

Alberto Scandola

L'educanda, la bambola, la signora. Virna Lisi attrice e (anti)diva

*Una donna è tanto più desiderabile quanto più la natura è in lei,
nel medesimo tempo, rigogliosa e asservita.
Tale è la donna «s sofisticata», che è sempre rimasta l'oggetto erotico ideale.*
(Simone De Beauvoir)

«Ho i lineamenti da bambola, ma non sono affatto una bambola»¹. Così, nel giugno del 1964, Virna Lisi rispondeva a una domanda di Oriana Fallaci inerente all'eterno conflitto che, nei processi di ricezione di molte star femminili, vede contrapporsi la bravura alla bellezza. La rinomata grazia dell'«educanda di Cinecittà»² – come vedremo – è stata in realtà una dote al contempo naturale e culturale, costruita sia sul piano delle pratiche discorsive che su quello della configurazione del corpo attoriale nello spazio filmico³.

Nella scarsissima letteratura critica sull'attrice marchigiana⁴, una delle prime performer intermediali del secondo dopoguerra, ricorrono entrambi gli attributi impiegati dall'industria del cinema italiano per costruirne il brand⁵: da un lato la bellezza fine di chi, come recitava lo slogan del

¹ V. Lisi in *Marilyn made in Italy. Intervista di Oriana Fallaci*, «L'Europeo», luglio 1964, pp. 26-30. L'intervista è stata recentemente ripubblicata sul sito di «Il Corriere della Sera» (https://www.corriere.it/spettacoli/14_dicembre_18/virna-racconto-oriana-fallaci-non-saro-nuova-marilyn-57951536-86ec-11e4-bef5-43c0549a5a23.shtml) e da Dagospia: https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/virna-lisi-racconta-oriana-fallaci-che-entro-marilyn-monroe-91065.htm.

² L. Cavicchioli, *L'educanda di Cinecittà*, «Oggi», anno XIII, n. 42, 17 ottobre 1957, p. 10.

³ Sul conflitto tra natura e cultura nella costruzione dell'immaginario divistico italiano si veda P. De Rosa, E. Mandelli, V. Re, *Aging Girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Roma, Meltemi, 2021.

⁴ Su Virna Lisi non esiste, a tutt'oggi, alcuno studio accademico e raramente il suo nome è citato all'interno dei volumi sul cinema o sul divismo italiano. L'unico contributo (di carattere divulgativo) resta il volume edito nel 2005 in occasione della retrospettiva realizzata dal Festival del cinema europeo di Lecce: S. Toffetti, A. La Monica, a cura di, *Virna Lisi. Un'attrice per bene*, Nardò, Besa, 2005.

⁵ Il brand è un segno distintivo che sintetizza le qualità di un prodotto e lo differenzia rispetto ai prodotti concorrenti. Lo star system elegge una star a brand al fine di ottimizzarne il capitale simbolico ed economico, per poi utilizzarla come veicolo di valori riconoscibili e spendibili sul mercato.

dentifricio Chlorodont, «con quella bocca può dire ciò che vuole»⁶, dall'altro la statura morale di una donna che ha interpretato per 50 anni il ruolo della moglie casta e della madre premurosa, pronta a sacrificare fama, ricchezza e successo per salvaguardare matrimonio, famiglia e immagine pubblica.

