

Le fotografe del cinema nell'Italia del dopoguerra

a cura di Irene Caravita e Raffaella Perna

WOW – Women Writing Around the Camera:
attrici, autobiografie, fotografie e web semantico

1. *Coraline Refort (Università degli Studi di Sassari),* 11

Mappare le voci autobiografiche delle attrici italiane:
un approccio di digital humanities

2. *Irene Caravita (Sapienza Università di Roma),* 31

Elisabetta Catalano, Jacqueline Vodoz
e Luisa Di Gaetano ritraggono le attrici

3. *Giorgio Corona (Università degli Studi di Sassari),* 63

WOW Knowledge Graph: esplorare le autobiografie d'attrice
con strumenti semantici

Dai periodici alle mostre: le immagini delle dive
e la fotografia di scena delle donne

1. *Arianna Laurenti (IULM),* 81

«Sorpresa indaffarata tra i fornelli»: fotografie delle dive che cucinano
sulle pagine della stampa illustrata del secondo dopoguerra

2. *Giulia Ricozzi (Sapienza Università di Roma),* 103

«The Next Love Goddess»: Chiara Samugheo fotografa Claudia Cardinale

3. *Alessia De Blasi (Università del Salento),* 123

Annabella Rossi. Controcampo a Sud

4. *Chiara Tessariol (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna),* 147

Tra scena e obiettivo: la fotografia di set di Anna Baldazzi

5. *Sofia Panza (Università degli studi di Parma),* 169

Clare Peploe: una viaggiatrice, non una turista

6. *Stella Scabelli (Università di Firenze),* 183

La fotografia di scena storica nelle pratiche contemporanee:
collezionismo, archivio, esposizione

«Sorpresa indaffarata tra i fornelli»: fotografie delle dive che cucinano sulle pagine della stampa illustrata del secondo dopoguerra

Arianna Laurenti

Yvonne Sanson che rompe un uovo e lo versa su una padella con olio bollente. Lea Padovani che fa assaggiare amorevolmente al padre il ragù che sta sobbollendo sul fuoco. Alida Valli durante le riprese di *La mano dello straniero* festeggia il suo trentaduesimo compleanno preparando da mangiare per tutta troupe.

In forma di fotografie singole o all'interno di lunghi servizi, i periodici illustrati del secondo dopoguerra mostrano spesso le protagoniste del cinema italiano negli spazi intimi della casa, impegnate in attività domestiche. Si intende qui prendere in esame una tipologia specifica di immagini, quelle cioè che ritraggono l'attrice ai fornelli, o, più in generale, negli spazi della cucina. Ci si concentrerà sul decennio Cinquanta-Sessanta che, sospeso tra ricostruzione e avvento del boom economico, e ancora dominato da un sistema mediale in cui il cinema detiene una posizione centrale, permette di riflettere sul ruolo dei rotocalchi nell'intercettare e nel plasmare nuove sensibilità e forme del sentire. In questo periodo, infatti, le attrici famose «promuovevano valori e stili di vita attraverso il racconto che della loro esistenza faceva la stampa generalista»¹.

Dive di carta: strategie di “addomesticamento” e normalizzazione delle attrici sui rotocalchi

Nel dopoguerra i rotocalchi agiscono come «recettori e specchi di immaginari e di gusti, soggetto e oggetto di processi di diffusione e mediazione di conoscenze»². Si è scelto di focalizzare l'analisi su riviste generaliste (*Oggi*, *Epoca*) e di cucina (*La Cucina Italiana*), piuttosto che su riviste di cinema,

proprio a causa della loro capillare diffusione. In ragione di questa capacità di «raffigurare, interpretare e dirigere la curiosità, le aspirazioni, gli interessi di milioni di italiani»³, si rivelano uno strumento particolarmente fertile per tracciare una diagnosi del costume nazionale e di cosa editori, direttori e compilatori ritenevano potesse interessare il lettore medio di riferimento⁴.

Quello del settimanale, come già sostenuto da Irene Piazzoni, è il ritmo della modernità, adatto a un certo tipo di civiltà della comunicazione che fa dell'immagine fotografica uno strumento essenziale nella costruzione della nuova cultura visiva italiana⁵. I periodici generalisti, caratterizzati da un predominante apparato visivo reso possibile dal sistema di stampa a rotocalco, si rivolgono quindi a quel pubblico di *lettori-spettatori*⁶, che, abituato a uno sguardo cinematografico, scorre le pagine senza prestare particolare attenzione ai testi, catalizzato com'è dalle immagini che iniziano ad assumere un ruolo autonomo, non più subalterno al testo o illustrativo. I lettori dei settimanali di attualità diventano così consumatori di immagini, ormai in grado di apprezzare il linguaggio iconico che ogni rotocalco modella e configura attraverso le scelte fotografiche, le didascalie delle immagini, i fototesti e le copertine⁷.

Al tempo stesso si è scelto di indagare l'immagine che del cinema viene restituita dai rotocalchi generalisti proprio perché questi si occupano di fenomeni legati al cinema solo quando li ritengono socialmente rilevanti⁸. Vengono quindi considerati come espressione di quella "fame di cinema"⁹ che, non esaurendosi nello spazio delle sale o sulle pagine della stampa specializzata¹⁰, viene alimentata proprio da questo tipo di prodotto culturale la cui fruizione si affianca alla visione stessa del film. Le riviste verranno qui intese come paratesti cinematografici, parte cioè di questi testi che «anticipano, affiancano e prolungano la produzione e il consumo di un film»¹¹. I rotocalchi generalisti, infatti, «frequentano i teatri di posa e raccontano i metodi e le vicende della produzione, e propongono contemporaneamente il consumo di cinema che, offrono [...] in versione mediata o alternativa, con le anticipazioni del film e con le cinenovelle, le trame dei film ampiamente illustrate»¹².

Si assume quindi il rotocalco come luogo privilegiato per lo studio di questo genere di migrazione transmediale, in cui le immagini e i materiali del film vengono selezionati e ricombinati a seconda delle esigenze comunicative del

nuovo medium di destinazione¹³. La scelta delle riviste risponde a motivazioni specifiche. Quella di *Epoca* si spiega con la centralità che questa pubblicazione occupa nel panorama editoriale del secondo dopoguerra e con la maturità del linguaggio fotografico che dispiega nelle sue pagine. Oggi è stata individuata per l'ampio spazio riservato alle protagoniste del cinema italiano, di cui vengono rivelate indiscrezioni e notizie sulla vita privata. Infine, *La Cucina Italiana*, rappresenta un punto di osservazione interessante ed eccentrico sulla costruzione dell'immagine mediatica delle dive italiane. In questo caso, verrà esaminata in particolare la rubrica "La ricetta di", in cui alcune attrici, e attori, dello star system nazionale, vengono intervistati tanto sui loro film in uscita quanto sulle abitudini culinarie, e viene addirittura chiesto loro di fornire una ricetta. Questa rubrica, insieme a "Una giornata con" che segue l'attrice nello svolgimento di una sua giornata tipo, riservando notevole spazio al tempo dell'ideazione e della preparazione dei pasti, rappresenta un esempio affascinante della "personalizzazione dell'informazione" attuata dalla stampa di questo periodo, la tendenza, cioè, a raccontare le vicende private, i particolari su vita familiare, consumi e gusti di personaggi noti¹⁴. Si intende qui leggere questa tipologia di testi e immagini come parte delle strategie di "addomesticamento" e normalizzazione della diva promosse dalla stampa generalista del secondo dopoguerra, per cui si rendono necessarie alcune premesse intorno alle riviste stesse.

