lavoro concreto ma con l'abuso di potere consentitogli dal ruolo di padroni del sistema capitalistico, circondati come Ottavio da avvocati pronti a coprire ogni scandalo, anche il più banale come quello sessuale, nutrendo la censura e la stampa scandalistica (GIORI, 2012) di inutili notizie.

⁴ Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico, trattamento "Il lavoro", ACS di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo (fasc. CF3616, busta 303).

Il “discorso” e le ideologie della moda: il progressismo di Chanel o la maschera sociale di Pupe

Pupe veste Chanel poiché è alla ricerca di una nuova identità, progressista e liberale (GIDEL, 2010); si tratta di un’urgenza anche in termini di classe sociale, motivo che la spinge a cercare nella moda indossata un mascheramento atto a dimostrare la sua elasticità culturale nel trapasso a una nuova condizione femminile, nel suo caso solo apparentemente libera da schemi di genere e dalla prevaricazione maschilista, sia nella vita privata che in quella sociale e lavorativa.

Pupe veste Chanel, lo dichiara anche in una battuta nella parte finale del film, quando richiama il marito per non aver notato che indossa una vestaglia da notte ormai vecchia (di un mese), ma del marchio Chanel. Per tutto il film la vediamo impegnata in tre cambi d’abito nel giro di poche ore, e appare in scena, nuda o in esemplare eleganza, indossando abiti Chanel chiaramente riconoscibili nello stile della stilista francese. Chanel in persona è amica di vecchia data del regista, che la chiama a realizzare il look di Pupe poiché in quegli anni il suo stile, appena rivitalizzato, rappresenta l’immagine di classe delle donne ricche e moderne dei nuovi tempi; inoltre, la stessa Romy Schneider in questo periodo della sua vita veste Chanel e ha stretto con lei un profondo rapporto di amicizia destinato a durare fino alla morte della stilista avvenuta nel 1971.

In questo episodio, dunque, Pupe indossa abiti del marchio Chanel, e Coco Chanel in persona veste sia Schneider nella vita vera, sia Schneider/Pupe sul set, in uno scambio reciproco di significati e di valori mediali che riproducono ciò che Dyer ha descritto come fenomeno dello “sconfinamento” del divismo (1979). Si crea in tal modo un realismo espressivo che si confà all’immagine o look attuale del personaggio, all’apparenza moderno così voluto da Visconti e anche dalla stessa Schneider che deve immedesimarsi pienamente nel ruolo, e nel rispetto dell’idea di donna moderna che Chanel intende vestire ai tempi, quando indossare i suoi abiti era simbolo di un’identità femminile libera da schemi culturali, segno di modernità e di benessere economico.

Questo tipo di immagine che la moda della stilista francese ha sempre promosso e sponsorizzato con i propri abiti “antifemminili” o de-erotizzanti il corpo delle donne – e che per comunicare questo principio appiattiscono il petto e coprono le forme modificando la silhouette attraverso linee orizzontali e stoffe rigide che cadono sul corpo quasi come una “divisa” –, deve far apparire Pupe come una donna moderna capace di esibire una personalità affrancata dai precetti maschilisti con i quali deve invece combattere quotidianamente per ritagliare un suo spazio “attivo” nella vita del marito. Chanel intende vestire donne forti, libere e indipendenti che riescono a fare delle scelte in autonomia e per loro opportune – come ella stessa ha fatto in alcune circostanze della sua vita –, e il look di Pupe è segno di questa idea di modernità, purtroppo in questo caso solo “in potenza” poiché impossibile da realizzarsi in modo concreto in una donna emotivamente e socialmente incompiuta. Pupe, infatti, può solo parlare di utopici ideali progressisti (come avviene nei dialoghi con il marito e con gli avvocati), come anche indossarne alcuni simboli (la moda Chanel che ama vestire), ma non vivere in prima persona un’esistenza autenticamente moderna: quando nel corso del film si spoglia, rimanendo completamente nuda per immergersi nella vasca da bagno,

senza gli abiti Chanel che la fanno sentire forte, appare in un'immagine non erotica, ma simbolica della perdita dell'identità in atto; le competenze antropomorfe apparentemente esibite nello stile Chanel che indossa quotidianamente, ma che non possiede realmente, si dissolvono nella nudità della sua figura. Gli abiti, dunque, affermano che Pupe vorrebbe essere libera e disinvolta secondo i principi del marchio Chanel, ma è invece ingabbiata nel suo classicismo in modo ineludibile, e denudata di ogni idealismo di fronte alla necessità di denaro e del lusso.

