Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"

Le double talent de l'actrice qui écrit. Pour une cartographie des « divagrafie »

*The Double Talent of the Actress Who Writes. For a Cartography of the
"Divagrafie"*

Maria Rizzarelli

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cei/9005>

DOI: 10.4000/cei.9005

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-257-4

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Maria Rizzarelli, «Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 32 | 2021, online dal 01 mars 2021, consultato il 18 septembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/9005> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.9005>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 septembre 2021.

© ELLUG

Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"

Le double talent de l'actrice qui écrit. Pour une cartographie des « divagrafie »
The Double Talent of the Actress Who Writes. For a Cartography of the
"Divagrafie"

Maria Rizzarelli

Questo libro è l'altra faccia della luna, e tuttavia non nega l'immagine-icona della Marilyn cinematografica, quel meraviglioso naturale involucro del quale la natura dotò Marilyn, anzi lo anima di un'energia incredibile. Dentro quel corpo, che in certi momenti della sua vita Marilyn portò come si porta una valigia, viveva l'anima di un'intellettuale e di un poeta che nessuno sospettava¹.

- ¹ In queste poche righe, che introducono il volume che raccoglie appunti, poesie, lettere e frammenti intimi scritti da Marilyn Monroe nell'arco della sua breve vita, Antonio Tabucchi non solo le attribuisce quell'aura intellettuale che rappresenta una delle tante incongruenze della sua parabola divistica, ma mette implicitamente a fuoco alcuni nodi presenti anche nelle scritture di molte attrici e nella loro tradizione ricettiva: il disvelamento della faccia nascosta del volto delle star, il riferimento dialettico all'immagine-icona, l'opacità splendente e ingombrante del loro corpo e il legame segreto e imprescindibile fra fisicità e storia, la scoperta di un'insospettabile vocazione 'poetica'. A prescindere infatti dal valore artistico e letterario di quella pratica scrittoria di molte attrici che può essere definita "divagrafia"², quel che stupisce è innanzitutto il dato quantitativo di libri firmati dalle star e — parallelamente — la disattenzione sul fronte degli *Stardom* e dei *Celebrities Studies*, come pure su quello della teoria letteraria e in special modo degli studi dedicati alle scritture del sé, nei confronti di un fenomeno di così vasta portata. Sebbene appaia evidente che l'elaborazione autobiografica sia correlata, in molti casi, al percorso di affermazione dell'immagine divistica, sorprende che Dyer nel suo ormai classico studio sulle *Star*, pur adottando «una prospettiva sociosemiotica aperta»³, non ne faccia cenno a proposito delle

«diverse categorie» da lui enucleate all'interno dell'«ampia gamma di testi mediatici», dove certamente trovano posto accanto alle interviste e ai vari interventi «sulla stampa quotidiana e periodica», alla radio e in tv, nel campo di quella che lui definisce la «promozione» e la «pubblicità»⁴.

- 2 Quel che è certo è che tale fenomeno appare tanto più complesso, quanto più intrigante, proprio perché si trova al crocevia di interessi critici provenienti da ambiti disciplinari differenti. Non è un caso che il saggio di Ruth Amossy, risalente al 1986 e pionieristicamente votato, anche se soltanto parzialmente, all'analisi delle retoriche e dei *topoi* delle autobiografie delle star, prenda avvio e si chiuda con un appello all'apertura interdisciplinare, indispensabile per poter cogliere a pieno la stratificazione discorsiva che sottende questa tipologia testuale:

Autobiography of stars develops at the intersection of the rules of contemporary presentation of self and star system erected by the movie industry. Only an open perspective refusing excessive compartmentalization can analyze its specificity, studying it at the junction of several domains. To perform this task adequately, the analyst himself must stand at the crossroads of several disciplines too often separated, like sociology, poetics and theory of literature, cinematic studies and semiology culture⁵.

- 3 L'atto della scrittura per ogni attrice costituisce, infatti, la sperimentazione di una modalità espressiva che comporta lo sconfinamento verso un nuovo territorio artistico, che implica la messa alla prova di un talento multiforme e che chiama in causa l'interazione fra campi estetici e modalità comunicative raramente posti a confronto. Del resto, dalle apparizioni eccezionali di scrittrici sul grande schermo (si pensi per esempio a Elsa Morante e Natalia Ginzburg nei film di Pier Paolo Pasolini), alla pratica della scrittura autobiografica associata spesso alla parabola divistica (come quella di Marilyn, Ingrid Bergman, Lana Turner, Sophia Loren, Valentina Cortese, Brigitte Bardot e Catherine Deneuve), alla produzione letteraria ispirata al firmamento cinematografico, che fa delle star le protagoniste di romanzi e racconti, ai casi di figure che mostrano un talento polimorfo e affiancano all'esperienza attoriale la sperimentazione della propria vocazione letteraria, romanzesca o poetica, le modalità di interazione fra performance e scrittura sono varie e multiformi e richiedono in primo luogo un impegno nella definizione dell'oggetto di indagine, che rappresenta già una compromissione nei confronti di un approccio radicalmente interdisciplinare.
- 4 Quello della scrittura delle attrici rientra a pieno titolo nella categoria del 'talento plurimo', utilizzata dalla critica finora soprattutto in riferimento alla sovrapposizione fra linguaggio letterario e figurativo o musicale. L'intersezione fra scrittura letteraria ed espressione performativa necessita di un ampliamento e di una revisione della prospettiva critica finora adottata, come qui si tenta di mostrare. Benché, inoltre, la fenomenologia della divagrafia abbia una chiara dimensione transnazionale, in questa prima ricognizione ci si soffermerà prevalentemente sul contesto italiano dalla seconda metà del '900 agli anni Zero, dalla cui osservazione emergono con evidenza alcune costanti formali e tematiche. Se è indubbia una prevalente predilezione delle attrici per la scrittura dell'io, è interessante notare che i libri firmati dalle 'stelle italiane' disegnano una parabola che dal *memoir* (Monica Vitti e Sophia Loren, ma anche Moana Pozzi) giunge alla narrativa finzionale e al romanzo (Elsa de' Giorgi oltre a Goliarda Sapienza), passando per le tappe intermedie delle 'autobiografie delle personagge'⁶, di testi cioè che mettono in racconto frammenti di vita di una figura creata dall'attrice (Franca Valeri o Laura Betti, o per certi versi anche Monica Vitti).

- 5 Un'ultima precisazione nella delimitazione del campo d'indagine è necessaria: la doppia connotazione di genere (*gender* e *genre*) relativa alle soggettività autoriali rispetto alle quali si preferisce concentrare l'attenzione sulle attrici di cinema (mettendo, in questa prima fase, tra parentesi gli attori e l'interazione con la performance teatrale)⁷ ha anche una motivazione legata all'oggetto e alla sua definizione. In altri termini, seppure non tutte le attrici che scrivono possano essere definite delle star, tuttavia a livello genetico, poetologico e stilistico-retorico si ritiene che le loro opere testuali mostrino una compromissione molto forte con i dispositivi strutturali dell'immagine divistica e possano essere dunque indagate più efficacemente facendo ricorso proprio ai principali contributi degli *Stardom Studies*⁸.
- 6 Si intende dunque tracciare le linee teoriche generali verso le quali si orienta lo studio della vasta produzione divagrica, provando a mettere in luce, pur in una forma prevalentemente interlocutoria, i nuclei di interesse principali nella prospettiva della teoria letteraria per la costruzione di una mappa dell'attrice che scrive, individuando in tal modo alcune categorie paradigmatiche e alcuni casi di studio particolarmente originali.