Una borghese saggezza che sa trovare i suoi limiti:
le dive al naturale nei servizi fotografici di *Epoca*

Epoca nasce nel 1950 sotto la direzione di Alberto Mondadori. Viene pubblicata con stampa a rotocalco ed esce con cadenza settimanale. Ultimo tra i periodici del dopoguerra, si distingue da subito per una particolare sensibilità al linguaggio fotografico: è interamente illustrata da fotografie, al contrario di altre riviste coeve che ancora ricorrono a tavole illustrate¹⁵, accredita, fino al 1952, il nome del fotografo di ciascun servizio, segnalato in calce nel tamburo redazionale. È anche il primo settimanale a dotarsi di una propria squadra di fotografi. Contribuisce, inoltre, al riconoscimento dello statuto professionale del fotoreporter con l'inserimento in redazione,

per la prima volta in Italia per un fotografo, di Mario De Biasi che dal 1958 sarà a capo della sezione fotografica. Nella sua vocazione narrativa ed enciclopedica, supportata da un'impaginazione moderna e da un sontuoso apparato fotografico, *Epoca* stabilisce fin dal primo numero un rapporto fecondo con l'universo cinematografico. La centralità di *Epoca* nel panorama della stampa periodica del secondo dopoguerra è riconosciuta ormai da una letteratura nutrita che gli assegna il ruolo di «settimanale che incarna maggiormente il cambiamento di prerogative della stampa tra dopoguerra e anni Cinquanta»¹⁶.

In linea con le altre pubblicazioni di Mondadori, *Epoca* si rivolge a un pubblico piccolo e medio borghese, sensibile al messaggio politico atlantista e anticomunista¹⁷, che si identifica con la famiglia, centro dell'ideologia tradizionale di stampo cattolico ma anche perno della rivoluzione dei consumi¹⁸. Occorre ricordare come nel dopoguerra le riviste illustrate cercassero tutte di offrire elementi di continuità e di innovazione¹⁹. Questo tono tradizionale ma aperto alle novità coinvolge anche la narrazione delle dive che vengono riprese e raccontate “al naturale”, ricondotte a una dimensione prossima a quella dei lettori e, soprattutto, delle lettrici. Le strategie impiegate dalle riviste per offrire una versione pacificata e normalizzata delle attrici si articolano proprio sulla riproposizione di alcune immagini modello, variamente declinate, che, rimandando ad attività familiari per il pubblico di lettrici, diventano in grado così di suscitare in loro sentimenti di «ammirazione, identificazione, consolazione. La diva fa cose normali pur restando sempre speciale: incarna in modo straordinario il ruolo in cui tutte le donne si cimentano quotidianamente»²⁰.

Nel numero 208, uscito il 26 settembre 1954, viene pubblicata su *Epoca* la seconda parte di un servizio a firma di Domenico Meccoli, volto a spiegare la figura e il fenomeno di Gina Lollobrigida “Lollobrigida così com'è”, dal cui titolo traspare già l'intento di disvelamento dell'attrice. Il servizio, che esce in concomitanza con la fine delle riprese di *Pane, amore e gelosia* di Luigi Comencini (1954), ripercorre la carriera e la vita di Lollobrigida, dalle storie familiari al dibattito intorno alle “maggiorate”, affiancando al testo un ricco apparato fotografico che mette insieme immagini di segno diverso, in continuità con lo stile dei reportage cinematografici di *Epoca*.

PRIGIONE DORATA IN AMERICA

Vista in fotografia la Lollobrigida in "bikini", Howard Hughes - l'uomo che lanciò Jean Harlow e Jane Russell - la volle in America. Tornata delusa dopo tre mesi, ottenne in Francia la sua grande affermazione.

di DOMENICO MECCOLI



NELLA LORO PRIMA MODESTA ABITAZIONE ROMANA, IL MARITO NON DI RADO AIUTO' GINA A LAVARE E ASCIUGARE I PIATTI

Nell'anno seguente il matrimonio con Milko Skofic, Gina Lollobrigida interpretò sei film, il migliore fu *Vita da cani*. Il pubblico cominciava a conoscere il suo nome ma non era ancora un'attrice popolare. Anzi, nell'opinione dei più, non era neanche una attrice. Era bella e costava poco. Tanto basse erano le sue paghe da non permetterle né l'automobile né un appartamento migliore di quello dove era andata ad abitare dopo le nozze, in un casone di via Sambucuccio d'Alando, nei

pressi di Piazza Bologna. Allora Gina non si poneva troppi problemi nella scelta delle parti: era contenta di lavorare e basta. A volte, trattandola senza complimenti come un bel pezzo anatomico da mostrare sullo schermo, produttori e registi l'umiliavano. Gina incassava imperturbabile, fingeva di non risentirne. Milko era meno paziente e tentò spesso di convincerla ad abbandonare tutto e ad emigrare con lui in America dove contava di poter esercitare la sua professione di medico.

Invece il 22 luglio 1950 Gina partì in aereo per gli Stati Uniti, ma senza Milko e per ragioni cinematografiche. Vista una sua fotografia in « bikini » (dal film *Miss Italia*), Howard Hughes le aveva mandato un biglietto d'andata per una sola persona. Hughes è un produttore dalle idee molto personali. Per lui, attori e attrici non si dividono in bravi e mediocri o in belli e brutti, ma in « caldi » e « freddi ». Egli si interessa solo ai « caldi »: Jean Harlow e Jane Russell sono due fra

le sue più famose scoperte. Da quella fotografia in « bikini » egli aveva riconosciuto in Gina un soggetto « caldo ». Essa ebbe un appartamento in uno dei migliori alberghi di Los Angeles, poi una villa con piscina; un segretario, un insegnante d'inglese, una maestra di dizione, un autista con relativo macchinone. Le prime settimane si sentì una persona importante; poi cominciò ad annoiarsi. Viveva come in un castello incantato ma aveva l'impressione di essere prigioniera. Non poteva avere

contatti con nessuno, salvo che con Hughes e la sua gente di fiducia. Di provini neanche l'ombra; e Gina cominciò a domandarsi che diavolo stesse a fare in America. Soffriva di solitudine. Pensava a Milko che aveva cercato di raggiungerla e non aveva potuto ottenere il visto perché apolide e in lista come emigrante nella « quota » austriaca fin dal 1947. Si telefonavano continuamente, si telegrafavano. Lui la sollecitava a definire la sua situazione, a insistere con Hughes per il contratto.

