

Elisa Mandelli, Valentina Re
«Le bellezze italiane sono tutte curve».
Identità in conflitto sulle pagine di Cinema nuovo (1952-1958)

1. *Una «storia dell'erotismo cinematografico»? Le immagini su Cinema nuovo*¹

Questo contributo si sofferma sulle strategie editoriali di *Cinema nuovo*, con lo scopo di esaminare un 'conflitto identitario' che si sviluppa sulle pagine della rivista, spostando l'attenzione dal più noto discorso critico e teorico del periodico, già ampiamente studiato, al rapporto che si instaura tra il discorso verbale e quello che potremmo chiamare il 'discorso delle immagini', che si dà attraverso la selezione e l'impaginazione delle fotografie.

In particolare prenderemo in considerazione i fascicoli che vanno dal numero inaugurale del 15 dicembre 1952 a quello del 30 giugno 1958 (n. 133), ultimo con cadenza quindicinale prima del passaggio alla periodicità bimestrale. La scelta di questo arco temporale, pur limitato nella storia della rivista (che proseguirà le pubblicazioni fino al 1996), è motivata dalle peculiarità che le prime annate di *Cinema nuovo* assumono alla luce della nostra prospettiva di indagine.

I numeri a cadenza quindicinale di *Cinema nuovo* assumono infatti una veste a pieno titolo rotocalchistica², in cui l'apparato fotografico conquista

¹ Il saggio è frutto delle ricerche svolte all'interno del Progetto Prin2015 *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)*. Il progetto coinvolge, oltre all'Università degli Studi Link Campus University, l'Università degli Studi di Milano (coordinamento), l'Università E-Campus, e l'Università di Messina. L'articolo è stato pensato, discusso ed elaborato dalle autrici in collaborazione. Per quanto riguarda la stesura materiale, Elisa Mandelli ha scritto i paragrafi 2 e 4, Valentina Re i paragrafi 1 e 3.
² Come ha ben sintetizzato Raffaele De Berti, la tecnica della stampa a rotocalco «consente di produrre riviste a un prezzo basso in cui le fotografie hanno un ruolo fondamentale e dove si possono sperimentare impostazioni grafiche originali [...] che convivono accanto a contenuti più tradizionali». R. DE BERTI, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a

una posizione di tutto rilievo, e intrattiene con il discorso critico una relazione che non è tanto di subordinazione e commento, quanto piuttosto di autonomia o divaricazione (almeno apparente), soprattutto quando i temi in gioco sono, implicitamente o esplicitamente, le modalità di rappresentazione del corpo femminile e lo statuto delle attrici dell'epoca, in particolare quelle italiane. Quello che ci proponiamo di mostrare è come in *Cinema Nuovo* contenuto culturale alto e veste rotocalchistica non entrino necessariamente in contrasto, ma trovino una coerenza di fondo alla luce di specifiche declinazioni dell'identità ad almeno tre livelli: nazionale, di genere, politica.

La tensione tra verbale e visivo sulle pagine della rivista è un aspetto già piuttosto noto, anche se non sistematicamente studiato. In passato è già stata evidenziata almeno da Cristina Bragaglia e Giorgio De Vincenti. Bragaglia legge l'ambivalenza nei termini di una strategia allusiva, volta a «strizzare l'occhio al lettore meno avvertito»³. De Vincenti, dal canto suo, prende atto di quella che definisce «una curiosa e tutto sommato felice antinomia della rivista», in cui al «tono intenzionalmente alto, corrisponde una veste tipografica quasi rotocalchistica, che fa abbondante uso di immagini fotografiche, molte delle quali – in particolare le copertine – andrebbero studiate come esplicito contributo a una storia dell'erotismo cinematografico»⁴.

Verificare perché De Vincenti parli di erotismo cinematografico è piuttosto semplice, ma è nondimeno utile richiamare qualche esempio. Vale la pena di notare come i casi individuati coprano ampiamente, e anzi offrano materiale per approfondire ulteriormente, tutte le strategie di erotizzazione del corpo femminile individuate da Luigi Gariglio nel suo studio sulle immagini femminili erotizzate nei periodici d'informazione del secondo dopoguerra: vale a dire la posa passiva, innaturale o di subalternità, la messa in scena per lo sguardo maschile del presunto narcisismo femminile, e l'allusione più o meno diretta alla sfera sessuale⁵.

cura di Id., I. Piazzoni, Quaderni di Acme, n. 115, Cisalpino-Monduzzi, Milano 2009, p. 13. Cfr. anche R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

³ C. BRAGAGLIA, *Le riviste di cinema (1944-1978)*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1978, p. 89.