Non è un caso che Sergio Toffetti, curatore, assieme ad Alberto La Monica, di una retrospettiva sull'attrice corredata da un libro-intervista, abbia scelto come sottotitolo del volume «un'attrice per bene». Al di là degli indubbi meriti artistici – riconosciuti da quattro David di Donatello, sei Nastri d'argento, due Globi d'oro, un premio César e un Prix d'interprétation féminine al Festival di Cannes –, la figura di Virna Lisi resta, nell'immaginario collettivo, quella di una «diva che ha saputo costruirsi una bellissima immagine di antidiva»⁷ declinando non solo la corte di Frank Sinatra, la copertina di «Playboy» e i flash dei paparazzi⁸, ma anche parti da protagonista giudicate, forse frettolosamente, frivole o inadeguate alla propria caratura morale. Tra i personaggi rifiutati ricordiamo la Bond Girl di *From Russia with Love* (A 007. *Dalla Russia con amore*, Terence Young, 1963), la sensuale operaia di *La califfa* (Alberto Bevilacqua, 1970), Barbarella (*Barbarella*, Roger Vadim, 1968) e la sadica Lucia di *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), parte poi interpretata da Charlotte Rampling: «C'erano alcune scene di nudo e per rispetto di genitori, marito e figlio ho preferito rinunciare»⁹, ha confessato l'attrice, simbolo di una femminilità domestica e tutt'altro che perturbante. Non sappiamo se, come si legge sulle pagine di Dagospia, Lisi davvero non possedesse «alcun grammo di sex appeal»¹⁰ e se quindi la clamorosa rottura del contratto con la Paramount sia stata motivata – oltre che dall'insofferenza nei confronti dell'*Hollywood way of life*¹¹ – anche da un'oggettiva inadeguatezza al modello di erotismo rappresentato da Marilyn Monroe. Di certo, nel

⁶ Per Chlorodont Virna Lisi girò numerosi caroselli, molti dei quali sono oggi visibili su Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vcHCSHF5SRZ0>.

⁷ Questa è la definizione suggerita da Laura Delli Colli nel talk show «Siamo Noi», TV 2000, 6 aprile 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=5HQs0pPnlOw>. Sul concetto di «antidivismo» applicato al contesto del cinema italiano rinvio a A. Minuz, G. Carluccio, *Nel paese degli antidivi*, «Bianco e Nero», gennaio-aprile, 2015, pp. 10-11.

⁸ «Sono sempre molto restia ad andare in giro, a farmi vedere, mi piace restare rintanata, non amo le televisioni, gli show, gli spettacoli. Mi piace solo lavorare e basta. Nel momento in cui finisco di lavorare mi rinchiudo...» (V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, in S. Toffetti, A. La Monica, a cura di, *Virna Lisi. Un'attrice per bene*, cit., p. 11).

⁹ Dichiarazioni rilasciate da Virna Lisi a Taormina il 12 giugno 2005 durante una lezione di cinema offerta agli studenti delle scuole siciliane nell'ambito del Taormina Film Festival: <https://www.youtube.com/watch?v=EB-JoXrVoGo>.

¹⁰ <https://m.dagospia.com/virna-lisi-racconta-a-oriana-fallaci-che-c-entro-con-marilyn-monroe-91065>.

¹¹ «Mi sentivo come in prigione – ha confessato l'attrice –. La sera non potevo uscire perché Virna Lisi si poteva vedere solo sullo schermo». (<https://www.youtube.com/watch?v=EB-JoXrVoGo>).

panorama di un divismo – quello nazionale – dominato dal *tipo* della maggiorata, incarnazione di un erotismo materno e privo di morbosità¹², la bellezza sofisticata e minuta della bionda Virna Peralisi non significava né desiderio sessuale né trasgressione, ma piuttosto eleganza, raffinatezza e grazia. Più che Marilyn, insomma, Grace Kelly, come confidò Lisi stessa a Oriana Fallaci: «Dicesse: devi sostituire Grace Kelly. Beh, capirei. Con lei ho molte cose in comune, le assomiglio come tipo fisico, come carattere, vita privata ineccepibile, disciplina (...) Avrei voluto strillare, perché non dite che io sono io, perché volete farmi diventare un'altra?»¹³.

Con questo articolo ci proponiamo, a sette anni dalla morte dell'attrice, di verificare l'effettiva validità di etichette quali «antidiva», «Marilyn italiana» o «attrice che piace alle mamme», e per farlo analizzeremo non solo alcune delle performance più significative – equamente suddivise tra cinema, teatro e fiction televisiva –, ma anche una selezione di articoli, recensioni e interviste rilasciate dall'attrice a quotidiani, settimanali e periodici dagli anni Cinquanta a oggi. L'attenzione dimostrata dai rotocalchi alla «off-camera life»¹⁴ dell'attrice, ovvero alla sfera intima e affettiva della sua vita, ha infatti contribuito in modo fondamentale alla costruzione della sua *star image* e soprattutto alla definizione dei relativi significati sociali.