31 segue

Prigione dorata in America, in *Epoca*, n. 208, 1954. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Questi costituiscono una novità espressiva all'interno della categoria degli articoli di anticipazione del film sulla stampa coeva. Si dispiegano su diverse pagine, non si trovano all'interno della sezione dedicata al cinema, ma in quella più generica dei fotoservizi. Questa collocazione e il numero di pagine traducono quella sete di storie e di racconti intorno alle dive che porta il cinema a

debordare orizzontalmente dalle rubriche consacrate a tutto il rotocalco. Le cause sono varie: l'euforia, vera e propria ubriachezza, con tutte le sue conseguenze, per il successo internazionale di pellicole cosiddette neorealiste; il sempre crescente numero di film in lavorazione, l'arrivo dei divi, attori, registi, producers americani in Italia²¹.

Di fondamentale importanza nella costruzione di questi racconti per immagini risultano essere proprio le fotografie che combinando materiali diversi – fotografie di scena, ritratti posati, fotografie provenienti dall'album di famiglia dell'attrice – restituiscono come in un atlante visivo l'universo figurativo del film. I reportage di *Epoca*, infatti, dimostrano più interesse per la biografia dei personaggi che gravitano intorno al mondo del cinema – attrici, attori e registi – che per il racconto delle trame. La fotografia che apre il servizio occupa quasi tutta la pagina e mostra Gina Lollobrigida intenta ad asciugare i piatti insieme al marito. La didascalia rafforza ulteriormente il tono domestico e dimesso, di unità e armonia coniugale, comunicato dall'immagine affermando che «nella loro prima modesta abitazione romana, il marito non di rado aiutò Gina a lavare e asciugare i piatti»²².

Seguono fotografie di scena, immagini che riprendono la diva durante la preparazione dei film, fotografie di red carpet, di tono più patinato. La centralità assegnata all'immagine in cucina, insieme al testo di Meccoli, in cui si esalta la concreta ostinazione dell'attrice che non si è lasciata irretire dalle lusinghe di Hollywood, rivela l'obiettivo di ricondurre la diva a una dimensione rassicurante, in una narrazione che la vede incarnare, nonostante il riconosciuto successo cinematografico, il trionfo del sano buon senso popolare²³. La diva comunica così, oltre a sé stessa, un intero sistema di valori, facendosi interprete di una, tutta italiana, «mistica della creatura domestica (articolata in funzione del marito, della famiglia e



Nella vita privata Ingrid Bergman è una donna quanto mai semplice; quando non è impegnata col cinema o col teatro, ama passare il tempo lavorando a maglia (qui sopra a sinistra), rispondendo personalmente alle numerose lettere dei suoi ammiratori (in alto a destra) o dedicandosi come tutte le mamme del mondo

ai propri bimbi. Nella pagina accanto, eccola invece col saio di penitente e le catene di Santa Giovanna ai polsi, quale appare nel poema di Claudel musicato da Honegger. Com'è noto Ingrid fu Santa Giovanna anche sullo schermo, in un grande film a colori; ma dice di preferire questa sua più ardita interpretazione.

Bruciata Ingrid sul rogo della Scala, in Epoca, n. 187, 1954. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

della casa) di derivazione americana che si inserisce alla mentalità che si è andata costituendo nel lungo lavoro di contenimento operato dalla Chiesa e dal perbenismo piccolo borghese»²⁴. Di questa mistica risulta interprete emblematica proprio Lollobrigida la cui avvenenza e prorompentezza fisica non conducono a una dimensione eccedente ma, anzi, riescono a comunicare un'immagine accomodante e rassicurante. Come sostiene Giovanna Grignaffini, «l'emozione, l'istinto e il senso comune trasparivano dal suo corpo in modo direttamente associato a un'idea di interazione sociale che non aveva altra dimensione all'infuori della famiglia»²⁵. Nel dopoguerra la star, infatti, soprattutto quella cinematografica, nella sua natura di figura pubblica, è vista spesso come simbolo nazionale, rappresentante dello specifico e particolare momento socioculturale che il paese si trova ad attraversare²⁶.

Anche quando i servizi non rispondono a obiettivi celebrativi e mitopoietici della figura della diva, come quello appena esaminato, ma riferiscono in forma più asciutta dettagli sulla lavorazione di un film o di uno spettacolo teatrale, non mancano mai riferimenti alla vita domestica, sempre posta in termini di tenero idillio. Ne offre un esempio l'articolo "Bruciata Ingrid sul rogo della Scala" apparso il 2 maggio 1954, sul numero 187 di *Epoca*, in cui l'interpretazione di Ingrid Bergman in *Giovanna D'Arco al rogo*, sotto la direzione del marito Roberto Rossellini, diventa occasione per tracciare un ritratto, soprattutto fotografico, dell'attrice nelle vesti di moglie e di madre. Le immagini che sembrano provenire da un album di famiglia mostrano Bergman mentre gioca con i figli, sorride alle parole del marito, lavora all'uncinetto, risponde personalmente alle lettere degli ammiratori. L'accento è sempre posto sulla semplicità della vita privata contrapposta alla notorietà pubblica.

La vita semplice delle dive, improntata a principi di decoro e buon senso, nel racconto che viene costruito sulle pagine dei periodici illustrati rientra in un orizzonte condivisibile da parte delle lettrici, un modello a cui poter aspirare, senza avvertirne troppo la distanza. *Epoca* dedica nel 1954 un'inchiesta, anche questa volta a firma di Domenico Meccoli, volta a scoprire gli oggetti più desiderati dai divi dello star system italiano. A differenza delle dive e dei divi americani, di cui le riviste registrano gli scandali e le esuberanze, quelli italiani si rivelano morigerati anche nelle aspirazioni: l'automobile, la casa in città e la villa al mare diventano espressione di una «borghese saggezza che sa trovare i suoi limiti»²⁷. A ribadire la distanza dal sistema hollywoodiano,

TRE SOLTANTO I DESIDERI degli attori italiani

Prima l'automobile, poi la casa in città e infine la villa al mare: queste aspirazioni sono il segno di una borghese saggezza che sa trovare i suoi limiti. Perché, se a volte i divi del cinema perdono la testa, la colpa è spesso dei produttori, che li stordiscono a furia di milioni.