⁴ G. DE VINCENTI, *Per una critica politica della proposta culturale di «Cinema nuovo» quindicinale*, in *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1979, pp. 270-271.

⁵ Gariglio precisa che l'adozione di tali strategie riguarda donne bianche, mentre per le donne nere valgono altri regimi di rappresentazione – peraltro ancora una volta riscontrabili su *Cinema nuovo*. Cfr. L. GARIGLIO, *Il corpo delle donne nelle notizie: 1945-1955. L'erotizzazione visiva nell'informazione italiana*, in «Studi culturali», n. 3, 2013, pp. 403-430.

Il dato più evidente, e sui cui torneremo, sono naturalmente le copertine, che in un numero significativo di casi ritraggono la star femminile in abiti succinti e pose sensuali. Ma anche la sezione *Notizie* della rivista si distingue per la presenza costante di ritratti femminili in atteggiamenti sexy e ammiccanti. Nel novembre del 1953, si seleziona una foto di Tania Weber che scopre le gambe e ammicca maliziosamente al lettore per rappresentare *Un giorno in pretura* di Steno (1953)⁶. Altre volte, come nell'immagine di Silvana Pampanini per il film *Noi cannibali* (Antonio Leonviola, 1953), il sex appeal è evidentissimo anche se l'attrice non è in posa e non ammicca alla camera⁷.

Foto di attrici in costume da bagno appaiono un po' dappertutto sulle pagine della rivista, e lo stesso si può dire delle attrici in provocanti abiti da ballo, che possono accompagnare quasi qualsiasi articolo o rappresentare qualsiasi film. Per esempio, l'immagine di Marisa Allasio in costume è pubblicata in corrispondenza di un articolo sugli attori italiani della nuova generazione⁸, mentre una doppia foto di Eleonora Rossi Drago e Sophia Loren, inquadrata dall'altro nei loro vestiti scollati, accompagna un articolo sulle paghe degli attori⁹. Spesso il legame dell'immagine con il testo verbale è labile, come nel caso dell'insolita immagine de *I vitelloni* che illustra un articolo sui cinegiornali in Italia¹⁰. Ancora, un'immagine di Silvana Mangano e Doris Dowling in sottoveste in *Riso amaro* (Giuseppe de Santis, 1953) è scelta a illustrare un articolo sull'esercizio cinematografico¹¹, e una fotografia di Gina Lollobrigida in abito da can can spicca nella sezione *Notizie*¹². Quest'ultima dà addirittura origine a una controversia legale, che vede il numero della rivista sequestrato e Guido Aristarco denunciato (e successivamente assolto) per oltraggio al pudore¹³. Altrove le immagini sembrano invece ritrarre una sorta di erotismo più intimo e privato, sia nelle ambientazioni della storia narrata dal film che durante il lavoro sul set, come nella foto di Alberto Lattuada con Zina Racewsky sul set di *La spiaggia* (1953), che accompagna un articolo sulla censura¹⁴.

⁶ Cfr. «Cinema nuovo», n. 22, 1 novembre 1953, p. 260.

⁷ Cfr. «Cinema nuovo», n. 18, 1 settembre 1953, p. 131.

⁸ Cfr. S. SOLLIMA, *I figli della crisi*, in «Cinema nuovo», n. 109, 15 giugno 1957, p. 361.

⁹ Cfr. U. LISI, *Le paghe degli attori*, in «Cinema nuovo», n. 54, 10 marzo 1955, p. 184.

¹⁰ Cfr. F. ZANNINO, *Attenzione! Sul binario 1 arriva la nuova Italia*, in «Cinema nuovo», n. 12, 1 giugno 1953, p. 347.

¹¹ Cfr. A. PITTA, E. CAPRIOLO, *Nella periferia l'ultima tappa*, in «Cinema nuovo», n. 2, 1 gennaio 1953, p. 11.

¹² Cfr. «Cinema nuovo», n. 59, 25 maggio 1955, p. 362.

¹³ Cfr. le note pubblicate su «Cinema nuovo», n. 60, 10 giugno 1955 e n. 63, 25 luglio 1955, p. 42.

¹⁴ Cfr. S. MARTINI, *Non c'è ma si vede*, in «Cinema nuovo», n. 29, 15 febbraio 1954, p. 82.

2. *Lo «scandalo delle curve»*

All'inizio degli anni Cinquanta, questa contraddizione tra il discorso critico-teorico e il discorso visivo tende a emergere con particolare enfasi in relazione a una polemica sulle attrici italiane, che *Cinema nuovo* alimenta con vigore. Approfondire le linee di questo dibattito è particolarmente utile per mostrare come l'ambivalenza tra testo e immagini non riguardi solo quella commistione tra 'alto' e 'basso' finalizzata a incrementare le vendite, ma abbia implicazioni ben più profonde, che invitano a ripensare e rivalutare i termini di questa (almeno apparente) contraddizione.