1. Appunti e questioni sul doppio talento performativo

- 7 Malgrado si riconosca ormai con evidenza che lo studio dei 'talenti plurimi' pertiene a tutti gli effetti al campo della comparatistica⁹, l'unico contributo dedicato fino a oggi alla riflessione teorica relativa alla «grande famiglia delle produzioni e delle esperienze artistiche che si fondano sul "doppio talento" (*Doppelbegabung*)» si deve a Michele Cometa, il quale in un suo saggio del 2014 applica la categoria al caso degli «scrittori che fanno ricorso ai media visuali durante la creazione letteraria o accanto ad essa»¹⁰. Nella sua riflessione, volta a riconoscere le istanze genetiche comuni della 'doppia vocazione' artistica e i suoi risvolti poetologici, Cometa individua alcune categorie che forniscono una prima mappatura di questo fenomeno, che proviamo ad applicare alla produzione testuale delle star. Lo studioso avverte però che nel «distinguere alcune modalità di questa relazione» fra espressione verbale e visuale non bisogna disegnare «contorni troppo netti», tenendo conto della tendenziale convergenza «in combinazioni complesse e per nulla ridicibili»¹¹ a generi e forme canoniche e definite.
- 8 La prima modalità individuata è quella del doppio talento «propriamente detto», che si esprime in produzioni doppie, che corrono parallele nel percorso biografico di un artista senza necessariamente trovare un punto di incontro o un dialogo intermediale esplicito, per cui risulta interessante indagare sulle ragioni e sulle valenze semantiche della convivenza armoniosa o asimmetrica delle due vite del soggetto. Le scritture delle dive molto raramente rientrano in questa prima regione morfologica, dato che anche nel caso di attrici-autrici che hanno optato per la vocazione letteraria dopo la stagione attoriale, o vi hanno dato espressione parallelamente raggiungendo livelli estetici tali da rendere difficile l'affermazione della prevalenza di un talento sull'altro (penso ancora al caso di Goliarda Sapienza o di Elsa de' Giorgi), l'interferenza tematica è molto forte e tale da far optare per la loro collocazione nelle due successive modalità relazionali, ovvero quella della «concrenza genetica» e quella della «critica e commento».
- 9 In alcune occasioni i media letterari e performativi così come quelli visuali «collaborano, anche se in diversa misura, alla definizione di un unico mondo

immaginale»¹², che si colloca nel luogo genetico della vocazione artistica. Se nel caso dell'*interplay* verbo-visivo la «concrenza genetica» può essere osservata nella produzione di forme doppie come l'illustrazione, il fumetto, il collage, non è sempre identificabile invece all'incrocio fra arte attoriale e della parola. Cometa cita però all'interno di questo contesto l'esempio della «calligrafia» o della «pseudoscrittura», che implicano innegabilmente una carica performativa estremamente importante nella pratica sociale del divismo, per esempio nel momento della firma degli autografi, che costituiscono una sorta di grado zero della divografia e divengono in taluni contesti delle vere e proprie griffe del marketing dell'industria dello spettacolo. Si pensi al caso di Isa Miranda, che, come riconosce giustamente Elena Mosconi, nella traccia del proprio nome trova una sorta di marchio identitario:

Per provare a trovare un punto fermo tra le molteplici scritture che costellano la lunga vita e carriera attoriale di Isa Miranda (1905-1982) si può partire da una traccia. Si tratta della firma con la quale l'attrice milanese verga innumerevoli cartoline, fotografie, ritratti, libri: un 'marchio' destinato a sopravvivere alla sua stessa morte, che si ritrova oggi ancora copioso tra i materiali venduti nei mercati di modernariato e le collezioni di memorabilia dei cinefili, forse nel tentativo — a lungo perseguito dall'attrice — di attestare la propria presenza e di promuovere il proprio ricordo. I caratteri alti e regolari, l'inclinazione ascendente, la precisa sottolineatura del nome mantengono una stabilità sorprendente nel tempo: essi si ritrovano immutati nei primi autografi degli anni Trenta fino a quelli dell'età matura e della vecchiaia resistendo all'età, alle mode, ai cambiamenti storici. Nella permanenza di questa cifra espressiva è senza dubbio contenuto il segreto più profondo della personalità di Ines Isabella Sampietro: l'analisi grafologica svela il carattere combattivo e volitivo, l'ambizione, l'egocentrismo, ma anche la solitudine di una donna divenuta nella tarda età amministratrice e vestale del suo stesso mito. La regolarità della calligrafia lascia trasparire l'indole dell'ex segretaria, poi scrupolosa raccoglitrice di articoli e immagini, ordinati cronologicamente e assemblati in album che contengono le attestazioni gloriose del suo passato¹³.

- 10 Si tratta di un marchio strettamente connesso alla scelta dello pseudonimo, che costituisce per molte star l'osservatorio privilegiato dell'incrocio di strade convergenti nella costruzione identitaria e dell'immagine divistica e che si giovano di una declinazione eminentemente performativa della scrittura, aprendo per certi versi uno spazio di *agency* autodefinitoria dentro la pratica attoriale.
- 11 La tipologia di relazione fra vocazioni artistiche diverse individuata da Cometa che più si adatta alla divografia, e in modo particolare alla vasta produzione autobiografica delle attrici, è senz'altro quella che lui definisce «critica e commento», ovvero quella che «cerca di cogliere le implicite o esplicite intenzioni interpretative che un mezzo esercita sull'altro mezzo»¹⁴. Da questo punto di vista appare evidente il «dialogo» fra le espressioni estetiche messe in campo, in una conversazione all'interno della quale la dissimmetria e l'«irriducibile alterità» fra esse porta l'una ad assumere una «sorta di dimensione metatestuale» e di «straniamento critico»¹⁵, che permette la messa a fuoco di aspetti invisibili sul fronte dell'altra pratica artistica. Dal punto di vista tematico questa modalità relazionale si esprime spesso attraverso la scrittura autobiografica, o l'autoritrattistica, nella quale il soggetto della scrittura viene 'disegnato' come un personaggio o come una controfigura del sé dell'autore. Sembra essere questo il luogo teorico di più ampio interesse per il doppio talento declinato nelle divagrafie, per le quali il lavoro sul personaggio rappresenta il nucleo fondante del ruolo interpretativo.
- 12 Tuttavia, per quanto si provi ad estendere le categorie individuate da Cometa in riferimento agli scrittori-pittori («opere doppie», «concrenza genetica», «critica e

commento») alle attrici-scrittrici, la traslazione dalle arti figurative a quelle performative impone un adeguamento dello sguardo critico ad un codice più complesso e sfuggente. Ci si trova infatti di fronte una serie di questioni ineludibili poste da tale nuova prospettiva: quali sono i media coinvolti dalla recitazione? Il corpo e/o la complessa macchina del dispositivo filmico? Quali sono i confini della performance? Come è possibile comparare l'oggetto-libro, i cui limiti e la cui materialità tangibile appare evidente, con l'esperienza attoriale che risulta allo stato attuale degli *acting studies* di difficile definizione¹⁶?

- 13 Introducendo l'analisi della scrittura memoriale di Valentina Cortese, in un saggio scritto a quattro mani con Federica Mazzocchi, Mariapaola Pierini ricorre all'immagine molto efficace e suggestiva della scrittura «sull'acqua» per ricordare l'«autorialità debole»¹⁷ che caratterizza l'arte attoriale e il costante ricorso alla pratica autobiografica in funzione di una legittimazione culturale, che sembra assicurare stabilità e consenso, verso cui convergono le strategie del mercato editoriale insieme a quelle dell'industria dello spettacolo. È chiaro dunque che la messa alla prova della fecondità ermeneutica della categoria del doppio talento nel campo della performance comporta necessariamente un'apertura dell'orizzonte critico e interpretativo, per cui è necessario fare ricorso agli strumenti teorico-metodologici elaborati da svariati contesti disciplinari, provando a mettere in dialogo e a integrare gli apporti provenienti dagli studi sul divismo e sulla performance con quelli sull'autobiografia, la teoria letteraria con i *Celebrities Studies*, le teorie sul personaggio con le ricerche dedicate all'editoria, la sociologia e i *Gender Studies* con le più aggiornate tesi sul cognitivismo. È bene poi tenere sempre presente che, da qualsiasi prospettiva si guardi alla produzione testuale delle attrici, quel che emerge è una eminente dimensione relazionale. Come afferma acutamente Lucia Cardone:

Che si tratti di romanzi (e pensiamo ancora, per prima, a Sapienza e alla sua *Arte della gioia*), o di poesie, come nel caso di Elsa de' Giorgi, Mariangela Gualtieri e Isa Miranda; di arguti scritti giornalistici e di interventi di costume più immediatamente prossimi alla costruzione della immagine divistica, come testimoniano la rubrica di piccola posta curata da Giulietta Masina e le saporose ricette elaborate da Sophia Loren per le sue ammiratrici; o dell'ampio panorama delle autobiografie, da Doris Duranti a Asia Argento; ciò che emerge e risuona è la mutevole presenza di voci che cercano, aprono e in ogni caso mettono in scena la partitura di un dialogo. Con se stesse, con le lettrici-spettatrici, con il riflesso della loro *facies* pubblica, con le attrici e le donne che sono, che sono state o che desiderano diventare. È forse proprio questo carattere intimamente relazionale — in molti e differenti sensi — il filo rosso che tiene insieme esperienze e parole fra loro molto distanti, sia per la cronologia, sia per la varietà dei generi letterari attraversati¹⁸.