LEONORA ROSSI-DRAGO, NELLA SUA VILLA, CON LA FIGLIA. LE DIVE IN VACANZA CONDUCONO VITA ASSAI SEMPLICE

Roma, gennaio

Il caso di Lamberto Maggiorani, protagonista di *Ladri di biciclette*, spesso portato ad esempio dell'effimera fortuna di certi attori presi dalla strada e poi ridotti a postulare lavoro nelle anticamere delle Case di produzione, è certamente doloroso. Altrettanto doloroso è il caso di attori che un tempo furono famosi, ricchi, corteggiati e vezzeggiati, e oggi si trovano nella condizione di attendere la manna di una particina e delle poche migliaia di lire che ad essa competono. Tale è la condizione di Gustavo Serena, quarant'anni fa degno antagonista di Francesca Bertini in *Assunta Spina* e ora riapparso, a mala pena riconoscibile, in *Gelosia*; è la condizione di Elena Makowska, una delle dive meglio pagate nell'epoca d'oro del nostro cinema muto. Sono i primi attori che ci vengono alla memoria perché ci capita d'incontrarli per le vie di Roma e nei teatri di posa, ma non per questo vogliamo considerarli tipiche vittime del mostruoso congegno per fabbricare e per distruggere fortune e ricchezze che è il cinematografo. Né vogliamo dire che la povertà dopo la grande ricchezza è necessariamente conseguenza di tale congegno: mille possono esserne le cause; ma è certo che nel cinema il fenomeno è più frequente e più appariscente che in altri campi. Hollywood è piena di grandi nomi ridotti sul lastrico. Tutta colpa della facilità con cui si guadagna il denaro.

Negli aspiranti al firmamento divistico (a parte l'attrazione della gloria e il solletico della vanità) è comune l'illusione che nel cinema un milione di guadagno sia un milione di capitale. « Il denaro » ha detto un grande produttore americano « è uno dei fattori che determinano il fallimento di tanti successi cinematografici.

di DOMENICO MECCOLI

fici. Saper far fronte a un grande e subitaneo successo finanziario è un'arte; e pochi hanno la forza di rendersi conto che sia un'arte. Avere tale forza è soprattutto difficile quando si è molto penato per arrivare, quando - com'è per lo più - si viene o da una vita banale e povera di mezzi o dall'aver sopportato rovesci e delusioni in altre attività. Allora si prende gusto alla facilità con cui il denaro entra nelle tasche, e, poiché esso continua a entrare e anzi, col crescere del successo, si fa sempre più copioso, non c'è ragione di farlo rimanere nelle tasche; appena uscito sarà subito rimpiazzato. Tipico è il caso di Carlo Croccolo. Dopo aver per lungo tempo bussato alle porte dei produttori ed essersi logorato il fondo dei pantaloni sulle seggiole delle anticamere, egli ebbe finalmente la grande occasione e in breve la sua quotazione salì vertiginosamente. Non c'era film nel quale non si sentisse la necessità di includere Croccolo. Allora mise su un treno di vita molto dispendioso: appartamento lussuoso, due automobili, autista, camerieri, annessi e connessi. Croccolo non è uno sciocco. Una volta dichiarò apertamente d'aver fatto tutto ciò per rivalersi delle umiliazioni sofferte in passato, e infatti il suo maggior piacere era di mandare in bestia i produttori che una volta facevano aspettare inutilmente in anticamera e ora gli davano la caccia. Egli era dunque un prodigo cosciente, e forse, quando la sua fortuna ha declinato, si sarà pentito di quegli atteggiamenti, certo non considerò la volubilità del successo cinematografico, sono pochissimi a considerarla. Perciò, nei più, la pro-

Tre soltanto i desideri degli attori italiani, in *Epoca*, n. 171, 1954.
Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

in cui si costruiscono e disperdono ingenti patrimoni in tempi brevissimi, campeggia in apertura del servizio una fotografia di Eleonora Rossi-Drago a tavola con la figlia, ripresa nell'atto di servirle un piatto di pasta. Tutta l'immagine è costruita per comunicare un'impressione di intimità familiare: il gesto affettuoso con cui Rossi-Drago prepara la porzione, la posa compita della bambina, la tavola essenziale, occupata soltanto da bicchieri, piatti e una zuppiera ripiena di rigatoni. La fotografia, scattata nella villa estiva dell'attrice a Santa Marinella sul litorale laziale e accompagnata dalla didascalia «le dive in vacanza conducono una vita assai semplice», si iscrive nel filone iconografico della diva a riposo, che la mostra lontana dagli impegni lavorativi, nell'ambiente disteso della casa al mare.

La regina della casa:
la centralità degli spazi domestici sulle pagine di *Oggi*

Nel 1945 esce *Oggi*, che assumerà quasi da subito il profilo di un rotocalco a larga diffusione, dal carattere familiare e nazional-popolare in cui la fotografia non documenta e non racconta, ma costruisce un orizzonte fiabesco attraverso immagini composte, piacevoli e posate, che richiamano lo stile degli album di famiglia e rassicurano il lettore sui suoi stessi valori²⁸. *Oggi* dedica uno spazio considerevole alle vicende delle attrici, presentate con una regolarità e un tono sentimentalistico-voyeuristico simile a quello di un fotoromanzo.

Tra i tanti servizi, si farà qui riferimento a una fotorubrica "Entriamo nelle case delle celebrità", inaugurata nel febbraio 1954, con cui *Oggi* apre le porte delle case delle dive, inquadrabile in quello che Federico Vitella, rispetto alle tipologie discorsive impiegate dai rotocalchi nel raccontare le dive, definisce «discorso dell'abitare»²⁹. L'attrice compare qui nelle vesti di una benevola «regina della casa»³⁰ che rivela allo sguardo curioso del fotografo interni curati e ben arredati ma non eccessivamente lussuosi, traduzione di «un sistema di vita potenzialmente replicabile all'insegna del decoro e dell'onorabilità»³¹, in cui la casa non è, come per i divi americani, espressione e sfoggio di opulenza e stravaganza, ma spazio confortevole della vita quotidiana.

In molti di questi servizi compaiono immagini che riprendono le attrici ai fornelli. Valentina Cortesi che per amore del marito americano rivoluziona le sue abitudini culinarie e si specializza nelle colazioni abbondanti; Silvana Pampanini che, sorridente con un fiasco di vino in mano, viene definita un'abile cuoca che cucina con piacere durante il tempo libero. Entrambi i casi rivelano però i segni di una tensione tra modelli femminili tradizionali e nuova cultura dei consumi: da Cortesi si mangia all'americana, nella cucina di Pampanini la didascalia punta l'attenzione sulla presenza del frigorifero e dello scaldabagno, come marcatori dell'irruzione di un nuovo benessere.

Proprio le cucine e la loro rappresentazione sulle riviste e al cinema, come indagato da Natalie Fullwood nei suoi studi sulla commedia all'italiana, risultano essere gli spazi in cui più si manifestano i segni del miracolo economico³². Al tempo stesso la cucina, in quanto regno della donna-angelo del focolare, si pone come l'ambiente più interessante per esaminare le persistenze e i cambiamenti nei modelli femminili proposti dai media. Oggetti e forme del consumo provenienti dagli Stati Uniti vengono infatti ricondotti in un orizzonte italiano, che ancora risente fortemente di una morale tradizionale.