Quello che viene nominato sulle pagine di *Cinema nuovo* lo «scandalo delle curve» si apre in un numero del marzo 1953 con una dichiarazione di Vittorio De Sica, che, durante un soggiorno a Londra, afferma che «le bellezze italiane sono tutte curve: Lollobrigida, Mangano, Pampanini. Le loro capacità artistiche non possono davvero competere con i loro pregi fisici»¹⁵. Il problema è riconducibile all'industria cinematografica italiana, che secondo De Sica «tende oggi sopra tutto a mettere in risalto gambe e seni vistosi, opulenti»¹⁶.

La dimensione nazionale è importante: De Sica stesso, infatti, in una successiva precisazione che mira a smussare la *vis* polemica della sua esternazione, la ribadisce, distinguendo le attrici italiane da quelle americane per il metodo di lavoro, e sottolineando come le seconde operino «con maggior senso di disciplina e ordine in confronto al geniale disordine degli artisti italiani»¹⁷.

La redazione della rivista, pienamente concorde col giudizio di De Sica, rincarà la dose, ribadendo che tranne poche eccezioni (Anna Magnani, naturalmente) esse sono «più belle che brave»¹⁸. Ci si appella addirittura a dichiarazioni di Luchino Visconti per ribadire che «le miss, in genere, non valgono niente: sono qualche volta belle, ma non sono intelligenti. Non sanno parlare, non sanno muoversi: non hanno vere qualità di attrici»¹⁹. Insomma «fanno il cinema guardandosi allo specchio»²⁰, come recita il titolo di un articolo di Michele Gandin sul numero successivo, in

¹⁵ REDAZIONE CINEMA NUOVO, *Lo scandalo delle curve*, in «Cinema nuovo», n. 6, 1 marzo 1953, p. 135.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ M. GANDIN, *Fanno il cinema guardandosi allo specchio*, in «Cinema nuovo», n. 7, 15 marzo 1953, pp. 180-181.

cui l'autore si premura di ribadire che «le miss, in genere, sono soltanto, quando lo sono, dei bei corpi», e che «in Italia non esistono [...] attrici cinematografiche. Esistono belle ragazze, spesso anche piene di buona volontà, e basta»²¹.

Queste convinzioni sul rapporto tra bellezza e talento si traducono in una ferma condanna per tutti quei film che mettono in primo piano «gambe e seni vistosi»²² ed «esibizioni di 'décolletés'»²³ – sono tutte espressioni che si trovano sulla rivista – facendone il loro unico punto di forza, e disegnando «un clima balneare dove la pelle è tutta al sole»²⁴, dove «il sesso in piazza ha sostituito i burattini e la guardia municipale»²⁵, e dove giovani arrivate senza doti se non quelle fisiche si mettono in piazza per arrivare al successo²⁶. Una posizione comune, come ha mostrato Anna Gilardelli, al rotocalco di attualità, politica e cultura dell'epoca²⁷, ma anche a riviste femminili di sinistra come *Noi donne*²⁸.

Tale questione deve essere inquadrata nel più ampio problema, largamente discusso sulla rivista, e a cui possiamo qui solo accennare, della scarsa preparazione degli attori e delle attrici nel cinema italiano. Dopo gli interpreti presi dalla strada del neorealismo, stenta infatti ad affermarsi un gruppo di professionisti che unisca il giusto 'temperamento' e un genuino talento a una solida conoscenza dei mezzi espressivi, derivata dallo studio. La figura della miss, l'attrice che proviene dai concorsi di bellezza, una delle allora più comuni strade di accesso al mondo del cinema²⁹, è, come ha scritto Francesco Pitassio, l'«antitesi economica» dell'interprete neorealista, e a esso è spesso associata in discorsi che auspicano una rinnovata attenzione per la professionalità attoriale³⁰.

²¹ *Ibid.*

²² IL NOSTROMO, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema nuovo», n. 14, 1 luglio 1953, p. 288.

²³ A. GAROFALO, *Inflazione delle curve*, in «Cinema nuovo», n. 74, 10 gennaio 1956, p. 32.

²⁴ R. RENZI, *Elogio della donna vestita*, in «Cinema nuovo», n. 78, 10 marzo 1956, p. 152.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cfr. *Ibid.*

²⁷ Cfr. A. GILARDELLI, *Lollo vs. Marilyn. La rappresentazione del corpo femminile nel cinema e sulle riviste degli anni Cinquanta*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 7, 2013, pp. 73-96.