La bocca della verità

«Non avevo scuola, non avevo niente. Ero un'istintiva e basta»¹⁵. Con queste parole «l'attrice per bene» ha riassunto a Sergio Toffetti gli esordi di una carriera iniziata giovanissima, a diciassette anni, senza alcun tipo di formazione o apprendistato. I fatti sono noti. Giacomo Rondinella, stella del musicarello italiano, intravede nei tratti e nel portamento della minore Virna, figlia di amici, quelle doti fotogeniche che nel giro di qualche anno la imporranno come deuteragonista femminile di riferimento per un genere, il mélo *strappalacrime*, molto popolare negli anni che segnano la transizione dal neorealismo rosa alla commedia all'italiana¹⁶. In *...E Napoli canta!* (Armando Grottini, 1953), *La corda d'acciaio* (Carlo Borghesio, 1954), *Desiderio 'e sole* (Giorgio Pastina, 1954) e *Lettera napoletana* (Giorgio Pastina, 1954) – per citare solo quattro dei sedici film girati nell'arco di due anni – la teenager che «pensa con la testa di suo padre»¹⁷ evidenzia non solo una

¹² Cfr. E. Capussotti, *Modelli femminili e giovani spettatrici. Donne e cinema in Italia negli anni Cinquanta*, in N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno, a cura di, *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Roma, Viella, 2002, pp. 417-432.

¹³ V. Lisi, *Marilyn made in Italy*, cit., p. 26.

¹⁴ J. Steiger, *Media Reception Studies*, New York, New York University, 2005, p. 118.

¹⁵ V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 13.

¹⁶ Per un approfondimento sull'estetica e sui modi di produzione di questo cinema rinvio a E. Morreale, *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011.

¹⁷ S. Bertoldi, *Virna Lisi, la ragazza che piace alle mamme*, «Oggi», anno XV, n. 44, 29 ottobre 1959 p. 26.

rara naturalezza davanti alla macchina da presa, ma anche un'innata capacità di prendere la luce del set, adeguando postura e movimenti all'intensità o alla direzione del fascio luminoso: «Vedo certe attrici che sul set hanno mezza faccia al buio e non se ne accorgono proprio - ha dichiarato di recente l'attrice - Per me è un fatto istintivo, io so sempre dove deve stare un certo flash...[...] finché riesco le mie luci le voglio controllare»¹⁸. Nullo è però il controllo che, almeno agli inizi, la giovane autodidatta può esercitare sulle modalità con cui produttori come Antonio Ferrigno ne forgiavano l'immagine, nutrendola, film dopo film, di quell'«insieme stabile e solido di significati»¹⁹ fondamentale per la valorizzazione economica di ogni celebrità. Che il contesto sia quello di un rinomato collegio femminile (*Le diciottenni*, Mario Mattoli, 1955), della Napoli popolare (*Lettera napoletana*) o dell'Italia borbonica (*Il cardinale Lambertini*, Giorgio Pastina, 1955), la parte interpretata è sempre quella della vergine virtuosa, moralmente integra ma fisicamente fragile. Sia in *Le diciottenni* che in *Il cardinale Lambertini* il raggiungimento dell'inevitabile felicità amorosa - happy end onnipresente in tutti questi plot - è infatti condizionato al superamento di incidenti e malattie che rendono ancora più melodrammatico il suo personaggio. Se la vergine Maria di Roccasbalda (*Il cardinale Lambertini*) sconfigge un misterioso male unicamente in virtù del suo «cuore puro», Maria Rovani, studentessa modello invidiata dalle compagne (*Le diciottenni*), rischia la vita tentando di fuggire dal collegio e soprattutto dall'infamante accusa di aver sedotto l'aitante professore di fisica. Come accade per ogni «polisemia strutturata»²⁰, la vita privata della morigerata teenager influenza lo sviluppo dei plot e la psicologia dei personaggi interpretati, che si susseguono secondo quel principio di alternanza tra somiglianza e differenza ideale, come ha dimostrato Paul McDonald²¹, per soddisfare i desideri e le attese del pubblico. Nelle movenze e negli atteggiamenti della principessa e della studentessa, infatti, lo spettatore poteva riconoscere le medesime virtù attribuite da periodici quali *Oggi*, *Così* o *Famiglia Cristiana* a un'attrice «tanto gentile e tanto onesta», allevata secondo i rigidi principi di un'educazione cattolica e patriarcale. Non una stella, insomma, ma una «strana stella, candida come una bambina, che arrossisce subito come una collegiale e ha la febbre a 40 al solo pensiero di dover prendere parte a una scena d'amore perché ne ha vergogna»²².