- 14 La prima nozione da porre al vaglio di questo crossover disciplinare è certamente quella di genere letterario, dato che l'apertura verso la dimensione della performance, in qualche modo preconizzata nel discorso conclusivo da Cometa a proposito della tridimensionalità e della consistenza materica chiamata in causa dall'interazione con altre arti figurative come la scultura e l'architettura, mette in luce le tensioni e le insufficienze di uno sguardo confinato entro i contorni del campo della letteratura e conduce alla «ricerca inquieta dei punti opachi delle singole forme d'arte, [...] in territori che nessuna delle arti, di per sé, può ragionevolmente esaurire nella rappresentazione»¹⁹.

2. 'On the screen of life'²⁰: quale patto autobiografico per le attrici?

Pensavo che le persone con cui vivevo fossero i miei genitori. Li chiamavo mamma e papà. Un giorno quella donna mi disse: «Non chiamarmi mamma. Sei abbastanza grande per sapere come stanno le cose. Non ho nessun legame di parentela con te. Qui sei solo a pensione. Tua madre verrà a trovarti domani. Puoi chiamare lei mamma, se vuoi»²¹.

Era l'una e venti del pomeriggio: Bilancia ascendente Sagittario.

La mamma soffrì molto per mettermi al mondo, e molto soffrì in seguito per conservarmi.

Naturalmente tutti aspettavano un figlio. Di quella delusione mi è rimasto un carattere forte e la fragilità di chi giunge a una festa a cui non è stato invitato²².

Tutto comincia: da dove?

Dall'Africa: la mia Africa. Da Tunisi: la città in cui sono nata. E la memoria mi restituisce subito l'immagine della prima casa in cui ho abitato: era Avenue Jules Ferry... Oggi non si chiama più così [...].

C'è la guerra. Deve essere suonato un allarme, che però io non ho sentito o la mia memoria non ha registrato.

Cominciano a cadere le bombe: è un rumore immenso, spaventoso. Siamo tutti a casa, mio padre, mia madre, io e mia sorella Blanche. Il nostro pianto di bambine non riesce a superare il fragore delle bombe²³.

Raggomitolata in un fiocco di neve sono nata a Milano, il primo gennaio, nell'ora del tramonto. Dopo una lunga discesa dal cielo, scivolai in un camino e giù mi trovai tra le braccia amorevoli e dolci di una contadina lombarda che mi diede subito un po' del suo latte, e ne volli ancora e ancora... poi mi coprì con una calda coperta di lana... ma pungeva!

Mi hanno battezzata il mattino dopo nella chiesa di San Gioachimo [sic] a Porta Nuova. Faceva talmente freddo che alcune gocce d'acqua mi si sono congelate sulla fronte formando piccoli cristalli di ghiaccio. Nell'asciugarmela, dalla cuffietta si intravidero dei piccoli riccioli d'oro.

Mi chiamarono con tanti nomi Valentina, Elena, Massimiliana, Maria — Dio quanti! —, ma a me bastava essere chiamata Valucc.

Questa brava contadina che ho imparato a chiamare «mamma Rina» disse a mia madre che si sarebbe presa cura di me [...].

«Ma la mia vera mamma dov'è?»

«La tua vera mamma, dopo averti posata tra le mie braccia, si è richiusa velocemente nel suo fiocco di neve ed è fuggita lontano lontano aiutata dal vento, complice del suo segreto d'amore. Un segreto d'amore che nessuno doveva conoscere. Nessuno doveva sapere che lei era la tua mamma»²⁴.

Apro una busta con scritto «Nonna» e mi rivedo secca secca, la bocca troppo grande sotto gli occhi gialli, l'espressione sorpresa. Non riesco a trattenere il sorriso davanti alla mia scrittura di bambina e in un attimo torno a Pozzuoli, alla mia infanzia tutta in salita. Certe cose non si possono dimenticare, neanche volendo²⁵.

- 15 La breve campionatura di incipit tratti dalle 'storie' delle vite di Marilyn, Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Valentina Cortese e Sophia Loren, scelti a caso fra gli innumerevoli volumi delle «auto-divagrafie»²⁶, riesce appena a dare l'idea del significativo dato quantitativo della produzione testuale firmata dalle grandi attrici, che sembra segnare il percorso di costruzione della *star persona*. Eppure si tratta di una bibliografia davvero ampia e multiforme di scritti per lo più elaborati a fine carriera che contribuiscono a consacrare l'immagine divistica già affermata e consolidata da tempo. Dagli esempi riportati si evincono già alcuni *topoi* ricorrenti della divagrafia: la narrazione di una parabola ascendente che conduce dalla miseria, dall'anonimato o

dalle frustrazioni dell'infanzia al successo e alla fama della vita adulta; la dialettica contrapposizione fra il presente e il passato; il ritorno al punto di partenza geografico, memoriale, affettivo da cui tutto ha avuto inizio. Come ricorda Amossy, le autobiografie delle star propongono un motivo ricorrente, che è poi spesso presente in tutte le scritture del sé²⁷, e cioè il delicato e dialettico equilibrio fra vicinanza e distanziamento, continuità ed evidenza della metamorfosi fra le differenti immagini dell'io che si fronteggiano su piani asincronici («what happens to the former caterpillar watching the butterfly?»)²⁸. A complicare però tale topico confronto interviene — sempre secondo Amossy — un complesso processo di stereotipizzazione, implicato dalla dimensione pubblica dell'immagine della star, rispetto alla quale la voce narrante dichiara di voler prendere le distanze, anche se nel corpus testuale rappresentativo da lei indagato (che comprende le autobiografie di Marilyn, Lana Turner, Mary Pickford, Marlene Dietrich ed altre) si osserva come la relazione problematica con il doppio fantasmatico della *star persona* discenda dalla logica del genere e non da una scelta individuale dell'attrice²⁹. Inoltre, avverte la studiosa, «The tacit legislation of star autobiography implies that the public image is maintained at the very moment it is denounced and present even when the real woman appears behind the glamorous surface»³⁰.

- 16 Come risulta evidente da queste sommarie considerazioni, tali narrazioni si situano in un territorio di confine fra *Stardom* e *Celebrities Studies*³¹ e sono da porre accanto alle interviste e a tutta l'attività pubblicistica e mediatica che costruisce il ritratto della vita (privata e pubblica) di una star³². E tuttavia chiamano in causa anche gli studi sull'autobiografia, configurando in tal modo il fertile terreno a cui applicare la categoria del doppio talento, che anche sul fronte dello studio delle figure degli scrittori-pittori trova, come si è visto, nella narrazione della vita d'artista uno dei campi tematici più estesi.
- 17 Dal punto di vista della morfologia e della struttura narrativa, malgrado i *topoi* ricorrenti, questa produzione testuale mostra una certa varietà di formule, che presentano una differenziazione graduale da una misura standard: dalla ricostruzione cronologica degli eventi seguendo il percorso biografico e la carriera dell'attrice a modelli più originali e autonomi. Dalla ordinata architettura narrativa di *Ieri, oggi e domani* di Sophia Loren, che sembra ricalcare un format biografico standardizzato (e che probabilmente tradisce la mano del *ghost writer* che l'ha messa in pagina), si va alle *Sette sottane* di Monica Vitti, che rievoca i propri ricordi di infanzia mimando il caos dell'intermittenza della memoria, passando per l'ironico catalogo tematico della *Filosofia di Moana* di Pozzi³³. Un elemento che emerge con una certa evidenza e accomuna pertanto questi testi è la presenza di un io 'finzionale', per cui sembra di trovarsi di fronte l'autobiografia di un'immagine, la cui costruzione è in gran parte opera delle eterogenee forze che reggono lo *star system*, con le quali la voce che racconta si confronta e interagisce provando a dare la propria versione dei fatti («“In her own words” is a key formula»)³⁴. In *Ieri, oggi e domani*, per esempio, al di là del rispetto dell'ordine temporale della narrazione, dei consueti rimandi al contesto storico culturale italiano e internazionale, l'unica traccia dell'impronta della soggettività dell'autrice sembra riguardare l'accento posto e riproposto di continuo sulle proprie capacità culinarie, che getta un ponte in direzione della prima prova di scrittura di Loren, cioè il ricettario pubblicato nel 1971, *In cucina con amore* (2015)³⁵. Nel libro di cucina, tra una ricetta e l'altra, l'attrice racconta piccoli frammenti della sua vita e,

grazie al corredo fotografico che la ritrae in posa da chef, completa attraverso lo stereotipo più consolidato (la buona cucina) l'enfatico stigma dell'italianità che segna la sua icona. In realtà, nel ritratto della star ai fornelli si ravvisa quel processo di laicizzazione e di addomesticamento della divinità stellare, che negli anni '50 e '60 secondo Morin la trasforma rispetto ai modelli precedenti in «persona di famiglia»:

Non abita più il castello semif feudale o il tempio pseudo-greco, ma l'appartamento o la villa, e persino il ranch. Esibisce in tutta semplicità una vita domestica borghese: annoda un grazioso grembiule attorno alla sua vita, prende una padella, frigge uova al bacon³⁶.

- 18 Poco importa se Loren anziché nella frittura delle uova si esibisca nella preparazione di elaborate ricette napoletane come gli struffoli o il ragù, che la riportano al suo luogo d'origine, quel che risulta più interessante notare, nella prospettiva di una mappatura della divografia, è che la sua autopresentazione nei panni della brava cuoca conferma quel processo di imborghesimento per il quale «le star partecipano dei comuni mortali. Non sono più inaccessibili, ma mediatrici tra il cielo dello schermo e la terra»³⁷, rafforzando in tal modo il culto ad esse tributato.
- 19 Al di là dell'eterogeneità di queste formule rappresentate, una costante rintracciabile nella strutturazione del dispositivo narrativo di questi testi è la tensione dialogica che, in alcuni casi estremi (come nei libri scritti a due mani da Piera degli Esposti e Dacia Maraini)³⁸, può reclamare l'intervento di una scrittrice per la messa in racconto della storia, e che mostra comunque la necessità di un destinatario intradiegetico che rappresenti la simbolica personificazione del pubblico a cui è rivolta la 'recita' delle proprie memorie. La fisionomia dell'interlocutore può assumere le sembianze dell'analista, a conferma del complesso confronto con le stratificazioni della soggettività della voce narrante (come per esempio nell'autobiografia di Catherine Spaak, nei racconti di Laura Morante o nel *Filo di mezzogiorno* di Goliarda Sapienza)³⁹, oppure può richiamare la consuetudine con una delle pratiche tipiche del divismo, l'intervista (come in *Sette sottane* in cui Monica Vitti narra alcuni episodi del suo passato ad una giornalista)⁴⁰. Tale urgenza interlocutoria, se per un verso può essere letta come uno *specimen* della narrazione autobiografica dei personaggi dello spettacolo, che rimanda alla relazione 'amorosa' con il proprio pubblico, per altro verso rappresenta l'espansione di uno stilema tipico delle scritture del sé, in cui spesso si avverte la ricerca di un contatto con il destinatario e una costante sollecitazione della complicità del lettore⁴¹.
- 20 Le direzioni in cui dunque la teoria letteraria può indagare questa vasta e stratificata tipologia di testi, colmando in tal modo una lacuna nella straordinariamente prolifica bibliografia critica sull'autobiografia, sono molteplici. A partire probabilmente dall'accostamento al saggio fondativo di Lejeune, rispetto al quale le autobiografie delle star sollecitano una profonda riconsiderazione del «referenziale»⁴² come di quello «patto fantasmatico», il quale rimanda — secondo il critico francese — ad un più profondo livello di verità che accomuna romanzo e autobiografia:

Che cos'è questa «verità» che il romanzo permette di avvicinare meglio dell'autobiografia, se non la verità personale, individuale, e intima dell'autore, cioè la stessa alla quale mira ogni progetto autobiografico? Il romanzo è giudicato più vero quando c'è autobiografia, se così si può dire. Il lettore è invitato a leggere i romanzi non soltanto come finzione che si riferisce a una verità della «natura umana», ma anche come fantasticherie rivelatrice di un individuo. Chiamerò patto fantasmatico questa forma indiretta di patto autobiografico⁴³.

- 21 Se da un canto, dunque, la scrittura autobiografica è fondata sul paradosso della combinazione di «un alto grado di oggettività [...] e più ancora di verità storica [...] con il massimo di soggettività, e quindi, al limite, di letterarietà»⁴⁴, d'altra parte nel racconto memoriale delle star quel paradosso si amplifica e si complica, perché l'io che suggella il patto appartiene a un soggetto in cui verità e finzione sono strettamente legate, per quella confusione fra attore e personaggio che, oltre ad essere uno dei *topoi* delle divagrafie, soggiace ontologicamente alla natura ibrida della star: «essere ibrido» («être mixte»⁴⁵ — la definisce Morin), che partecipa della autenticità del *bios* come della finzionalità della maschera che la ricopre e l'avvolge. Pertanto anche il discrimine fra dimensione autobiografica e istanza finzionale appare estremamente labile e problematico nella scrittura delle attrici. Tutto ciò risulta tanto più complesso e al tempo stesso più intrigante se si pone attenzione a un *pattern* narrativo equidistante dai testi autobiografici come da quelli eminentemente finzionali, o si guarda alla meno consistente, ma non meno significativa, produzione divagrafica che aspira a tutti gli effetti ad entrare nel più accreditato spazio della letteratura.

3. «In scena ho anche vissuto»: le memorie della personaggia

- 22 Meno frequente, ma presente comunque con una certa ricorsività, è la tipologia di libri di attrici che mettono in racconto una maschera creata dal proprio estro e legata in modo indelebile al proprio volto e al proprio corpo — tipologia che evidenzia la continuità fra espressione performativa e letteraria e che deriva a sua volta dalla confusione e sovrapposizione costante fra attrice e personaggio, caratteristica dell'esperienza artistica di alcune interpreti.
- 23 Il caso più emblematico è quello del *Diario della signorina snob* (1951), la cui protagonista è raccontata e impersonata da Franca Valeri in molte delle sue gallerie di profili di *Donne*, mostrando la sua persistenza transmediale, attraversando generi, codici e dispositivi ma rimanendo sempre fedele a se stessa, ai suoi accenti, ai suoi tic, ai suoi gesti e ai suoi pensieri. È significativo che sin dalla sua prima apparizione la Signorina Snob mostri, nella matrice iconotestuale del *Diario* illustrato dai disegni di Colette Rosselli, una tendenza all'escursione intermediale, una vocazione cioè a raccontare storie in cui la messa in pagina si protende verso l'orizzonte dell'incarnazione visibile. È rilevante, al tempo stesso, che nella genesi del personaggio l'autrice-attrice ostenti un dispositivo finzionale, ricorrendo però al format della narrazione autobiografica⁴⁶. Pur rivendicando il diritto all'«occultamento» di una parte di verità, e dopo aver firmato decine di libri in cui ha nascosto il proprio volto dietro la silhouette da lei 'disegnata' della Cesira di turno, Valeri infine cede alla tentazione della 'confessione' autobiografica in *Bugiarda no, ma reticente* (2010). Vitti invece — due anni dopo *Sette sottane* — con un percorso opposto torna alla scrittura accentuando l'adesione al profilo della *star persona*, grazie a un testo di difficile definizione, *Il letto è una rosa* (1995), in cui tematizza apparentemente in modo molto *naïf* la commistione dei piani fra scena e vita:

Sono in cucina e dopo aver controllato la cottura e scolati i bombolotti, mentre li porto in tavola, mi chiedo: glieli porgo con dolcezza, li appoggio in un punto del tavolo, perché abbia la libertà di prenderli quando e come vuole, o glieli rovescio sulla testa? No, sembra un brutto film. Forse l'ho già fatto in scena. Cosa mi resta da fare, che non abbia già fatto in scena? Vivere? No, in scena ho anche vissuto, molto

e volentieri. Si apre il sipario, e si chiude la storia dopo un paio d'ore.
Che sollievo⁴⁷.