²⁸ Cfr. M.A. MACCIOCCHI, *A proposito delle 'misses'*, in «Noi donne», n. 39, 4 ottobre 1953, p. 3; T. CHIARETTI, *Il fumetto Mambo*, in «Noi donne», n. 47, 28 novembre 1954, p. 20.

²⁹ Cfr. S. GUNDLE, *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2009.

³⁰ Cfr. F. PITASSIO, *Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo*, in «L'asino di B.», n. 12, gennaio 2007, pp. 147-163.

Tuttavia è indubbio che il nesso problematico tra preparazione/talento da un lato e bellezza/sessualità dall'altro appare molto più rilevante per le attrici che per gli attori: è dunque uno 'scandalo' che grava sull'identità italiana ma limitatamente al binomio tra italianità e identità femminile. Gli uomini, dal canto loro, dovranno vedersela con altri problemi che riguardano il rapporto tra italianità e sessualità, per esempio quello del gallismo, denunciato negli stessi anni dal soggetto di Renzi *L'armata s'agapò* come comportamento trasversale alle classi sociali e ai gradi gerarchici delle forze armate.

A ben vedere tuttavia questi due aspetti, gallismo maschile ed esibizione del corpo femminile, sembrano intrecciarsi proprio in relazione alla polemica sulle attrici italiane, in particolare quando viene chiamata in causa la figura del produttore. Secondo i discorsi che circolano su *Cinema nuovo*, bellezza fisica e doti attoriali sembrano essere non solo due dimensioni distinte, ma anche, almeno in alcuni commenti, inversamente proporzionali, se non vicendevolmente esclusive, per almeno due ragioni strettamente connesse: da un lato perché dopo i primi successi le attrici si 'montano la testa', compromettendo quelle poche doti che eventualmente possedevano, dall'altro perché i produttori sono interessati a sfruttarne solo la bellezza, senza dare loro la possibilità di crescere professionalmente.

Una delle occasioni per discutere questo tema è la polemica nata in seguito alla rottura, da parte di Gina Lollobrigida, del contratto per *La signora senza camelie* (1953), di cui Michelangelo Antonioni si apprestava a iniziare la lavorazione. L'attrice (poi rimpiazzata da Lucia Bosé) aveva rifiutato di interpretare la protagonista del film, considerando svilente il fatto che ella riuscisse a farsi strada nel mondo del cinema solo per le sue doti fisiche. *Cinema nuovo* interpreta la decisione di Lollobrigida come puro «malcostume divistico» a scopi pubblicitari³¹, stupendosi di «scoprire improvvisamente quanto inopinate preoccupazioni estetiche in una attrice fino allora nota più per le sue generose esibizioni di 'decolletés' che per la validità delle sue interpretazioni»³².

Ai redattori sembra anzi un bene, un segno di maturità, che con il film di Antonioni il cinema italiano dimostri di saper «guardare se stesso»³³, rilevando dunque come la questione delle attrici – del binomio bellezza/

³¹ Cfr. REDAZIONE CINEMA NUOVO, *Lo scandalo delle curve*, cit.; G. MOSCON, *Articolo 81 diritto d'autore*, in «Cinema nuovo», n. 8, 1 aprile 1953, p. 214.

³² *Ibid.*

³³ REDAZIONE CINEMA NUOVO, *Lo scandalo delle curve*, cit. La stessa affermazione viene attribuita ad Antonioni in S. MARTINI, *La Signora senza camelie non offende il cinema italiano*, in «Cinema nuovo», n. 6, 1 marzo 1953, pp. 146.

talento, ma anche del loro sfruttamento – sia una delle problematiche cruciali della cinematografia nazionale coeva: «Non è forse vero che esistono dei cinematografari i quali non fanno altro che sfruttare delle ragazze per i loro scopi di lucro e che a questi scopi sacrificano qualsiasi altra esigenza, che non sia quella di solleticare alcuni istinti, molto elementari, del pubblico?»³⁴ – dichiara Antonioni in un'intervista riportata da Stelio Martini.

Le affermazioni del regista vengono riprese da Guido Aristarco in una lunga recensione del film, nella quale il direttore di *Cinema nuovo* afferma che *La signora senza camelie* potrebbe in un certo senso «essere definito la dimostrazione, sullo schermo, delle note dichiarazioni fatte da De Sica quali vennero riferite dai giornalisti inglesi»³⁵. Come già Antonioni nelle sue dichiarazioni, Aristarco sposta l'asse del problema sulla figura dei produttori. L'opinione del critico è tuttavia che la questione delle attrici non riguardi solo il cinema italiano, ma il cinema in generale. Il caso narrato avrebbe espresso, secondo Aristarco, un aspetto tipico della cinematografia nazionale se avesse preso in considerazione il problema dell'assenza di serie scuole di recitazione. Emerge dunque uno dei problemi più sentiti da *Cinema nuovo*: l'assenza di scuole di recitazione che possano garantire la formazione di attori professionisti, ovviando tanto al problema degli attori 'presi dalla strada' che a quello delle miss³⁶.