Pupe, donna-simbolo della modernità che nel corso degli anni Sessanta trasformerà radicalmente l'immagine e il comportamento delle donne italiane, è dunque costretta a nascondere la sua "anima in fermento" dietro alla maschera del conformismo di moda che simbolizza uno status identitario ricercato e non di ontologica appartenenza. La griffe francese esalta la libertà (ideale) del sesso femminile che le manca in ogni suo aspetto vitale, falsamente "vivo e vero" poiché de-antropomorfizzato da una vita condotta senza quegli impegni lavorativi che nella quotidianità stimolano la creatività.

Infine, si può affermare che il look francese proposto da Chanel, nuovo e al passo con i principi che Pupe "indossa" per crearsi una nuova immagine di donna moderna autonoma nelle scelte e in possesso del suo corpo e della disposizione sessuale di esso, testimonia il tentativo della protagonista di costruirsi un'identità (falsa) che dia alla sua vita una prospettiva esistenziale ed emozionale valevole di qualche valore umano nuovamente antropomorfo o meglio "vitale e autentico". Ottavio, invece, ha scelto i marchi Louis Vuitton e Ray-Ban, accessori di moda per conformarsi alla "classe" dei nuovi ricchi e al tempo molto usati negli ambienti del divismo, simulacri imprescindibili del classicismo alla moda.

In questo quadro familiare de-antropomorfizzato, i personaggi stessi, completamente asserviti agli ambienti barocchi in cui abitano e vivono, sembrano essi stessi simulacri o oggetti del ricco mondo del quale fanno parte e senza cui le loro esistenze non avrebbero alcun senso, come prova la regia inquadrandoli spesso in campo lungo circondati dalle "cose" di lusso che testimoniano costantemente l'appartenenza alla classe nobiliare. I personaggi sono dunque mostrati spesso da un'apparente distanza teatrale, come dei burattini (uomini senza personalità e carattere) che si muovono in uno spazio scenico chiuso e limitato, e quindi rappresentati-raccontati come parti di un mondo fatto di oggetti e arredamenti di lusso che appaiono in primo piano rispetto agli uomini stessi ai quali appartengono, definendone e connotando il loro rango: dunque non sono solo gli abiti Chanel e gli accessori Louis Vuitton a definire il mondo opulento di Pupe e di Ottavio, ma anche gli enormi ambienti del palazzo carichi di mobili rococò, quadri, tappezzerie, argenterie, ceramiche, porcellane, ecc.

Cosicché, in tal nobile e ricco mondo, i personaggi, umanamente sbiaditi, appaiono come i riflessi di questi oggetti lussuosi, dunque divenuti anch'essi come dei "soprammobili di lusso", tanto autentici quanto allo stesso tempo falsi nella loro impossibile o mancata essenza umana "viva" e "vera". In questo discorso filmico, quella che può sembrare una contraddizione è invece l'anima vera di questo scenario, in cui ogni oggetto o arredamento di scena è un pezzo d'arte autentico o un originale, ma allo stesso tempo, nonostante l'alto

valore intrinseco, pura “materia” inanimata, quindi non “viva” dal punto di vista antropomorfo e di contro “finta”, un apparato semantico che serve solo a creare “l’immagine” della ricchezza distintiva di una classe, quindi non capace di simbolizzare dei valori umani “veri” imputabili ai possessori di questi stessi oggetti. Rispetto alla funzione antropomorfa delle “cose” di scena riprodotte in *Ossessione* o ne *La terra trema*, sulle quali si proietta l’aspetto “vivo” e “vero” dei personaggi ai quali queste appartengono, in questo film si invertono i poli della proiezione: sono infatti le “cose” di scena a riflettere sui personaggi la loro essenza inanimata di oggetti di rappresentanza; e se nei primi film gli uomini (poveri) davano vita “virtuale” alle loro cose proiettando su di esse aspetti antropomorfi che contraddistinguono i personaggi, in questa prospettiva sono le cose, più importanti degli uomini stessi, a dare la loro essenza (rappresentativa e inerme) a chi le detiene, come gli abiti Chanel che danno a Pupe la convinzione di essere un certo “tipo di donna”, indipendente e libera da schemi culturali.