Il grado di normalizzazione delle attrici si intensifica nelle fotografie che le mostrano intente a cucinare per la propria famiglia. Questa tipologia di immagine è più frequente sulle pagine di *Oggi* in ragione del già ricordato carattere sentimentale e lirico-edificante della testata³³. Ne offrono un esempio efficace alcune immagini che riprendono l'esordiente Maria Fiore, appena approdata al cinema con *Due soldi di speranza* di Renato Castellani (1952), nella cucina dell'abitazione che condivide con i genitori e i fratelli, in cui conduce, nonostante sia diventata attrice, una vita «assai modesta». Entrambe le immagini presentano l'attrice come angelo del focolare, a cui viene demandato di occuparsi delle incombenze domestiche, soprattutto di quelle legate alla preparazione dei pasti. Nella prima fotografia Maria Fiore prepara una tazza di caffè al padre, la didascalia informa i lettori che preparare il caffè al padre al mattino rientra tra i compiti dell'attrice a causa dell'infermità della madre. Nella foto di destra in cui Fiore è in piedi e sorridente, intenta a occuparsi del «desinare» la didascalia accentua ancora di più il tono *candid* e quotidiano delle riprese, sostenendo che l'attrice sarebbe stata «sorpresa, indaffarata tra i fornelli».

ENTRIAMO NELLE CASE DELLE CELEBRITÀ

Visitiamo questa settimana le case degli attori Valentina Cortese ed Amedeo Nazzari, del pittore Giorgio De Chirico e dello scrittore Alberto Moravia



L'APPARTAMENTO DI VALENTINA CORTESE

Roma. L'attrice Valentina Cortese insieme col figlio Jackie di due anni e mezzo nello studio del suo appartamento nel quartiere dei Monti Parioli. La scrivania è collocata in una nicchia foderata di raso color acquamarina. Nella piccola nicchia sul fondo è appoggiato un orologio francese dell'Ottocento. I mobili della stanza sono di linea funzionale.

Roma. Valentina Cortese nell'ingresso del suo appartamento. Il divano è verde e dello stesso colore è il grande tappeto di disegno moderno. Il tendaggio alla finestra è color miele con motivi a fiori, nella nicchia a sinistra è collocata una lampada con paralume di pergamena. L'attrice, che presto trasloccherà in una nuova casa, abita a Roma insieme col marito, l'attore americano Richard Basehart (ora a Torino per impegni di lavoro), il figlio, la madre Elena Cortese, una cameriera, una governante e una segretaria.



Roma. Il bagno nell'appartamento di Valentina Cortese. L'attrice sta pestinando il figlio Jackie. Il pavimento è a mosaico di marmo scuro; le pareti sono ricoperte con lastre di marmo; la specchiera a destra ha le due ante laterali ribaltabili. L'attrice, che ha soggiornato a lungo in America, possedeva ad Hollywood una bellissima casa che ora ha ceduto, è diventata una maestra. Questo appartamento era in parte già ammobiliato; l'attrice vi ha aggiunto poco.



Roma. La cucina di Valentina Cortese è arredata secondo l'uso nostrano che prevede le pareti piastrellate, un ampio acquale e l'immane tavolo centrale con piano di marmo. L'aver sposato un americano ha in parte rivoluzionato le abitudini culinarie dell'attrice. In famiglia si mangia infatti all'americana con sostanziose colazioni al mattino, nella preparazione delle quali Valentina, sotto la guida del marito, è diventata una maestra. Questo appartamento era in parte già ammobiliato; l'attrice vi ha aggiunto poco.



Roma. Silvana Pampanini, nella fotografia a sinistra, siede allo scrittoio nel suo studio. Il possedere una bella dimora era una vecchia aspirazione dell'attrice: l'arredatore professor Del Debbio, che s'iffra commovente fu da quando pregava andava a costare alla messa degli artisti, ha particolarmente curato la tappezzeria e le tende le quali hanno il compito di appoggiare sopra. Anche qui il lampadario è in vetro di Murano; sotto il tavolino centrale è steso un tappeto persiano. Nella fotografia a destra: la sala da pranzo intonata, specie nella tappezzeria, allo stile fine ottocento. Il tavolo, di fattura moderna, è rotondo. Appoggiato alla parete di destra è il bar ornato da una lampada sovrana.



Roma. Altri due ambienti dell'appartamento di Silvana Pampanini. A sinistra: il quello studio con doghe in legno naturale lucidate alle pareti. Sul lato destro del tavolo corre una panca ad angolo. Il soffitto è laccato in rosso lucido e i tendaggi sono di lino grezzo, guarnito in rosso. La porzione di parete che incornicia la porta in fondo a destra, è in piastrelle rustiche; il pavimento è a piastrelle. La falsa lampada a petrolio che sovrasta il tavolo è a saliccioli. Nella foto a destra: Silvana nella sua cucina. I mobili estereamente funzionali sono in legno bianco laccato. L'attrice, che è un'abile cuoca, si diverte spesso, quando ha tempo, a preparare il desinare. Nel fondo si scorge il refrigeratore e un di esso, alla parete, è appeso lo scaldabagno. Silvana Pampanini ha conquistato la popolarità, in questi ultimi anni, come interprete di film nei quali è stata messa in rilievo soprattutto la sua avvenenza; ella tuttavia spera di poter recitare presto parti drammatiche, cosa che finora le è stata concessa solo nel film "Un marito per Anna Zaccharo".



Roma. A sinistra, Silvana Pampanini nel suo bagno: l'ambiente semplice e luminoso è rivestito per i due terzi dell'altezza con lastre di marmo venato. A destra il guardaroba il cui pavimento è in marmo, ha le pareti ricoperte a tutta altezza da armadi le cui ante sono foderate in "cina" (tessuto). In questa stanza si trova il tavolo centrale e foderata il paravento. Silvana è assai ordinata e in ogni comparto degli armadi tiene separati i vari capi del proprio abbigliamento: ha una grande passione per le scarpe e ne possiede alcune decine di paia. La direzione dell'appartamento è affidata alla madre dell'attrice, la signora Olga, la quale è coadiuvata dalla serva.



Entriamo nelle case delle celebrità: l'appartamento di Valentina Cortese, in Oggi, n. 9, 1954. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Entriamo nelle case delle celebrità: l'appartamento di Silvana Pampanini, in Oggi, n. 7, 1954. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Sulle stesse dinamiche familiari – una figlia che sopperisce all'assenza della figura materna occupandosi del padre – e sulle stesse funzioni della figura femminile – “ottima donna di casa”, accudente e rassicurante, legata agli spazi della cucina – è strutturata la quarta di copertina del numero 51 di *Oggi*, del 1950, con protagonista Lea Padovani. Come nell'esempio appena citato, anche qui Padovani è colta dal fotografo nel medesimo atto di servire, mentre avvicina alla bocca del padre un mestolo del ragù che sta preparando.