La questione bellezza fisica/talento rivela dunque di possedere molteplici sfaccettature. Alla figura dell'attrice decisa ad affermarsi rapidamente in virtù delle qualità estetiche, pur presente e fortemente stigmatizzata nei toni descritti in precedenza, si affianca quella del produttore interessato proprio solo a tali qualità, che non intende fare alcuno sforzo per permettere alle interpreti di migliorare la loro preparazione.

Tale punto di vista emerge anche nelle considerazioni del Nostromo – pseudonimo di Guido Aristarco – il quale, nella rubrica *Colloqui con i lettori* del maggio 1954, esprime il disaccordo con la lettrice Isabelle Frobard, che probabilmente si era espressa negativamente sulle doti attoriali delle attrici italiane, dichiarando che «la Pampanini non è soltanto una bella ragazza, e così può dirsi di molte altre. Purtroppo lei è costretta

³⁴ *Ibid.*

³⁵ G. ARISTARCO, *La signora senza camelie*, in «Cinema nuovo», n. 7, p. 185.

³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 186. Agli attori *Cinema nuovo* dedica diverse inchieste. In una Lucia Bosé esprime la necessità di andare a scuola di recitazione, Anna Maria Ferrero auspica l'istituzione di scuole per attori, e Lisa Cegani lamenta il fatto che gli attori sono abbandonati dai produttori che li scoprono ma non li formano; cfr. S. MARTINI, *Vogliamo andare a scuola*, in «Cinema nuovo», n. 13, pp. 364-366.

a pensare di esse [sic] in un dato modo per colpa di certi nostri produttori che esigono dalle nostre attrici di ‘essere soltanto belle’»³⁷.

A ribadire il carattere tipicamente nazionale attribuito a questo problema è un articolo di Gerardo Guerrieri, in cui vengono confrontati metodi e temperamenti di attori e attrici francesi, americani e italiani. L’interprete italiana è descritta come la donna che «veleggia nella tunica ancheggiando», «che si sente bella e pensa: tanto davanti a me cascheranno sempre»³⁸. Del resto, tuttavia, nella scena descritta da Guerrieri «tutti le dicono “Quanto sei bella!”, e quando lei, poveraccia, domanda: “Che devo fare?”», le rispondono “Tu sentiti bella e vedrai che andrai fortissimo”». «Allora penso», conclude Guerrieri, «“Per forza non avremo mai un’attrice”»³⁹.

Se l’interesse dei produttori per le doti fisiche delle attrici è certamente in gran parte dovuto ai risvolti che esse hanno in termini di incassi⁴⁰, su *Cinema nuovo* non è escluso che abbia un ruolo anche quel gallismo ritenuto tipico della mascolinità nazionale. Lo esplicita Enrico Rossetti, secondo cui

in ogni produttore intanto – siamo in Italia, che diamine e mica a caso uno è stato portato alla carriera cinematografica – è presente sotto sotto un leggero, magari inconsapevole, strato di gallismo. La componente umana spesso vela le capacità professionali [...]. Un inespreso desiderio proietta su qualsiasi clamorosa bella donna delle possibilità d’attrice. Se ha colpito me, colpirà il pubblico di tutte le platee – questo il ragionamento⁴¹.

Così, spesso, nei meticolosi resoconti sulla vita mondana dei festival (soprattutto Venezia e Cannes), che la rivista pubblica regolarmente, i produttori appaiono come figure circondate da un fascino che ha a che

³⁷ IL NOSTROMO, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema nuovo», n. 35, 15 maggio 1954, p. 288.

³⁸ G. GUERRIERI, *Tre volti in tre lingue*, in «Cinema nuovo», n. 28, 1 febbraio 1954, p. 61.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Diverse volte Vittorio Spinazzola, nella sua rubrica *Termometro degli incassi*, rileva come la componente erotica sia un elemento di forte attrazione per il pubblico; cfr. «Cinema nuovo», nn. 114-115, 15 settembre 1957, pp. 114-115; n. 125, 15 febbraio 1958, p. 125.