Nel corollario simbolico di ricchezza e potere dell’aristocrazia nobiliare ereditato dai borghesi del tempo, rientrano anche le “persone” che ne fanno parte, e che sono dunque anch’esse delle “etichette” di quel mondo, uomini “falsi” dal punto di vista antropomorfo la cui arida esistenza, vuota di sentimenti umani “vivi” e “veri”, è contraddistinta dalla sola “apparenza” e mai dalla sostanza. Ed è proprio la mancanza d’amore nelle loro vite a fare da sfondo autentico e drammatico alla trama del film, in cui i personaggi, alla ricerca di affetto, non trovano altra espressione delle loro passioni che nel solo banale divertimento, un’antidoto alla noia quotidiana ritrovato da Ottavio nelle orge e da Pupe nella patina glamour del lusso, maschera della fragilità emotiva data dalla mancanza totale di sentimenti sani e dell’autocoscienza umana: Pupe, guardandosi allo specchio inquadrata in primo piano, riflette pienamente la sua immagine di donna sola che ricerca nel suo doppio “virtuale” qualcosa che non trova, ma sulla cui bellezza esteriore e materiale può sicuramente contare, soddisfacendo pienamente il suo effimero desiderio narcisista di bellezza; ed ella dunque, che come Narciso si guarda allo specchio alla ricerca della conferma del suo fascino, rappresenta l’immagine di un “nuovo Narciso della modernità”, intimamente innamorata di se stessa e del suo bellissimo corpo che veste e sveste in un continuo rito di esibizione delle sue grazie e della sua femminilità, l’unico “dato certo” sul quale sembra poter contare per esprimere qualcosa della sua “personalità” frivola e instabile. Pupe infine, tradita dal marito e donna inutile in ogni sua possibile attività quotidiana di ricca contessa che trascorre le giornate “senza far nulla” di serio (impegnata solo nei diversi cambi d’abito di rappresentanza), nonostante la sua raffinata bellezza comprende di non costituire un reale interesse “sessuale” per il marito e avverte finalmente la sua totale inutilità umana, legata non solo alla “vuota” quotidianità, ma anche alla sua (e alla loro) incapacità al lavoro; e una volta compreso di non essere adatta a nessun impiego vero, realizza anche che l’unico lavoro (non lavoro) possibile per lei è quello di tramutare la situazione di “inutilità” in cui versa in fonte di “rendita nuziale”.

Questo film narra quindi la disfatta dei valori nuziali del presente e specialmente dei ruoli di marito e di moglie nella coppia borghese, con una focalizzazione conclusiva su quello di moglie che Pupe deve trovare in una nuova affermazione identitaria (prostituta contro moglie), e che, nella nuova prospettiva sociale “consumistica”, trova spazio nella mer-

cificazione del sesso. Pupe, in tal modo, può vendersi al marito invece di “donarsi” gratuitamente come l’etica matrimoniale impone in modo imprescindibile, preannunciando un tema che diverrà uno dei nuovi baluardi della rivoluzione sessuale del Sessantotto e che vedrà proprio le donne impegnate in prima linea contro ogni condizione che le rende oggetto sessuale. Inoltre, in una siffatta società del “denaro”, tutto ormai ha valore solo se pagato “caro”, per cui dare un prezzo al suo corpo è anche il mezzo più efficace per aumentare la sua desiderabilità agli occhi del marito. Dunque, in questo film, come spiega Miret Jorba (1989), il denaro e il sesso sono due elementi che, a simbolo della società capitalista, si ridefiniscono in simbiosi reciproca.