¹⁸ V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 24.

¹⁹ P. McDonald, *Hollywood Stardom. Il commercio simbolico della fama nel cinema hollywoodiano* (2013), tr. it. Cuepress, Roma, 2020, p. 92

²⁰ Cfr. R. Dyer, *Star*, (1979), tr. it. Kaplan, Torino, 2003.

²¹ Cfr. P. McDonald, *Hollywood Stardom*, cit.

²² Plutarco, *L'attrice che piace alle mamme*, «Famiglia Cristiana», anno XXVIII, n. 14, 6 aprile 1958, p. 8.

Vergogna e timidezza sono i sentimenti recitati in occasione della prima apparizione in *...E Napoli canta!*, film d'esordio. Maria (Lisi), figlia della proprietaria della pensione dove soggiorna l'affascinante Giorgio (Rondinella), sta suonando il pianoforte nella sua stanza, quando il giovane cantante si avvicina, tocca un tasto del piano e le prende la mano. La reazione dell'esordiente, che si volta guardando non il partner - come avrebbe dovuto fare - ma fuoricampo, evidenzia da un lato l'inesperienza dell'attrice e dall'altro la ritrosia di un personaggio che, di lì a qualche secondo, reagirà ai complimenti del cantante chinando silenziosamente il capo. Doppiata da Miranda Bonansea, Lisi non deve fare molto se non dosare con la mimica dello sguardo l'espressione di un sentimento che, come dettano le regole del genere, viene ferito e deluso. In quasi tutti i mélo girati tra il 1957 e il 1959 la reazione dei suoi personaggi alla sofferenza amorosa culmina nel pianto, atto che l'attrice spesso enfatizza stringendo i pugni e contraendo in modo spasmodico i muscoli del volto. È il caso, per esempio, di Anna Esposito (*Lettera napoletana*), figlia modello che scoppia in lacrime quando si tratta di confessare al padre di aver passato la notte col fidanzato, e di Maria (*La rossa*, Antonio Capuano, 1955), moglie così devota e remissiva da tollerare la passione del marito per la sensuale Amalia, interpretata dall'ex-Miss Italia Fulvia Franco. Nella seconda parte di questo *strappalacrime*, una scena di conversazione tra le due rivali evidenzia in modo netto il contrasto tra due corpi chiamati a significare modelli di fisicità, moralità e femminilità completamente opposti: da un lato la castità della moglie minuta (Lisi), dall'altro l'eroticismo dell'amante maggiorata (Franco).