- 24 Del resto, la dimensione metariflessiva è tipica dell'espressione del doppio talento e della sua pratica interartistica: se Vitti espone con estrema consapevolezza la sovrapposizione fra biografia e recitazione e attribuisce alla scrittura quella funzione di critica e commento della costruzione della sua immagine divistica, anche Laura Betti ricorre alla parola primariamente per la sua potenzialità metatestuale. L'attrice infatti proietta la dissacrante carica antidefinitoria della sua *allure* nell'adozione di una «scrittura incendiaria»⁴⁸, che riflette su se stessa e sui suoi intenzionali ed eversivi sconfinamenti di genere. Come giustamente nota Stefania Rimini, «l'intenzione di destabilizzare la canonica forma-romanzo emerge subito»⁴⁹, già a livello delle soglie paratestuali. Nel risvolto di copertina si legge infatti:

Romanzo realistico o macchina mitologica, diario schizofrenico o romanza di una picara insolente, questo libro è innanzitutto una scorribanda sfacciata e porcellona dalla guerra, attraverso i ruggenti anni sessanta, a oggi. Ma è anche una crudele affabulazione del proprio «io», sfilacciato colorito dalle paillettes di attrice... o forse una requisitoria in forma di parodia per nascondere un'accusa violenta quanto appassionata? Un libro-spettacolo con le regolari entrate e uscite di scena? Un libro-film? Un ambiguo, torvo disegno per «non dire»? Un romanzo giallo?⁵⁰

- 25 Qui ciò che colpisce è la verve dissacrante che si rivolge parallelamente alla pagina e al proprio io, nella prefigurazione di una forma che giunga a sintetizzare gli apparentemente distanti universi estetici, i quali però sembrano trovare, nel miraggio del «libro-spettacolo» o «libro-film», l'utopica rappresentazione di un set conforme alla narrazione di questo sé, «sfilacciato colorito dalle paillettes di attrice».
- 26 È evidente che la distinzione di questa tipologia di scrittura memoriale, che mette in pagina la narrazione dei ricordi e delle storie di vita di una controfigura, cioè della maschera di un personaggio finzionale, risulti più interessante nella prospettiva degli studi letterari rispetto a quella degli studi cinematografici, per i quali la stessa categoria di *star persona* appare compromessa con il territorio della *fiction*. Come ha spiegato in modo definitivo Dyer:

Le star [...] fanno cadere questa distinzione tra l'autenticità dell'attore e l'autenticazione del personaggio che interpreta. [...]. Il fenomeno divistico orchestra tutti i problemi relativi alla comune metafora della vita come rappresentazione, come interpretazione di ruoli ecc. e questo è possibile perché le star sono conosciute come interpreti, pertanto ciò che è interessante non è il personaggio che hanno costruito (ruolo tradizionale dell'attore) ma piuttosto la questione del costruire/interpretare/essere (a seconda del tipo di divo coinvolto) un «personaggio»⁵¹.

- 27 In altri termini, ciò che appare più stimolante ai fini del nostro discorso è che i nodi problematici relativi alla definizione del patto autobiografico s'incontrino con quelli altrettanto problematici inerenti all'individuazione dello 'statuto di realtà' del personaggio, sul quale la teoria letteraria ha a lungo riflettuto. A sua volta, del resto, la dialettica fra verità e finzione di quello che Edward Morgan Forster ha denominato «*Homo Fictus*» trova uno straordinario spazio di confronto con i paradigmi interpretativi della costruzione dell'immagine divistica. Come è noto, in un saggio del 1927 intitolato *Aspetti del romanzo*, Forster, benché attribuisca al personaggio romanzesco una consistenza verbale (usa la celebre definizione di «word masses», «gruppi di parole»)⁵², nel capitolo che significativamente si intitola *Persone* mette a fuoco lo straordinario «rapporto di contiguità» che lega questa strana creatura «con

colui che lo crea e con colui che legge»⁵³, poggiando la sua argomentazione su tale filo di continuità e sulla conseguente natura eterogenea che da questa prospettiva viene illuminata. Il suo discorso conduce a una riconsiderazione della nozione di personaggio letterario, che, come nota Arrigo Stara, apre «le porte a una sorprendente antropologia immaginaria, nella quale ritroviamo, muovendoci dal centro verso la periferia, esseri sempre più equivoci e indefinibili, mostruosi ibridi per metà uomini e metà fantasmi»⁵⁴. Dentro questa prospettiva, procedendo sempre più nella direzione delle zone periferiche e marginali, si giunge a individuare quegli esseri altrettanto ibridi che sono le star. È il caso di riportare puntualmente, anche se già vi si è fatto cenno, la definizione di Morin:

Il transfert dall'attore al personaggio e viceversa non comporta né confusione totale, né vero dualismo. [...] Una volta terminate le riprese del film, l'attore ridiventa attore, il personaggio resta personaggio, ma dalla loro unione è nato un essere ibrido che partecipa di entrambi, li comprende entrambi: la star⁵⁵.

- 28 È chiaro allora che, quando degli esseri misti come le star convertono il surplus di *embodiment* proprio del loro mezzo espressivo in «gruppi di parole» e cercano un'altra vita sulla carta, il cortocircuito fra il piano finzionale e quello referenziale subisce una vertiginosa amplificazione, che obbliga chiunque voglia studiare questa altrettanto strana ma affascinante tipologia testuale, le autobiografie dei personaggi cinematografici, a integrare gli apporti teorici ed estetologici più diversi. Se poi si passa ad esaminare quel gruppo di autrici-attrici che hanno praticato con pressoché eguale slancio e dedizione il linguaggio performativo e quello letterario, sporgendosi con coraggio sul versante della fiction romanzesca, della confessione lirica o della scrittura drammaturgica, sarà molto interessante tentare di far interagire le teorie del personaggio con gli studi performativi e quelli sul divismo. I due esempi scelti per concludere questa provvisoria mappatura, che vuol prima di tutto mettere in luce alcune possibili piste da seguire e ipotesi da verificare, mostrano come l'ingombrante presenza della visibilità corporea del linguaggio performativo continua a contare e non poco, anche quando i mezzi per raccontare e costruire storie e figure da far agire sul palcoscenico della pagina diventano soltanto «gruppi di parole».

4. Storie di stelle nello specchio del romanzo

- 29 Elsa de' Giorgi e Goliarda Sapienza si offrono come i casi più rappresentativi di doppio talento d'attrice, avendo la prima usato alternativamente l'espressione letteraria e quella performativa e la seconda scelto la scrittura come la forma più autentica della propria vocazione artistica, dopo una prima stagione teatrale e cinematografica. L'esordio letterario di entrambe si compie nel segno del romanzo autobiografico⁵⁶ (*I coetanei*, di de' Giorgi nel 1955 e *Lettera aperta* di Sapienza nel 1967), ma poi tutte e due — pur ritornando alla scrittura del sé e non disdegnando l'esperienza della confessione lirica (*La mia eternità* di de' Giorgi del 1962 e *Ancestrale* di Sapienza, pubblicato postumo nel 2011) — trovano la via della *fiction* seguendo percorsi diversi. L'opera di entrambe avrebbe meritato maggiore attenzione critica, e forse, pian piano, si porrà rimedio a questa omissione come dimostra l'ormai unanime assenso al valore inestimabile dell'*Arte della gioia*, un grande romanzo che mette in crisi il canone, obbliga certamente a una sua revisione e che va annoverato fra i capolavori del secolo scorso benché sia stato pubblicato nella sua versione integrale soltanto alla soglia degli anni Zero. Eppure, malgrado il riconoscimento del suo indubbio talento letterario, le due anime