⁴¹ E. ROSSETTI, *Il titolismo*, in «Cinema nuovo», n. 132, 1 giugno 58, p. 326. Nel resoconto dalla Mostra di Venezia del 1957, Rossetti descrive un’attrice, June Cunningham, che si mette in mostra per tutta la durata del festival, raggiungendo infine il suo scopo: «un produttore, naturalmente italiano, [...] le ha offerto un contratto». ID., *Diario di quindici giorni*, in «Cinema nuovo», nn. 114-115, 15 settembre 1957, p. 154.

fare con il loro potere, sempre accompagnati da belle donne, o alla ricerca di nuove attrici sulle spiagge del Lido piuttosto che nelle sale⁴².

Come mettere dunque in relazione i discorsi che, su *Cinema nuovo*, condannano lo sfruttamento delle doti fisiche femminili a discapito del talento, e gli agenti stessi di tale sfruttamento (i produttori, appunto), con le esibizioni di corpi di attrici in copertina e sulle pagine della rivista? Piuttosto che di un'aperta contraddizione si tratta, come vedremo, di un'ambivalenza che si iscrive in un quadro più ampio, e che ha che fare con l'idea di mascolinità comunista dell'epoca.

3. «Le belle donne ci piacciono»: mascolinità e identità comunista

Un importante tassello della nostra indagine è costituito dai commenti dei lettori della rivista, che trovano spazio in ogni numero nella rubrica *Colloqui con i lettori*, curata dal Nostromo. I lettori infatti, probabilmente in un numero non insignificante, condividono la percezione di un rapporto tensivo, piuttosto che complementare, tra testo e illustrazioni.

«Rimane però il fatto che le donne in copertina 'vanno' assai meglio di qualsiasi altro soggetto»⁴³. È così che, sul finire del 1953, il Nostromo, sul numero 20 di *Cinema nuovo*, risponde a Giuseppe Sibilla di Melfi. Non ci è dato sapere con esattezza quali fossero i rilievi specifici e le rimostranze del sig. Sibilla, ma verosimilmente il lettore aveva espresso perplessità, se non biasimo, rispetto alla predominanza assoluta di volti e corpi femminili sulle copertine della rivista. Sono infatti poche le eccezioni⁴⁴ a quella che è una delle costanti più immediatamente rilevabili nelle scelte editoriali di *Cinema nuovo*, che pubblica in copertina quasi esclusivamente volti e corpi di attrici, che si allineano pienamente alle tipologie di rappresentazione del femminile già illustrate.

⁴² «Quelli che danno più soggezione sono i produttori. Li riconosci subito perché vanno in giro con le donne più belle». B. BENEDETTI, G. C. FUSCO, *Il Grand Hotel*, n. 43, 15 settembre 1954, p. 178. Per maggiori approfondimenti sull'erotizzazione della figura pubblica del produttore nella stampa periodica specializzata degli anni Cinquanta, cfr. P. NOTO, *Produttori/Predatori: la sessualizzazione dei produttori nella cronaca cinematografica*, in *Cinema e sessualità nell'Italia del secondo dopoguerra: mappare il campo* (workshop Prin), Link Campus University, Roma 19-20 settembre 2017.

⁴³ IL NOSTROMO, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema nuovo», n. 20, 1 ottobre 1953, p. 224.

⁴⁴ Tra cui ad esempio Chaplin nel primo numero (15 dicembre 1952) e poi di nuovo nel 105 (15 aprile 1957), Marlon Brando nel numero 52 (10 febbraio 1955), Richard Basehart nel numero 65 (25 agosto 1955), Amedeo Nazzari nel n. 110 (1 luglio 1957).

La risposta del Nostromo ci fornisce però una preziosa indicazione sulle ragioni di politica editoriale e di strategia di mercato che giustificherebbero la scelta: appunto, le donne in copertine funzionano, dominano nella quasi totalità della stampa illustrata. Non sembra «che accontentare il pubblico in questa materia [...] sia poi un grande sacrificio», commenta in proposito il Nostromo, o che «il carattere della rivista» possa esserne «alterato»⁴⁵.

Del resto, l'importanza della copertina nell'incrementare la visibilità – e dunque la vendibilità – della rivista, era già emersa nella scelta di introdurre il colore nella testata a partire dall'agosto 1953. Descritta come una risposta alle sollecitazioni di molteplici lettori, tale soluzione presenta, secondo il Nostromo, «il vantaggio di far individuare subito *Cinema nuovo* nelle edicole sovraccariche di pubblicazioni di ogni genere»⁴⁶.