Che questo tipo di racconto si rivolga soprattutto alle lettrici e che sia funzionale a rinsaldare il rapporto con chi legge, proponendo scenari condivisibili e problematiche comuni, è evidente dal testo che accompagna l'immagine. In un momento in cui la diva attraverso la stampa si fa promotrice di nuove forme di cura del corpo³⁴ il titolo del servizio afferma che Lea Padovani, dichiaratasi una cuoca appassionata, non fa cure per dimagrire, a differenza di molte sue colleghe e che, al contrario, mangia molta pasta. Immagini come questa traducono in modo evidente il cambio di paradigma che coinvolge la figura della diva nel dopoguerra e il culto che le viene tributato da parte dei fan. Come scrive Edgar Morin nel suo pionieristico studio “Le Star”, da quando la diva è diventata una persona come tante, non disdegna di farsi riprendere in atteggiamenti tipici della vita privata borghese: ad esempio, si lascia fotografare mentre, vezzoso grembiule annodato in vita, e tegami in mano, prepara le uova al bacon³⁵. Le parole di Morin si attagliano perfettamente, grembiule e tegami compresi, alla fotografia che compare sulla quarta di copertina del numero 25 del 1951 di *Oggi*. Yvonne Sanson è ritratta nella sua cucina nell'atto di versare un uovo in padella. L'attrice è qui quanto mai accessibile, partecipe della vita quotidiana di tutti. La costruzione stessa dell'immagine concorre a sottolineare questo cambiamento. Agli antipodi del ritratto posato e glamour con cui erano solite farsi riprendere le dive degli anni Trenta, Sanson sfoggia un'espressione sorpresa, buffa e quasi comica, la bocca spalancata per lo stupore, i capelli legati all'indietro per praticità.



LA STELLA DEL QUARTICCIOLO



Roma. La quattordicenne Maria Fiore "la stella del Quarticciolo" (dal nome del popolare rione in cui abita) s'addormenta stordita, con i genitori e i fratelli una vita assai modesta. Ogni mattina, giacché la madre è inferma, Maria si alza per tempo e prepara il caffè al padre (fotografia a sinistra). Ora che ha terminato di girare il film si occupa anche del destino.

scoperta dal regista Renato Castellani e protagonista del film "Due soldi di speranza", sembra diventata attrice conosciuta. Ogni mattina, giacché la madre è inferma, Maria si alza per tempo e prepara il caffè al padre. Nella foto a destra è stata sorpresa appunto indaffarata tra i fornelli.

e serenità. Decide di chiedere a Washington un posto in un consolato, a Firenze magari, o a Napoli. Non riesce ad averlo. Vende allora la casa di Arcovalle e si stabilisce a New York ormai disperato per il suo avvenire, e chiudendosi sempre più nel desiderio di non far più nulla, come lo stallo eroe del suo lungo racconto *Bertieby*, lo scrivono. E scrivono diventa egli stesso: un amico gli procura un posto nelle dogane della città. Inteso a questa monotona occupazione egli languirà ancora per ben ventotto anni, prima di lasciare un mondo che ormai non lo ama più.

Herman Melville era nato a New York nel 1819. Il padre Allan era sufficientemente ricco per mantenere con agiatezza la moglie e i suoi otto figli. La madre apparteneva alla nobile famiglia dei Gansevoort; il ragazzo ebbe una buona educazione, ma dei genitori ereditò quel pessimismo e quella rigida religiosità che dovevano essere responsabili delle lunghe crisi che lo accompagnarono fino alla morte.

La prima crisi di Herman fu però economica: il padre morì ancor giovane amareggiato dal fallimento della sua attività commerciale. La vedova coi figli viene da allora su faluto dei parenti. Uno zio procurò al giovinetto un posto in una banca: Herman darò poco in questo impiego; l'anno seguente (siamo nel 1831) vende cappelli in un negozio di Market Street.

Sia però che il suo destino non è dietro un banco: sogna avventure e viaggi e passa le ore libere al porto, bandandosi dall'odore di salate

dine e di alghe che esala dalle carene allimate lungo i moli. Nel 1836 lascia New York per Pittsfield, dove trascorre l'estate presso lo zio Thomas: qui un cognato ufficiale di marina, gli parla di Honolulu e Tahiti. Il desiderio di vagabondare per il mondo si fa era nel giovane sempre più forte. Nella primavera del 1837, a diciotto anni, si imbarca come mosso su un tralibero in rotta per l'Inghilterra. Il viaggio sarà poi il motivo sul quale condurrà le pagine di *Redburn*. Ritornato in America, fa, per un certo tempo, fisco, garante. Ma il mare lo aveva stregito: di lì a poco è a New Bedford e parte su una baleniera per una stagione di caccia della durata di tre-quattro anni. Dopo un anno e mezzo di navigazione quella vita, per la sua durezza, gli diviene insopportabile ed egli, insieme ad un compagno, diserta nell'Isola di Nuka-Hiva, una delle Marchesi. Dopo essersi perduti nelle montagne, Herman e l'amico Tobias scendono in una valle abitata da indigeni antropofagi: sono però ben accolti e il giovane scrittore gode della simpatia del capo tribù e dei favori della di lui bellissima figlia. Herman, abbandonato dall'amico che era fuggito da quel fedel cannibalesco, di lì a poco scappa a sua volta e trova imbarco su una baleniera in rotta per Tahiti. È un viaggio penoso, sia per il trattamento a bordo, sia per l'insufficienza del comandante, succube di un ufficiale spavaldo e feroce: l'equipaggio si ammutina; ma a Tahiti il console britannico ristabilisce l'ordine sul bastimento, incarceran-

do a terra alcuni marinai, tra i quali Melville. Rilasciato dopo qualche giorno, i prigionieri si disperdono per l'Isola: il futuro scrittore, dopo alcune avventure, arriva ad Honolulu, dove fa per qualche tempo il contabile. Infine si imbarca come gabbiere sulla nave da guerra americana *United States*, e con questa ritorna in patria. In mare era rimasto più di tre anni.

Inizia ora la sua carriera letteraria: nel 1845 esce *Typee* che è ben accolto; l'anno dopo *Omoo*, cui succede uguale successo. Quindi *Mardi*, *Redburn* e, nel 1850, *Giacchetta bianca*.

È di questi anni il suo incontro con Hawthorne, e la rivelazione a se stesso di quel mondo spirituale che doveva lievitare il grandissimo libro di *Moby Dick*. La storia della maledetta balena bianca non ebbe però grande accoglienza e *Pierre*, uscito nel 1852, parve interrompere la sua prodigiosa carriera. Della terribile crisi di questo periodo si è già detto: ormai il gran volo lirico si è smorzato. Nell'ufficio della dogana di New York scrive alcune poesie (si era provato anche in un lungo poema in versi, *Clarel*) e lo stupendo *Billy Budd*, il quale uscirà postumo nel 1919. Melville morì nel settembre del 1891: un solo giornale gli dedicò quattro righe di necrologio. Hawthorne aveva detto che Melville gli era sembrato, tra gli scrittori americani del tempo, l'unico degno d'immortalità. Oggi *Moby Dick* è considerato uno dei dieci libri sui quali si regge l'intera civiltà letteraria.