della vocazione artistica di Sapienza restano ancora per lo più disgiunte e la critica stenta a riconoscerne la complementarità. Salvo rare eccezioni⁵⁷, si continuano a studiare i romanzi di Sapienza mettendo tra parentesi la precedente esperienza attoriale, nonostante il suo autentico doppio talento lasci traccia in quella diffusa dimensione performativa della scrittura riconoscibile in quasi tutte le sue opere, e per di più attiva a vari livelli: sia nella tematizzazione del teatro e del cinema (la sua duplice esperienza, di attrice e spettatrice, si sedimenta nei ricordi rievocati in *Lettera aperta*, nel *Filo di mezzogiorno*, ma anche in *Io, Jean Gabin* e in *Appuntamento a Positano* nonché nelle pièce), sia nella costruzione del dispositivo diegetico in cui narratrice e lettore vengono concepiti in una posizione analoga a quella di qualsiasi esperienza performativa, come attrice e pubblico, innestando cioè nel racconto il sapore della vita nel suo farsi. Del resto, nel ciclo dell'«autobiografia delle contraddizioni»⁵⁸, la scrittrice compie un'operazione opposta a quella delle memorie delle altre attrici: laddove l'io di tutte è ri-costruito a partire dall'immagine pubblica e si offre come autobiografia di una maschera, colei-che-dice-io in *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, in particolare, si racconta nel riemergere caotico e discontinuo della memoria, all'interno della quale la formazione attoriale si identifica *tout court* con la *Bildung* esistenziale dell'artista⁵⁹. Al contrario, cioè, di molte altre autobiografie che descrivono una vita fittizia, quella della personaggio-diva-stella, Sapienza racconta una vita che è costitutivamente composta di bugie e verità; la sua non è la vita di una maschera, dunque, ma una esistenza che ha coscienza di doversi pirandellianamente incarnare in una maschera.

- 30 Se comunque i romanzi di Sapienza sono ormai pressoché tutti disponibili nelle librerie e sono ormai oggetto di un significativo filone di studi critici, l'opera letteraria di Elsa de' Giorgi è rimasta quasi del tutto ignorata⁶⁰ e molti dei suoi testi sono ormai introvabili, ad eccezione della recente ripubblicazione per Feltrinelli dei *Coetanei* (2019) e di *Ho visto partire il tuo treno* (2017). Il primo dei due, il suo romanzo d'esordio, se fosse letto e studiato come merita aggiungerebbe senz'altro un tassello importante al canone della letteratura della Resistenza proprio per il racconto di una 'Roma città aperta', vista e rappresentata dalla prospettiva inedita degli studi di Cinecittà. Basterebbe anche soltanto la pagina dell'annuncio dell'ingresso dell'Italia in guerra per dimostrare l'originalità e l'eccentricità dello sguardo resistenziale di de' Giorgi, che racconta la Storia dall'osservatorio di cartapesta del set, anzi per l'esattezza dalla mensa in cui, in una pausa delle riprese, «quasi tutti gli attori truccati con le vesti di scena» ascoltano la voce del duce che recita il suo discorso quotidiano ad un pubblico ormai assuefatto ai «fiumi di parole, alle invettive, alle minacce»⁶¹, che però questa volta annuncia un fatto nuovo — un fatto che dentro lo scenario fittizio delle officine dello spettacolo suona ancor più straniante. Il silenzio, che lascia privi di parole tutti i commensali assembrati attorno alla radio, innesca nella narrazione di de' Giorgi un cortocircuito molto forte fra i diversi spazi della recitazione, con un ribaltamento dei ruoli fra pubblico e attori, nella mente dei quali sembra materializzarsi l'interrogativo su quale sia il vero set della finzione. Il tema della maschera, del resto, metafora fin troppo realistica nella divagrafia in generale, nei *Coetanei* (così come nell'opera di Sapienza) risulta essere un *Leitmotiv* persistente, che interroga costantemente la sua identità di attrice. Benché il patto autobiografico sia sfumato da un io narrante che lascia trasparire tutti i tratti della biografia della «diva» de' Giorgi senza mai pronunciarne il nome, è la voce dell'attrice il nucleo vitale in cui si agitano le inquietudini e le insoddisfazioni per le recite dei ruoli che il regime impone⁶² ed è suo lo sguardo incredulo che si posa sul succedersi degli avvenimenti osservati come la sequenza di un film poco realistico, in

cui il susseguirsi degli scenari della Storia appaiono nella loro estrema crudezza alquanto inverosimili. L'anonimo soggetto che racconta si ritaglia in primo luogo il ruolo di eccentrico testimone degli eventi e, solo di rado, si guarda allo specchio, come appunto alla conclusione della giornata segnata dall'annuncio dello scoppio della guerra, mentre il trucco cola via, lasciando «due solchi neri, sulle guance color arancione, due segni tristi da clown»⁶³ che si interrogano sul futuro del conflitto. Per lo più l'identità della diva in tempo di guerra è scrutata attraverso il riflesso della propria immagine in quello di un'altra star, divenuta poi icona di quell'epoca. Sin dalle prime pagine, e poi per tutto il racconto, viene rievocata Anna Magnani (chiamata sempre «la Nanna»); nell'incipit fa la sua apparizione in una spiaggia assolata (poi ricordata di nuovo a suggello della circolarità del racconto nell'explicit), sulla scena di una giornata qualunque che precede di poco l'esplosione del conflitto. Con gli occhi puntati su di lei de' Giorgi mette alla prova il suo estro di ritrattista, quasi fosse necessario guardare al proprio ruolo stellare nella rifrazione e nell'amplificazione del corpo e del volto di un'altra stella⁶⁴.

- 31 Come si vede da questo rapido accenno alle opere di Sapienza e de' Giorgi, malgrado la profonda distanza che separa le due autrici-attrici per lo stile, le forme, il rapporto con la scrittura, nonché per il percorso attoriale da esse compiuto, quel che certamente accomuna la loro produzione testuale è l'inevitabile rimando tematico al mondo del cinema e alle storie collocate all'interno di esso. Anche laddove entrambe intraprendono la via della finzione, inoltre, una matrice autobiografica forte sembra permanere e ricondurle alle ombre e ai fantasmi frequentati sul set.
- 32 Non è poi un caso se entrambe guardino all'immagine mitica di Magnani per proporre il proprio ritratto della diva, ciascuna dal suo diverso posizionamento: de' Giorgi raccontandone il momento dell'ascesa, Sapienza immaginando il palcoscenico del suo ritiro dal set. Nella pièce intitolata *La grande bugia*, l'autrice dell'*Arte della gioia* lascia trasparire dietro la maschera del personaggio di Anna una delle stelle più luminose del cielo di Cinecittà (emblema appunto di quella «saldatura imprevista fra vissuto e finzione» tipico del nuovo divismo del dopoguerra)⁶⁵, scelta come alter ego per mettere in scena la crisi della propria vocazione attoriale, dichiarando a chiare lettere «di che lacrime grondi e di che sangue» quel duro mestiere, eppure ammettendo che in parte esso finisce per coincidere con il 'mestiere di vivere': «Sappiamo di esistere solo perché ci specchiamo negli altri, — afferma Anna sulla scena immaginata da Sapienza — prendiamo coscienza del nostro valore solo se ci confrontiamo con gli altri; viviamo per darci in pasto e divorare»⁶⁶.
- 33 Il tema del corpo assume, infatti, nella produzione letteraria divagrafica un valore e un significato pregnante, legato certamente al ruolo che esso ha nel training recitativo, come nel processo di *embodiment* che presiede l'immedesimazione nel ruolo da incarnare. Mai soltanto «gruppi di parole», le personagge raccontate dalle attrici portano con sé gli umori e la fisicità con cui esse plasmano i caratteri a cui hanno dato vita sullo schermo. La visibilità della «vita nascosta» del personaggio, su cui insiste Forster (i personaggi «sono persone la cui vita nascosta è visibile o potrebbe essere visibile: noi siamo persone la cui vita nascosta è invisibile»)⁶⁷, assume allora un'ambiguità e un'ambivalenza del tutto nuova e notevolmente stratificata, che rimanda infine all'esistenza per nulla segreta delle star e alla loro nitida e luminosa immagine, ri-splendente sullo schermo, la cui superficie incanta e ammalia con una evidenza senza pari.