Il disappunto del sig. Sibilla non è destinato a restare un caso isolato. Nel maggio del 1954 (n. 34) è la volta di Mario Lo Surdo, da Milano, a cui il Nostromo risponde: «Le foto che pubblichiamo sono scelte eminentemente con un criterio che selezioni il valore della recitazione degli attori e non le loro doti fisiche o quelle del loro abbigliamento»⁴⁷. In questo caso non sono le ragioni del mercato a essere invocate, ma più stringenti politiche editoriali e anzi, più ampiamente, culturali, che subordinerebbero (il condizionale è d'obbligo) la scelta delle fotografie alla valorizzazione del talento e della tecnica recitativa.

Nel numero 48 (10 dicembre 1954) è una lettrice di Milano, Vinny Zuccaro, a confidare le proprie perplessità: «Perché stampate solo fotografie di attrici, e non per esempio di attori, oppure scene di film?»⁴⁸ – si domanda Vinny, che continua: «Tu forse mi obietterai che lo fate per attirare l'attenzione del lettore; ma sei sicuro, caro Nostromo, che basti la foto di Ava Gardner stampata sulla copertina a conquistare il lettore? Non credi che sia il contenuto del giornale a fare in modo che esso ottenga successo; o meglio la qualità del contenuto?»⁴⁹. La risposta del Nostromo è ambivalente:

Certo che lo credo – e credo che per conquistare il buon lettore conti più il contenuto della copertina. Ma le copertine che possono

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ IL NOSTROMO, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema nuovo», n. 18, 1 settembre 1953, p. 160.

⁴⁷ *Id.*, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema nuovo», n. 34, 1 maggio 1954, p. 256.

⁴⁸ *Id.*, *Colloqui con i lettori*, in «Cinema nuovo», n. 48, 10 dicembre 1954, p. 400.

⁴⁹ *Ibid.*

sembrare frivole non lo sono poi tanto: esse vengono scelte comunque sempre con un criterio di critica sul piano del costume; tale scelta viene del resto chiarita dalla didascalia. E poi, Vinny, le belle donne ci piacciono. E come⁵⁰!

Le argomentazioni del Nostromo, dunque, si orientano su una strada ancora diversa: non (esclusivamente) quella dei vincoli del mercato, non quella della valorizzazione delle abilità recitative, ma quella (di non semplice definizione) della critica del costume, che tuttavia non impedisce il riferimento conclusivo, tra l'ammiccante, il divertito e il compiaciuto, a un criterio di apprezzamento redazionale – «E poi, Vinny, le belle donne ci piacciono. E come!» – che prescinde da altre più pragmatiche e impegnate motivazioni.

Questo apprezzamento rivela una significativa assonanza con un'altra dichiarazione, questa volta di un dirigente locale del Partito Comunista, riportata da Sandro Bellassai nel suo volume *La morale comunista*⁵¹. L'affermazione è tratta dal verbale di una riunione del Comitato esecutivo della Federazione Bolognese del partito, nell'estate del 1949. Oggetto della discussione sono due allieve della Scuola del Partito, colpevoli di dare «la caccia all'uomo, chiunque esso sia»⁵². Citiamo dal verbale: «Una donna la quale intrattiene rapporti amorosi (se così si possono chiamare) indifferentemente con questo o quel compagno nello stesso tempo non può darci garanzie politiche e non possiamo pensare di affidare a questa donna un lavoro di Partito qualsiasi»⁵³. Il dirigente locale chiude così il dibattito: «Noi abbiamo la nostra morale, *anche noi amiamo le donne*, il divertimento, le cose belle, *siamo cioè uomini come tutti gli altri uomini*, però dobbiamo sempre tener presente se dalle soddisfazioni delle nostre esigenze umane il Partito ne soffre o meno»⁵⁴. «Anche noi amiamo le donne» – «Siamo uomini come tutti gli altri»: come possiamo interpretare queste affermazioni, che sembrano oscillare tra l'ammissione e la rivendicazione?

In questi anni, il Partito Comunista opera in maniera da preservare un'identità maschile forte e rassicurante che, pur restando salda nel difficile processo di riconoscimento e condivisione dei movimenti di emancipazione femminile (sia nell'ambito familiare che nella sfera pubblica), si distingue chiaramente dalla morale degenerata della borghesia capitalista.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cfr. S. BELLASSAI, *La morale comunista: pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Carocci, Roma 2000.

⁵² *Ivi*, p. 138.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, pp. 138-139 (corsivi nostri).

Come Bellassai ha ben spiegato, un aspetto importante della mascolinità proletaria «è collegato con l'immagine del corpo vigoroso e attiene all'ansiosa esigenza maschile di distinguersi nettamente dal femminile, soprattutto dalla minaccia di un femminile 'interno': l'omosessualità»⁵⁵.