Domenico Perzio

LE PERIPEZIE DI "GRAN BALDORIA"

Elsa Merlini torna al teatro nella nuova rivista di Garino e Giovanni

Cronaca teatrale di Augusto Doré

La rivista "Gran Baldoria" di Garino e Giovanni, che si replica al "Nuovo" di Milano, nacque a Formia verso la fine di luglio, e rischiò di morire a Montecatini ai primi di ottobre.

Scioltasi dal contratto con la Ostris, Garino e Giovanni s'erano, finalmente, trovati liberi di scrivere, per la prima volta, una rivista come sarebbe piaciuto a loro, che non avrebbe dovuto tener conto delle solite esigenze spettacolari, dei gusti personali della Ostris, e si accordarono con Fausto, considerato il più "liberale" degli impresari italiani. Le cose, quindi, cominciarono nella maniera più rosea, e le prime battute del copione furono scritte, tra uno scambio di reciproche cortesie, per l'appunto a Formia, nella villa dell'impressario. Garino e Giovanni si sentivano liberi, così liberi che a un certo momento si accorsero di trovarsi a metà settembre senza avere scritto neppure il "primo tempo" e senza aver pensato agli interpreti cui affidare le parti rispettive. Su qual-

La stella del Quarticciolo, in Oggi, n. 42, 1951. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

IN QUESTO NUMERO, A PAG. 5-6

UNA DONNA NELLE CARCERI RUSSE

OGGI

IN QUESTO NUMERO, A PAG. 16-17

LE MAMME DEI CAMPIONI



**LEA PADOVANI
NON FA CURE
PER DIMAGRIRE**

L'attrice Lea Padovani, dopo circa due anni di permanenza in Inghilterra, è definitivamente rientrata in Italia ed abita ora a Roma in una nuova casa al Parioli, dove vive col padre Ugo, con la sorella Lia ed il figlio di quest'ultima. La Padovani si è affermata all'estero come una delle migliori attrici italiane, ed ha interpretato con successo i film "Cristo tra i muratori" (per il quale fu preferita all'attrice Luise Rainer) e "Obsession", entrambi diretti dal regista Dmytryk che la scriverà dopo averla vista in "Il sole sorge ancora". L'attrice, dopo aver girato con Camerini "Due mogli sono troppe", ha recentemente ultimato a Roma, accanto a Marcello Mastroianni, il film "Atto di accusa". Lea Padovani interpretò il suo primo film nel 1945 ed è entusiasta del suo mestiere; ma è anche un'ottima donna di casa: al contrario di molte sue colleghe non fa cure dimagranti, mangia molta pasta asciutta ed è appassionata della cucina. Qui fa assaggiare al padre un ragù che ella considera una sua specialità.

Lea Padovani non fa cure per dimagrire, in Oggi, n. 51, 1950. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Continuità ed eccentricità nella costruzione dei modelli femminili italiani: il caso di *La Cucina Italiana*

La Cucina Italiana, dopo l'interruzione nel 1943 a causa della guerra, riprende le pubblicazioni nel 1952 sotto la direzione di Anna Gosetti della Salda, già attiva nel settore pubblicitario, coadiuvata dalle sorelle Fernanda, incaricata di elaborare e realizzare le ricette, e Guglielmina, fotografa. Con la nuova edizione la rivista si rinnova anche graficamente: il numero di pagine passa da 32 a 45 e la copertina viene stampata a colori. Si allarga anche l'orizzonte dei contenuti: non più solo cultura gastronomica, ma anche arredamento, cura del giardino, aggiornamenti sulla moda, rubriche letterarie e consigli sulla vita familiare. Nel dopoguerra *La Cucina Italiana* diventa più una rivista del "saper vivere". Si arricchisce, inoltre, di interviste e servizi fotografici. In questa nuova sensibilità per le questioni domestiche che le lettrici si trovano a fronteggiare ogni giorno si colloca anche l'attenzione nei confronti delle attrici che, con i racconti delle loro abitudini quotidiane, dei loro consumi e delle loro preferenze alimentari agiscono come mediatrici di conoscenze e saperi pratici.

Anche sulle pagine de *La Cucina Italiana* si mettono in mostra le case delle attrici. Una abitazione accogliente, confortevole ma senza lussi, è quella dei coniugi Fellini, che alla casa romana di rappresentanza, con mobili antichi e quadri d'autore, preferiscono quella semplice, in riva al mare, dotata di un piccolo giardino. In questo rifugio di pace, l'angelo del focolare è Giulietta Masina che nel 1964 apre le porte della sua dimora alla giornalista Marin San Sile e alla fotografa – di cui non risulta segnalato il nome – di *La Cucina italiana* per la rubrica "Una giornata con". Si inizia subito con una ricognizione della cucina che è schietta e genuina come Masina e come i piatti della tradizione romagnola di cui fornirà le ricette alle lettrici: «nessun antro dei prodigi, nessuna grande innovazione tecnica, ma c'è tutto quello che occorre a una onesta gastronomia»³⁶. La conversazione si articola su tutti sui temi della cucina, sui piatti prediletti dal marito Federico Fellini e su quelli che Masina mangiava da bambina. L'articolo è corredato da un buon numero di fotografie, tutte scattate tra la cucina e la sala da pranzo, che fissano l'immagine dell'attrice indaffarata ma sempre sorridente ai fornelli, cordiale e discreta, attenta a creare un ambiente curato, in una foto sta sistemando i fiori del centrotavola, in un'altra si aggira e si districa tra le padelle.

Più centrati sulla singolarità della figura dell'attrice sono invece i ritratti che emergono dalla rubrica "La ricetta di". Si riportano qui a titolo di esempio, pregnanti per i discorsi intorno ai modelli femminili veicolati dalla stampa, *La ricetta di Ornella Vanoni* e *La ricetta di Moira Orfei* e pubblicate rispettivamente nel giugno e nel dicembre 1960. Entrambe fanno più volte riferimento alle questioni della cura del corpo, del peso, del mantenimento di una figura snella, come richiesto dall'industria dello spettacolo. Ancora una volta emerge il ruolo di questo genere di pubblicazione nel guidare le donne, nel fornire consigli e prontuari sulla cura del corpo. Entrambe, inoltre, presentano delle eccentricità rispetto agli esempi femminili devoti e tradizionali fin qui incontrati. Vanoni, sia pur fotografata ai fornelli con lo sguardo chino sulla pentola, dichiara di non saper cucinare, rivelandosi più interessata ad altre occupazioni del tempo libero tra cui riordinare i libri, andare al cinema, ricevere gli amici. Ancora più dissonante è l'episodio dedicato a Moira Orfei, ormai approdata al cinema dopo la carriera circense. Orfei si trova qui a incarnare un nuovo paradigma femminile, ormai lontano dalla donna-paesaggio della ricostruzione post-bellica³⁷, che si riconosce in una dimensione urbana e, soprattutto, che si identifica con un rinnovamento impetuoso dei consumi. Si entusiasma, infatti, per la Coca-Cola, dichiara di berla con frequenza, di apprezzarne il gusto frizzante, adatto ad accompagnare ogni pasto e replicabile ovunque. La foto di corredo all'articolo può leggersi come esemplare di questa modernità femminile che irrompe con il boom economico: Orfei è al centro della fotografia, ripresa di profilo, curata nell'abbigliamento e nel trucco, oggetto di sguardi di desiderio da parte di un gruppo di uomini che la circonda. In una mano tiene elegantemente una sigaretta, nell'altra, l'immane bottiglia di Coca-Cola. Moira Orfei, come indicato nell'articolo, ha abbandonato il circo, e dunque l'impresa e la dimensione familiare, Ora, al suo nono film, la sua professione è quella della diva.