Pupe-Chanel in simbiosi simbolica

La dialogica tra corpo di moda e corpo erotico a pagamento, costosi e di gran lusso, nasce sul set, non era presente in fase di ideazione del film e di scrittura, come testimonia l’adattamento dal romanzo di Guy de Maupassant. Nello scritto Pupe è l’immagine di una sposa-bambina ricca e viziata, vestita con abiti semplici e fanciulleschi di contro alla *mise* Chanel che sfoggia nel film e che la rende donna adulta ed emancipata dei nuovi tempi, manifesto dei principi di moda promossi da Chanel dei quali la protagonista vuole fregiarsi anche se, come già spiegato, non le appartengono. Nel trattamento si legge: “*Emanuela indossa una sottanina a pieghe e un golfetto che la fanno sembrare ancora più ragazzina di quanto non sia*”. Ma tra la sceneggiatura e il film interviene Coco Chanel in persona in veste di costumista. Cosicché nel film la figura di Pupe, grazie agli abiti Chanel, si trasforma da moglie-bambina, come descritta nelle parole di Cecchi d’Amico e Visconti, in donna moderna in grado di gestire la sua sessualità in modo autonomo, anche se doloroso, presentata come una contessa/principessa che, ritualmente, si sveste, si veste e si riveste per mettere in primo piano il corpo femminile garante della sua rivincita sociale (corpo vestito) e privata (nudità o corpo erotico). Pupe si spoglia due volte: la prima volta sveste il tailleur per fare il bagno, mostrandosi nuda; dopo il bagno si riveste indossando nuovamente un abito Chanel, ma questa volta da sera, per poi spogliarsi subito dopo e indossare una vestaglia da notte trasparente che lascia intravedere la silhouette sotto la stoffa di chiffon. Appare evidente in tal modo anche la dialogica simbolica insita tra abiti e nudità, o tra:

1. Corpo vestito, mascherato dei principi Chanel a scopi classisti e “radical chic”: la tendenza, in termini socio-antropologici, è in piena formazione, ma il concetto sarà coniato solo nel 1970 da Tom Wolfe negli Stati Uniti;
2. O corpo nudo, il corpo del peccato o dell’eros strumentalizzato per salvare il matrimonio (prostituzione matrimoniale).

Quando Pupe cambia costume per l’ultima volta, è ormai in attesa di Ottavio e pronta a cedere al loro primo rapporto sessuale a pagamento, ed è in questo momento di chiusura della partita condotta con Ottavio che ella nomina il marchio Chanel, dichiarando che il capo è del marchio francese, ma che si tratta di un capo ormai vecchio di un mese che il marito non ha notato prima, sottintendendo in tal modo che Ottavio non la guarda

e non è più attratto sessualmente dal suo corpo. Le trasparenze di questo costume scelto per la scena finale, drammatica e amara, denotano la capacità discorsiva della moda nella variante del suo uso “in trasparenza”, che da un lato, come nel resto del film, “parla con il suo stile” (nel caso Chanel ai tempi molto conosciuto in tutto il mondo), mentre da un altro lato mostra, nella simbolica della visione in trasparenza del corpo nudo, il lato umano, e fragile, celato dietro la maschera di moda. Pupe, infatti, per tutto l’episodio si è nascosta dietro la maschera sociale classista dell’alta moda e nei discorsi falsamente progressisti, attestando l’uso degli abiti come ulteriore forma di discorsivizzazione dei comportamenti pubblici (corpo vestito in abiti da giorno e da sera) e privati (corpo in camicia da notte), una dialettica semantica che, in termini filmici, mostra la moda come insieme di elementi simbolici di fondamentale importanza sia nella creazione dell’identità e del carattere dei personaggi, sia, conseguentemente, nella definizione dell’immagine divistica di Schneider e di quella femminile in prospettiva gender. Quest’ultima è sottolineata sia nello stile de-erotizzato degli abiti da giorno e da sera, sia in quello più sexy proposto nelle trasparenze della vestaglia da notte della la scena finale: Pupe appare distesa sul letto in attesa di Ottavio, e come testimonia anche la vestaglia trasparente è ormai disposta a cedere su ogni falso principio progressista esposto fino a quel momento a gran voce, e a vendere il suo corpo al marito come un qualunque oggetto del piacere, una sconfitta rimarcata negli stilemi del corpo erotizzato dalla vestaglia al fine di piacere agli occhi del maschio e indurre attrazione sessuale con un indumento sexy. La scena, in una prospettiva più ampia, evoca la sconfitta morale delle donne nel matrimonio borghese e aristocratico, dove il patriarcato e il denaro in mano ai maschi definiscono ogni regola di condotta e di ruoli come dimostra la sottomissione di Pupe al marito, disposta al sacrificio finale del suo corpo (erotico e sociale), mentre Ottavio sventola su di lei l’assegno che sancisce il patto della prostituzione matrimoniale, e l’acquisto del corpo coniugale.