E tuttavia, nello stesso tempo, l'esuberanza sessuale deve in qualche modo essere tenuta sotto controllo. Infatti, sempre secondo Bellassai, «il sano uomo comunista si distingue dal borghese vizioso anche per un comportamento eterosessuale, diciamo così, alquanto sobrio»⁵⁶ – sebbene, occorre ricordarlo, il tema dell'infedeltà maschile nel matrimonio venga trattato con molta più accondiscendenza rispetto a quello del tradimento femminile.

La sobrietà dei comportamenti (etero)sessuali è dunque disciplinata all'interno di un discorso in parte sessuofobico e moralistico che va in due diverse direzioni, per certi versi opposte eppure compresenti: da una parte, verso la critica del messaggio sessista veicolato da rappresentazioni che riducono la donna a semplice oggetto di piacere sessuale (ecco perché il Nostromo deve, in un certo senso, *giustificare* – specialmente di fronte a lettrici donne – la scelta di immagini che sfruttano la bellezza femminile); dall'altra, verso l'espressione di un puritanesimo con intenti censori, non così distante da quello di tradizione cattolica, che tende a ribadire la solidità del sistema patriarcale preesistente⁵⁷.

In ultima analisi, l'identità maschile è sostanzialmente «tenuta insieme [...] da conferme continue (e più o meno pubbliche) circa la propria 'normalità' sessuale, la quale consiste [...] in un 'sano' e virile 'istinto' eterosessuale»⁵⁸: ed è questo quadro che spiega come il Nostromo/ Aristarco, pur criticando i messaggi sessisti e difendendo la linea editoriale della rivista, non possa però rinunciare a ricordare anche ai suoi lettori (e lettrici) che tutti loro, in redazione, amano «le belle donne. E come!».

Conclusioni

Le ambivalenze tra discorso verbale e 'discorso delle immagini' che possiamo rintracciare sulle pagine di *Cinema nuovo* appaiono legate sia alle contraddizioni interne alla morale comunista italiana di quegli anni, sia alla definizione della mascolinità nella cultura comunista, sia alla problematicità

⁵⁵ *Ivi*, p. 204.

⁵⁶ *Ivi*, p. 207.

⁵⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 120-121.

⁵⁸ *Ivi*, p. 233.

dello statuto della donna negli anni della ripresa economica e delle spinte verso la commercializzazione della bellezza femminile.

Il corpo femminile va infatti acquistando un'inedita e, per alcuni aspetti liberatoria, centralità e visibilità, facendosi terreno di una rinegoziazione dell'identità femminile di cui la stampa è, pur nell'ambivalenza tra spinte emancipatorie e conservatrici, tra i principali veicoli⁵⁹. Alle istanze di emancipazione e alla indiscutibile centralità del corpo femminile nella cultura visiva dell'epoca si accompagna, cioè, una tensione permanente tra le due posizioni che la donna è invitata ad assumere, quella di *oggetto* (dello sguardo, innanzitutto maschile) e quella di *soggetto* (in grado di avere un ruolo attivo e propositivo): tensione che, all'interno dell'ordine patriarcale soggiacente, fatica a risolversi in favore della seconda posizione – quella del soggetto⁶⁰. Il PCI riconosce e incoraggia i processi di emancipazione, ma deve anche affrontare le minacce alla società patriarcale – minacce rappresentate in primo luogo dal nuovo protagonismo femminile. In questo senso, l'identità e la sessualità maschile necessitano di essere costantemente ribadite nei termini di un sobrio, ma virile, istinto eterosessuale.

Comprendere le relazioni tra discorso critico e discorso delle immagini su *Cinema nuovo*, in particolare in riferimento alla polemica sulle attrici italiane, significa dunque prendere atto di un conflitto identitario plurale intorno ad aspetti cruciali della sessualità, in cui entrano in gioco, almeno, identità nazionale, identità di genere, e identità politica. Esaminare questo conflitto è dunque un primo passo importante per collocare l'analisi delle ambivalenze di *Cinema nuovo* negli anni Cinquanta all'interno dello studio del ruolo del cinema nei processi di ridefinizione delle identità di genere e nei più generali conflitti culturali intorno alla questione sessuale ampiamente intesa.

⁵⁹ Cfr. S. BELLASSAI, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006; E. CAPUSSOTTI, *Gioventù perduta: gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze 2004; P. DE TASSIS, *Corpi recuperati per il proprio sguardo*, in «Memoria», n. 6, 1982, pp. 24-31.

⁶⁰ Cfr. L. PASSERINI, *Donne, consumo e cultura di massa*, in *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di G. Duby, M. Perrot, F. Thébaud, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 373-392.