NOTE

1. A. Tabucchi, *La polvere della farfalla*, prefazione a M. Monroe, *Fragments. Poesie, Appunti, Lettere*, trad. it. di G. Gatti e G. Salvia, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 12.
2. Ho usato per la prima volta il neologismo "divagrafie" per una relazione tenuta nel corso del forum di FASCinA (Forum annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi, che si tiene a Sassari dal 2011), ora pubblicata in M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini e C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», a. V, luglio-dicembre 2017, n° 10, pp. 366-371, <www.arabeschi.it/13-/>. Quella relazione e le riflessioni elaborate per l'occasione sono diventate oggetto di dialogo e di scambio profondo con molte amiche studiose presenti al convegno e hanno costituito poi il punto di partenza per l'elaborazione di un progetto di ricerca (PRIN 2017: *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* // D.A.M.A. / *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* // D.A.M.A.) presentato insieme a Lucia Cardone (come Principal Investigator dell'Università di Sassari) e Anna Masecchia (responsabile dell'Unità di ricerca dell'Università di Napoli – Federico II), che è stato finanziato e che sarà l'oggetto dei nostri studi per i prossimi tre anni. Sono infinitamente grata a loro per lo scambio e per la condivisione: le idee presenti in questo saggio sono il risultato del dialogo intrattenuto con loro negli ultimi anni, e fanno tesoro anche del dibattito e dei preziosi contributi di tutte le studiose che hanno partecipato all'edizione di FASCinA 2019, prima tappa del nostro progetto e primo momento di riflessione collettiva: questi contributi, a cui farò riferimento nelle seguenti pagine, sono stati pubblicati in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», a. 7, n° 14, luglio-dicembre 2019, <www.arabeschi.it/collection/divagrafie-ovvero-dellattrice-che-scrive/#divagrafie-ovvero-dellattrice-che-scrive>. Questo saggio costituisce di fatto il primo contributo teorico concepito nell'ambito del Progetto di ricerca sulle Divagrafie.
3. G. Carluccio, *Nota per una prefazione* a R. Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2003 (1998), p. 5.
4. R. Dyer, *Star*, cit., p. 86.
5. R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies*, «Poetics Today», vol. 7, 1986, n° 4, p. 703.
6. Benché le questioni di genere rimangano sullo sfondo di queste riflessioni, si vuol comunque adottare la categoria critica di 'Personaggia' che evidenzia il carattere eccentrico, costruito in funzione della decostruzione della (etero)normatività patriarcale, delle figure femminili protagoniste sia dei romanzi che dei film: a tal proposito si rimanda a R. Mazzanti, S. Neonato e B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione della personaggia*, Guidonia Montecelio (Roma), Iacobelli, 2016.
7. Come precisa Anna Masecchia, la mappa delle scritture d'attrice, fino ad ora «tracciata con mano rapida, a cogliere la ricchezza di un territorio ancora da esplorare propone una sorta di 'geografia degli affetti' che tiene al centro le esperienze cinematografiche, senza però dimenticare il teatro, luogo primigenio della visibilità e del protagonismo femminile, strettamente connesso alla parabola dell'emancipazionismo e della presa di parola pubblica delle donne» (in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, introduzione a L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/scrittodalle-stelle-sulla-rotta-delle-attrici-italiane-che-scrivono>). Alcune delle figure attoriali prese in esame, del resto, si muovono fra il palcoscenico e lo schermo, dunque non si tratta di una delimitazione di campo netta e invalicabile. A titolo esemplificativo della produzione delle star del teatro si rimanda agli imprescindibili studi di Laura Mariani, che ha mostrato un'attenzione di lungo corso verso tale orizzonte: cfr. L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, La Mongolfiera, 1991 e Ead.,

Le scritture delle attrici di teatro: appunti per un panorama, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/41-le-scritture-delle-attrici-di-teatro-appunti-per-un-panorama/>. Per uno studio panoramico relativo alle autobiografie delle attrici di teatro cfr. inoltre V. Gardner, *By Herself: The Actress and Autobiography, 1755-1939*, in M. B. Gale e J. Stokes (a cura di), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 173-192.

8. Come nota giustamente Amossy «Though arbitrary, the choice of female stars offers a few advantages: Hollywood stereotypes concerning women have been thoroughly analyzed in well-known works like *Popcorn Venus* (1973) and *From Reverence to Rape* (1973) and do not have to be described and discussed at length. It is thus possible to concentrate on the autobiographer's specific relationship to her stereotype. Moreover, the subject of female stars' presentation of self is tempting because it is obviously linked with the larger question of women's *mise en scène* in contemporary culture. From now on, the term "star" will refer to female actresses» (R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies*, cit., p. 674).

9. Cfr. a titolo esemplificativo la voce *Comparatistica*, firmata da Massimo Fusillo, nell'*Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 2006, <www.treccani.it/enciclopedia/comparatistica_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

10. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel «doppio talento»*, in M. Cometa e D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-48. Cometa, del resto, aveva già segnalato come tale categoria del doppio talento designasse uno degli oggetti precipi degli studi di cultura visuale in un suo pionieristico saggio del 2005: M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea», n° 3, 2005, pp. 15-29.

11. Ivi, p. 52.

12. Ivi, p. 54.

13. E. Mosconi, «*Per vivere nei tuoi sogni ti guardo dormire*». *Vita letteraria di un'attrice*, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/14-per-vivere-nei-tuoi-sogni-ti-guardo-dormire-vita-letteraria-di-unattrice/>.

14. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura*, cit., p. 73.

15. Ivi, p. 54.

16. Deduco alcune di queste domande dallo stimolante e problematico invito a «guardare il cinema dalla parte degli attori» formulato da Mariapaola Pierini, nel suo saggio *Per una cultura dell'attore. Note sulla recitazione nel cinema italiano*, in P. Armocida e A. Minuz (a cura di), *L'attore nel cinema contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 19-38.

17. F. Mazzocchi e M. Pierini, *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancati-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese/>.

18. L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, introduzione a L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <<http://www.arabeschi.it/scrittodalle-stelle-sulla-rotta-delle-attrici-italiane-che-scrivonodilucia-cardone-anna-masecchia-maria-rizzarelli/>>.

19. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura*, cit., p. 76.

20. Il titolo di questo paragrafo deriva dalla parafrasi dello «stage of life» a cui fa riferimento Madge Kendal, attrice shakespeariana vissuta in età vittoriana, nel suo *Dame Madge Kendal: By Herself*, London, John Murrey, 1933, p. VIII.

21. M. Monroe, *La mia storia. Riflessioni autobiografiche scritte con Ben Hecht*, trad. it. di A. Mecacci, Roma, Donzelli, 2010 (1974), p. 3.

22. B. Bardot, *Mi chiamano B.B. Autobiografia*, trad. it. di A. Catania, Milano, Bompiani, 2003 (1996), p. 15.
23. C. Cardinale con A. M. Mori, *Io, Claudia. Tu, Claudia*, Roma, Frassinelli, 2006 (1995), pp. 1-2.
24. V. Cortese, *Quanti sono i domani passati. Autobiografia*, a cura di E. Rotelli, Milano, Mondadori, 2012, pp. 7-8.
25. S. Loren, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Milano, Rizzoli, 2015 (2014), versione Kindle, cap. *Stuzzicadenti*.
26. L. Cardone, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, cit.
27. A titolo esemplificativo cfr. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 12 e sg.
28. R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and its Strategies*, cit., p. 683.
29. Cfr. *ivi*, p. 678.
30. *Ivi*, p. 699.
31. Per tale scivoloso discrimine fra i due campi di studio, dei quali in ogni caso in questa prospettiva è necessario integrare gli apporti più significativi, si rimanda a J. Reich e C. O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Donzelli, 2015.
32. Cfr. A. Masecchia, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, cit.
33. M. Pozzi, *La filosofia di Moana*, Roma, Moana's Club Edizioni, 1991. È interessante notare che l'organizzazione del libro in voci di "dizionario" in ordine alfabetico adottata con umorismo ed ironia da Moana ha una certa ricorrenza all'interno della divagrafia, e sarebbe importante indagare ancora in tale direzione: si veda per esempio il *Dizionario di buone maniere e cattivi pensieri* (trad. it. S. Rondi, Roma, Editori Riuniti, 1996 (1962)) di Marlene Dietrich o il recentissimo *Lessico dei giorni di crisi* di Emma Dante (regista, ma anche all'occasione attrice cinematografica), pubblicato su «Doppiozero», il 27 marzo 2020 <www.doppiozero.com/materiali/emma-dante-lessico-dei-giorni-di-crisi>. Pur nel loro apparente incongruo accostamento, questi testi, oltre al comune sottofondo ironico e umoristico, lasciano emergere proprio nelle scelte relative alla struttura del dispositivo narrativo la ricerca del racconto di una verità intima, personale, individuale, che va al di là della verità dei fatti e rappresenta la Verità con la V maiuscola acquisita attraverso l'esperienza dell'attrice-autrice.
34. R. Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and its Strategies*, cit., p. 678.
35. Per un confronto fra i due testi di Loren si rimanda a C. Tognolotti, *Una diva fragrante. L'immagine divistica di Sophia Loren nei libri di ricette*, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <<http://www.arabeschi.it/33-una-diva-fragante-limmagine-divistica-di-sophia-loren-nei-libri-ricette/>>.
36. E. Morin, *Le Star*, trad. it. di T. Guiducci, Milano, Edizioni Olivares, 1995 (1972), pp. 50-51.
37. *Ibid.*
38. Cfr. P. Degli Esposti e D. Maraini, *Storia di Piera*, Rizzoli, Milano, 1997 (1980); P. Degli Esposti e D. Maraini, *Piera e gli assassini*, Rizzoli, Milano, 2003.
39. Cfr. C. Spaak, *Da me*, Milano, Bompiani, 1993; L. Morante, *Brividi immorali. Racconti e interludi*, Milano, La nave di Teseo, 2018; G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, prefazione di A. Pellegrino, Milano, Baldini & Castoldi, 2015 (1969). Per un'analisi di questi testi si rimanda ai saggi di F. Piana, *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della solitudine*, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/25-lo-specchio-della-scrittura-catherine-spaak-e-le-storie-sua-solitudine/> e di M. Italia, *L'interludio della donna schiva. Corpo, parola, suono e azione in Laura Morante*, *ivi*, <www.arabeschi.it/linterludio-della-donna-schiva-corpo-parola-suono-e-azione-in-laura-morante-/>.