L’episodio si chiude con un primo piano di Pupe, un’inquadratura che stringe lentamente su un dettaglio dei suoi occhi in lacrime, palesando finalmente la sofferenza nell’atto di vendere il corpo al marito o di vendersi come una merce di lusso (MOULLET, 2012), dimostrando la totale sconfitta umana di entrambi i sessi oltre che del suo, in un matrimonio che si dimostra essere, come ogni istituzione preordinata, una gabbia inappropriata per la libera espressione dei sentimenti umani e dell’identità femminile.

Pupe, come dimostrano anche gli abiti, è dunque una donna idealmente, e solo potenzialmente, al confine tra modernità e tradizione alla quale è obbligata, intrappolata nella banalità dello scandalo e in quella del suo matrimonio di convenienza, incapace di mutare la sua condizione di donna asservita al denaro e al lusso secondo le sue ideologie *radical chic*.

Il film si conclude dunque con una visione ideologicamente distopica e non utopica dei rapporti coniugali standardizzati dalla tradizione cattolica e dalla giurisprudenza nazionale, nella chiara visione di una società in inarrestabile trasformazione degenerativa, solo apparentemente progressista, che nega il diritto alla libera espressione sessuale femminile e alla parità di genere, e attraverso il capitalismo (PARIGI, 2020) crea nuove disparità sociali che radicalizzano i problemi di sempre, come Visconti racconterà in prospettiva storica con *Il Gattopardo* proprio a seguito di questo episodio.

Conclusioni

Tracciando una linea ideale che collega *Ossessione* a *Il lavoro*, passando per *Bellissima*, si evince una rappresentazione del corpo sociale femminile, e della sua caratterizzazione erotica (e gender), che ne mostra il cambiamento a partire dalla relazione di coppia instaurata dalle protagoniste nell'istituzione matrimoniale: in *Ossessione* il tradimento nuziale svela la passione erotica, e l'uccisione del coniuge testimonia il tentativo ultimo di distruzione di una convenzione istituzionalizzata della quale è difficile liberarsi altrimenti (è sottinteso il tema della mancanza di una legge sul divorzio); in *Bellissima* il corpo di Magnani è il corpo delle popolane che lavorano per vivere e che hanno trovato nel matrimonio la base costruttiva per una rivalsa sociale istituzionalizzata, mettendo anche da parte l'istinto sessuale e accettando il ruolo di subalternanza, gli abusi fisici e il maschilismo tipico della cultura nazionale; mentre ne *Il lavoro* Pupe, utilizzando il corpo erotico, dissacra ogni valore nuziale pur di ottenere il denaro che le garantisce di mantenere lo stile di vita aristocratico, rinunciando a ogni pensiero progressista che intanto si è instaurato nella sua mente, germe di ideali che condurranno, alla fine del decennio, alla rivoluzione sessuale.

I tre modelli donne, di vita e di pensiero "al femminile", dimostrano la centralità delle questioni sessuali nel matrimonio e nella coppia in tre differenti situazioni: quella in cui il sesso non è più rivolto alla formazione di una famiglia (prole), ma alla soddisfazione degli istinti e dei sentimenti mancati (*Ossessione*); quella in cui la donna è alla ricerca di una rivalsa sociale impossibile da ottenere poiché, se passa dal divismo, è pura utopia, mentre prevale l'istinto materno vissuto in un'esistenza intrappolata in dinamiche tradizionali e classiste difficili da mutare (*Bellissima*); infine quella delle donne ricche che in pieno boom economico e in lotta con una società maschilista rafforzata dalla loro posizione imperante nelle industrie e nella produzione del denaro, rinunciano al progressismo e ai sentimenti legati alla sessualità pur di mantenere il ruolo di mogli nei nuovi 'matrimoni d'affare' come quello di Pupe (*Il lavoro*).