IN QUESTO NUMERO, A PAG. 14-15.

CACCIA ALL'UOMO IN INGHILTERRA

OGGI

IN QUESTO NUMERO, A PAG. 16-17.

I MIRACOLI DELLA CHIRURGIA PLASTICA



**YVONNE SANSON AVRÀ
PRESTO UNA VILLA DEGNA
DI UNA DIVA DI HOLLYWOOD**

Roma. Yvonne Sanson, attrice italiana, ma greca di origine, ha firmato da pochi giorni un contratto che la impegna per sedici mesi, allo stipendio di un milione al mese: in questo termine di tempo ella dovrà interpretare tre film per i suoi produttori e potrà prendere parte a film di altri produttori solo dietro autorizzazione della società che l'ha scritturata. Dopo aver esordito in *Aquila nera*, la Sanson fu lanciata da Lattuada in *Il delitto di Giovanni Episcopo*: gli ultimi film, *Catene e Tormento*, due drammi destinati al grosso pubblico, l'hanno rivelata come l'attrice italiana che realizza i più alti incassi. Ora, per la terza volta in coppia con Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson sarà protagonista di un film drammatico di facile successo, *I figli di nessuno*. La bella attrice si è fatta costruire sulla via Appia Nuova una villa sontuosa che, iniziata oltre un anno fa, sarà ultimata entro settembre. Questa villa, che avrà il nome di Nuova California, sarà a due piani, avrà enormi terrazze e giardini, una piscina, tre garage e cinque bagni: sarà insomma, in Italia, una villa costruita esattamente sui modelli di quelle delle stelle di Hollywood.

*Yvonne Sanson avrà presto una villa degna di una diva di Hollywood, in Oggi, n. 25, 1951.
Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)*

Le immagini delle dive italiane ai fornelli, disseminate sulle pagine dei rotocalchi del secondo dopoguerra, rivelano la complessità dei processi di costruzione e negoziazione dei modelli femminili in un Paese attraversato da profonde trasformazioni sociali e culturali. Attraverso una strategia di “quotidianizzazione” queste fotografie – ora rassicuranti, ora lievemente eccentriche – contribuiscono a ricondurre figure pubbliche di straordinaria visibilità entro un immaginario domestico condivisibile, capace di parlare direttamente alle lettrici. Allo stesso tempo, proprio nei dettagli – un nuovo elettrodomestico, un’abitudine alimentare “americana”, un atteggiamento più libero o sofisticato – affiorano le tensioni che accompagnano l’ingresso della modernità e dei consumi nella vita italiana. Le cucine delle dive, così come rappresentate dalle riviste generaliste e specializzate, diventano quindi luoghi simbolici in cui si intrecciano continuità e mutamento, tradizione e desiderio di rinnovamento: spazi nei quali il corpo femminile, il lavoro domestico e la cultura visuale del tempo si riflettono reciprocamente, restituendo un osservatorio privilegiato sul ruolo dei media nella formazione del gusto e nella definizione dell’identità femminile nel boom economico.

1. Francesco Alberoni, *L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Bompiani, Milano 1973, pp. 52-53, citato in Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Milano 2024, p. 14

2. Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021, p. 11

3. “Calendario dei fatti 1961-1962”, *Almanacco letterario Bompiani* 1963, Bompiani, Milano 1962, p. 294

4. Mariella Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet, Macerata 2015

5. Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi 2012

6. Raffaele De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in R. De Berti – I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2009

7. A. C. Quintavalle (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Università di Parma – Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1972
8. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit.
9. Raffaele De Berti, *Il cinema fuori dallo schermo*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949-1954*, Vol. VIII, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2003, pp. 116-129
10. *Ibidem*
11. Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 6
12. Giuliana Muscio, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988, p. 6
13. Alice Auteliano, Valentina Re, *Presentazione*, in A. Auteliano – V. Re (a cura di), *Il racconto del film La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2016
14. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit.
15. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011
16. Uliano Lucas, Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015, p- 203
17. Irene Piazzoni, op. cit., Carocci, Roma 2021, p. 183
18. Guido Crainz, *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996
19. Stephen Gundle, *Bellissima. Femine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2007 [trad. it: *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2009]
20. Anna Rosa Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità, politica e cultura in Italia (1950-1954): Oggi, L'Europeo, Epoca*, tesi di dottorato in Storia del Cinema, tutor: professor S. Bernardi, Università degli Studi di Firenze, 2010, p. 226
21. Patrizia Pistagnesi, *Il cinema nei rotocalchi*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Pesaro, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978, p. 156
22. Domenico Meccoli, "Prigione dorata in America", in *Epoca* n. 208, 26 settembre 1954, pp. 31-37
23. Paola Valentini, *L'immagine della donna*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954/1959*, Vol. IX, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2004
24. Maria Chiara Liguori, "Donne e consumi nell'Italia degli anni cinquanta", in *Italia contemporanea* n. 205, dicembre 1996, pp. 667-668
25. Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, p. 358
26. Réka Buckley, "National Body. Gina Lollobrigida and the Cult of a Star in the 1950's", in *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 4, vol. 20, 2000, pp. 527-547

27. Domenico Meccoli, "Tre soltanto i desideri degli attori italiani", in *Epoca* n. 171, 10 gennaio 1954, pp. 43-45
28. Uliano Lucas, Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo*, op. cit.
29. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit., p. 188
30. Anna Rosa Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità, politica e cultura in Italia*, op. cit., p. 230
31. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit., p. 214
32. Natalie Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy Italian style*, Palgrave Macmillan, London 2015
33. Nello Ajello, *Il settimanale d'attualità*, in V. Castronovo – N. Tranfaglia, *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1976
34. David Forgacs, Stephen Gundle, *Mass culture and italian society from fascism to the cold war*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007 [trad. it.: *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007]
35. Edgar Morin, *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris, 1957 [trad. It: *Le star*, Cue Press, Imola 2021]
36. "Una giornata con Giulietta Masina", in *La Cucina Italiana*, dicembre 1964, pp. 1464
37. Si fa qui riferimento alla definizione di Giovanna Grignaffini