40. Cfr. M. Vitti, *Sette sottane*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993. A proposito dell'autobiografia «involontaria» di Monica Vitti si veda S. Busni, *Di rose e sottane: divagrafia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/13-di-rose-e-sottane-divagrafia-involontaria-di-unalienata-con-riserva/>.
41. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, cit., p. 112 e sg.
42. «In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi referenziali; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una "realtà" esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di verifica. Il loro scopo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non l'"effetto del reale", ma la sua immagine. Tutti questi testi comportano quello che chiamerò "patto referenziale" implicito od esplicito, nel quale sono inclusi una definizione dell'ambito reale al quale si è mirato e un enunciato circa le modalità e il grado di somiglianza ai quali il testo tende» (P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna, il Mulino, 1986 (1975), p. 38).
43. Ivi, p. 45.
44. E. Neppi, *L'autobiografia come spia*, «Levia Gravia», n° XII, 2010, p. 147.
45. E. Morin, *Le Star*, cit., p. 55.
46. Cfr. F. Valeri, *Il Diario della Signorina Snob*, Torino, Lindau, 2009 (1951).
47. M. Vitti, *Il letto è una rosa*, Milano, Mondadori, 1995, p. 44.
48. S. Rimini, «Sono un'improvvisatrice della lingua». *La scrittura dell'io di Laura Betti*, in L. Cardone, A. Masecchia e M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., <www.arabeschi.it/sono-unimprovvisatrice-della-lingua-la-scrittura-dellio-di-laura-betti/>.
49. *Ibid.*
50. L. Betti, *Teta veleta*, Milano, Garzanti, 1979.
51. R. Dyer, *Star*, cit., p. 38.
52. E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, trad. it. di C. Pavolini, Milano, Garzanti, 2016 (1927), versione Kindle, cap. II *Persone*.
53. L. Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012, p. 36.
54. A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2018, p. 11.
55. E. Morin, *Le Star*, cit., p. 55.
56. Per una definizione dell'ossimorico sotto-genere del romanzo autobiografico, in cui i contorni del patto autobiografico appaiono sfumati, cfr. C. Grisi, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011.
57. Cfr. L. Cardone, *Goliarda Sapienza attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 31-61; A. Bazzoni, *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt am Maine / New York / Wien, Peter Lang, 2018.
58. G. Sapienza, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. Rispoli, prefazione di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013.
59. Per un approfondimento di questo aspetto rimando al mio studio sull'opera di Sapienza, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018.
60. Fa eccezione per esempio il saggio di C. Pontillo, «Ho visto partire il tuo treno» e «I coetanei». *Per una riscoperta critica di Elsa de' Giorgi*, «Arabeschi», n° 15, gennaio-giugno 2020, <[www.arabeschi.it/elsa-de-giorgi-ho-visto-partire-il-tuo-treno-e-i-coetanei/](http://www.arabeschi.it/elsa-de-giorgi-ho-visto-partire-il-tuo-treno-e-i-coetanei/#elsa-de-giorgi-ho-visto-partire-il-tuo-treno-e-i-coetanei)>.
61. E. de' Giorgi, *I coetanei*, Torino, Einaudi, 1955, p. 22.
62. Si veda per esempio il capitolo in cui de' Giorgi racconta la visita imposta dal regime alle attrici agli ospedali da campo, in cui lo scambio sulla forzata recita e la realtà 'umana, troppo umana' della quotidianità della vita delle attrici nei mesi dell'occupazione appare in tutta la sua paradossale incongruenza (ivi, pp. 58 e sg).

63. Ivi, p. 24.

64. Cfr. per esempio il ritratto di Magnani nel camerino di un teatro di posa, subito dopo la liberazione di Roma, che si prepara alla recita (ivi, pp. 218-219).

65. C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 112.

66. G. Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, a cura e con l'introduzione di A. Pellegrino, Milano, La Vita Felice, 2014, p. 66.

67. E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., versione Kindle, cap. II *Persone*.

RIASSUNTI

Le interazioni fra performance e scrittura sono varie e multiformi e rientrano a pieno titolo nella categoria del «doppio talento», utilizzata dalla critica finora soprattutto in riferimento alla sovrapposizione fra linguaggio letterario e figurativo o musicale. Da una prima ricognizione nel contesto italiano dalla seconda metà del '900 agli anni Zero emergono delle costanti: i libri firmati dalle «stelle italiane» disegnano una parabola che dal *memoir* giunge alla narrativa finzionale, passando per la tappa intermedia delle 'autobiografie delle personagge', che mettono in racconto frammenti di vita di un personaggio rappresentato dall'attrice. Si intende dunque tracciare le linee generali di una «mappa dell'attrice che scrive», individuando nodi teorici e categorie paradigmatiche in riferimento ad alcuni casi di studio particolarmente significativi.

Les interactions entre la performance et l'écriture sont variées et multiformes et rentrent pleinement dans la catégorie du « double talent », utilisée jusqu'ici par la critique notamment pour faire référence à l'entrelacement du langage littéraire et du langage figuratif ou musical. Un premier repérage dans le contexte italien, de la seconde moitié du vingtième siècle à la première décennie de notre siècle met en évidence certaines constantes. Les livres signés par les « stars italiennes » dessinent une parabole allant du mémoire à la fiction romanesque, en passant par l'étape intermédiaire des « autobiographies des personnages féminins », c'est-à-dire des textes qui inscrivent dans l'histoire des fragments de la vie d'un personnage représenté par l'actrice. L'essai trace ainsi les grandes lignes d'une « cartographie de l'actrice qui écrit » en identifiant des questions théoriques et des catégories paradigmatiques qui s'appuient sur des études de cas particulièrement significatifs.

The interactions between performance and writing are varied and multifaceted. They fall entirely into the category of "double talent", which has been used by critics to refer to the interweaving of literary language and figurative or musical language. An initial survey of the Italian context, from the second half of the twentieth century to the first decade of our century, highlights certain constants. The books signed by "Italian stars" range from autobiography to fiction, through the intermediate stage of "autobiographies of female characters", i.e. texts that inscribe in history fragments of the life of the character played by the actress. The essay thus outlines a "cartography of the actress who writes" by pinpointing theoretical questions and paradigmatic categories on the basis of individual case studies.

INDICE

Mots-clés : divagrafia, double talent, actrice-écrivain, autobiographie, personnages féminins

Parole chiave : divagrafia, doppio talento, attrice-scrittrice, autobiografia, star persona, personaggio

Keywords : divagrafia, double talent, actress, autobiography, star persona, female characters

AUTORE

MARIA RIZZARELLI

Università degli Studi di Catania

m.rizzarelli@unict.it