L'immagine femminile di questi tre modelli di donne degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, corroborata dalla moda nelle forme che Visconti ha ritenuto più consona a svelare l'identità più intima delle tre protagoniste e al tempo stesso la loro immagine pubblica che maschera le rispettive sofferenze, costituisce una testimonianza psico-socio-antropologica molto importante della condizione femminile che si preparava alla rivoluzione sessuale, o gender come la definiremmo oggi.

Bibliografia

BARTHES, Roland. **Systeme de la Mode**. Paris: Editions du Seuil, 1967.

BIONDI, Teresa. **Il cinema antropomorfo di Luchino Visconti**. Torino: Meti Edizioni, 2016.

BRUNETTA, Gian Piero. **Il cinema neorealista italiano**. Bari: Laterza, 2014.

BRUNO, Giuliana. **Surface: matters of aesthetics, materiality, and media**. Chicago: University of Chicago Press, 2014

BUSETTA, Laura; VITELLA Federico. (orgs.) **Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)**. *Schermi*, 4(8), 2020.

CALLEGARI, Giuliana; LODATO, Nuccio (orgs.) **Leggere Visconti: scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti, con una bibliografia critica generale**. Pavia: Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976.

CARDONE, Lucia. Dive nuove e aspiranti attrici: siamo donne (1953). *Agalma*, no. 122, 2011, p. 72-77.

CARLUCCIO, Giulia Anastasia. Suso Cecchi d'Amico. **Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano**, Roma, no. 11, 2015, p. 281-282.

CARLUCCIO, Giulia Anastasia; MORREALE, Emiliano; PIERINI, Maria Paola. (orgs.) **Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra**. Milano: Scalpendi, 2017.

CHIARETTI, Tommaso. Intervista con Luchino Visconti. **Mondo Nuovo**, Roma, no. 9, 28 febbraio, 1960.

CUCINOTTA, Caterina. How do the costume make the difference in the ethno-fiction films-fishermen communities in Sicily and in Portugal. **International Journal of Arts & Sciences**, 5(3), 2012, p. 247-252.

DI CARLO, Carlo; FRATINI, Gaio. (orgs.) **Boccaccio '70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti**. Bologna: Cappelli, 1962.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo. (org.). La controversia Visconti. **Bianco e Nero**, Roma, XXXVII, 9-12, settembre-ottobre, 1976.

DONIOL-VALCROZE, Jacques; DOMARCHI, Jean. Entretien avec Luchino Visconti. **Cahiers du cinéma**, Paris, IX, 93, mars 1959, p. 1-10.

DYER, Richard. **Stars**. Londra: British Film Institute, 1979.

EDGAR, Morin **L'esprit du temps**. Paris: Grasset, 1962.

FAMILIARE, A. F, LOMBARDI, A. Intervista a Piero Tosi. **A.S.C. News**, Roma, no. 1, gennaio-febbraio-marzo, 2006. p. 10.

FERRERO, Adelio (a cura di). **Visconti: il cinema**. Tavola rotonda, rassegna cinematografica, mostra dei costumi. Modena: Ufficio cinema del Comune di Modena, 1977.

FERRERO, Adelio. **"La terra trema"**: un film di Luchino Visconti. Padova: R.A.D.A.R., 1969.

GANDIN, Michele. Storia di una crisi in "Bellissima". **Cinema**, n. s., Milano, IV, 75, 1 dicembre, 1951, p. 292-295.

GIDEL, Henry. **Coco Chanel**. Paris: Flammarion, 2010.

GIDDENS, Anthony. **The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism in modern societies**. Stanford: Stanford University, 1992.

GIORI, Mauro. **Scandalo e banalità**. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976). Milano: L.E.D., 2012.

GUERRA, Michele. **Invenzioni dal vero**. Discorsi sul neorealismo. Parma: Diabasis, 2015.

NEUMANN, C. E. (2017). **Chanel, Coco**. In.: GOETHALS, George; HOYT, Crystal. (eds). **Women and leadership: History, theories, and case studies**. Great Barrington: Berkshire Publishing, 2017.

KODA, Harold; BOLTON, Andrew. **Chanel**. New York: Metropolitan Museum of Art, 2005.

LAUREANO, Núñez García. Boccaccio '70. Imágenes y representaciones de la mujer en el cine italiano. **Revista Internacional de Culturas y Literaturas**, Sevilla, no. 10, 2011, p. 282-292; <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/17918>, (ultima consultazione 30/10/2021).

MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico. (orgs.) La sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. **Cinergie**, n. 5, 2014.

MARZOT, Vera; TIRELLI, Umberto (orgs.) **L'arte del costume nel cinema di Luchino Visconti**. Roma: L'arte della Stampa, 1977.

MICCICHÈ, Lino. **Visconti e il neorealismo: ossessione, La terra trema e Bellissima**. Venezia: Marsilio, 1988.

- MIRET, Jorba. **Luchino Visconti: la razón y la pasión**. Barcelona: Dirigido, 1989.
- MISSERO, Dalila. Non solo bambole: lo stardom femminile della commedia a episodi e il dibattito sul cinema immorale (1964-1966). **Schermi**. Storie e culture del cinema e dei media in Italia, Milano, n. 1(1), 2017, p. 119-133.
- MOULLET, Luc. **La fiancée de Visconti**. Bref, Paris, gennaio-aprile 2012, p. 48-49.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. Londra: Secker & Warburg - British Film Institute, 1967.
- PARIGI, Stefania. **Donne e streghe**. Le novelle di Luchino Visconti. In.: DE GRASSI, Massimo. (org.) **Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica**. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2020, p. 47-70.
- PARIGI, Stefania. **Il neorealismo**. Il nuovo cinema del dopoguerra. Venezia: Marsilio, 2014.
- PERRY Georges. Shock Troops. In.: **Sunday Times**, Londra, 29 June, 1969, giugno, p. 59-65.
- PIERINI, Mariapaola. Gli anni '60: corpi mutati e mutanti. In.: **Quaderni del CSCI**, Barcelona, no. 11, 2015, p. 100-115.
- PITASSIO, Francesco. **Neorealist Film Culture, 1945-1954**: Rome, Open Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- PRAVADELLI, Veronica. (org.) **Luchino Visconti**. Venezia-Roma: Marsilio e Edizioni di Bianco e Nero, 2000.
- PRAVADELLI, Veronica. Cinema e Feminist/Gender Studies oggi: percorsi molteplici tra teoria e storia. **Imago**, Mantova, vol. 6, no. 2, 2012.
- RONDI, Gian Luigi. Visconti: il neorealismo con me è nato come si è concluso. **Il Tempo**, Roma: 21 gennaio, 1974.
- SPERENZI, Mario. (orgs.) **L'opera di Luchino Visconti**: atti del convegno di studi di Fiesole 27-29 giugno 1966. Firenze: Tipografia. A. Linari, 1969.
- VISCONTI, Luchino. Cinema antropomorfo. **Cinema**, Roma: n. VIII, vol. II 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, pp. 108-109.
- VISCONTI, Luchino. Oltre il fato dei Malavoglia. **Vie Nuove**, Roma, vol. XV, no. 42, 22 ottobre, 1960, p. 26-27.

Filmografia

Ossessione, Luchino Visconti, 1943, Industrie Cinematografiche Italiane (ICI).

Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945, Excelsa Film.

La terra trema, Luchino Visconti, 1948, AR.TE.AS Film (uncredited), Universalvia Film.

Siamo donne, 1953, Gianni Franciolini per l'episodio **Alida Valli**; Alfredo Guarini per l'episodio **Concorso 4 attrici 1 speranza**; Roberto Rossellini per l'episodio **Ingrid Bergman**; Luigi Zampa per l'episodio **Isa Miranda**; Luchino Visconti per l'episodio **Anna Magnani**; Titanus Film Costellazione Produzione (Costellazione Guarini).

Bellissima, Luchino Visconti, 1951, Salvo D'Angelo-Film Bellissima.

Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, 1960, Titanus (co-production), Les Films Marceau (co-production).

Boccaccio '70, Vittorio De Sica per l'episodio **La riffa**; Federico Fellini per l'episodio **Le tentazioni del dottor Antonio**; Mario Monicelli per l'episodio **Renzo e Luciana**; Luchino Visconti per l'episodio **Il lavoro**; 1962, Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex, Gray-Film.

Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963, Titanus (Rome), Société Nouvelle Pathé Cinéma (as S.N. Pathé Cinéma), Société Générale de Cinématographie (S.G.C.) (Paris).