Tocca a Francesco Maselli il compito di stracciare - anche se solo temporaneamente - questa maschera e sostituirla con quella, decisamente più moderna, di Liliana, aspirante mannequin pronta a tutto pur di farsi strada nel mondo della moda (*La donna del giorno*, 1957). Rivista oggi, l'opera seconda del regista romano appare tutto sommato irrisolta, in quanto priva del mordente necessario per denunciare l'ipocrisia della società dello spettacolo, mentre ammirevole resta la prestazione di Lisi, soprattutto, come ha ricordato Morando Morandini, «se si tiene conto dell'impossibile compito affidatole: sostenere un personaggio teso fino allo spasimo, ai limiti della psicopatia, e, alla resa dei conti, senza giustificazioni»²³. Stando a quanto dichiarato da Maselli, fedele al metodo del *typecasting*, la futura diva superò il provino in virtù di quelle caratteristiche fisiognomiche che anche Oriana Fallaci descriverà nella sua celebre intervista, ovvero un aspetto al contempo angelicato e inquietante, dolce e severo: «Aveva volto duro, deciso, stranamente diverso da quello che rendono le fotografie, un volto senza tenerezze o indulgenze, con due

²³ M. Morandini, *Virna Lisi al lavoro da più di mezzo secolo*, in S. Toffetti, A. La Monica, *Virna Lisi. Un'attrice per bene*, cit., p. 36.

occhi freddi, attenti, maschili, gli occhi di una che sa quel che esige e non si perde in metafisiche angosce»²⁴.

Al di là delle doti fotogeniche, la performance rivela l'acquisizione di un perfetto controllo del corpo, sia nell'immobilità che nel movimento. Nella sequenza del confronto tra Liliana e i suoi presunti aguzzini, ad esempio, l'attrice si appoggia alla scrivania ed esprime la confusione mentale del personaggio unicamente con la respirazione, muovendo solo il muscolo del diaframma. Durante la disperata corsa notturna di Liliana alla ricerca dell'amato, invece, la sua andatura incerta e il suo sguardo smarrito disegnano una modernissima figura dell'erranza, molto simile a quelle che pochi anni dopo popoleranno l'immaginario del cinema d'autore²⁵. Nonostante l'impegno profuso, però, il film - distribuito negli Stati Uniti in una versione amputata di quindici minuti - non riscuote il successo sperato, forse anche perché il pubblico non era ancora pronto per vedere l'educanda di Cinecittà nelle vesti di una spregiudicata menzognera. Del resto, la biondissima Lisi, nell'Italia democristiana del 1957, non era una «figura del desiderio»²⁶, ma - come recita il titolo del Carosello - la «bocca della verità».

«Non è il talento che crea il divo - scriveva Morin - [...], ma il fatto che ce ne sia bisogno»²⁷. Lo star system italiano del dopoguerra ha bisogno di una figura che soddisfi l'indole conservatrice di un paese ancora ligio alla dottrina del patriarcato, di un volto nel quale le lettrici di «Oggi» possano identificarsi, di un corpo che - privo di curve provocanti - possa fungere da contraltare (o da alternativa) alla maggiorata. Altre caratterizzazioni possibili non esistono: Lisi incarna quella che, nella sua analisi del mélo italiano del secondo dopoguerra, Maggie Günsberg ha definito la «beatitudine domestica»: «With female desire forceably subsumed into procreation (rather than recreation) within marriage, and female economic desire diverted away from the possibility of autonomy through work outside the home, domestic bliss is presented by the melodramas as the only legitimate goal for femininity»²⁸.

Il personaggio forse più fortunato tra quelli interpretati negli anni Cinquanta resta dunque quello di Candida Chedenti, la giovane sposina che, in un celebre Carosello targato Chlorodont²⁹, non riesce a trattenere la

²⁴ V. Lisi in *Marilyn made in Italy. Intervista di Oriana Fallaci*, cit.

²⁵ Sulla configurazione del corpo attoriale nel cinema della modernità si veda A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia, 2020.

²⁶ Cfr. S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, tr. it, Bari, Laterza, 2007.

²⁷ E. Morin, *I divi*, tr. it. Mondadori, Milano, 1963, p. 101.

²⁸ M. Günsberg, *Italian cinema. Gender and Genre*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 19.

²⁹ Il carosello è visibile su Youtube a questo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=vcHCSHFZRZ0>.

propria impazienza durante un noioso concerto organizzato dal datore di lavoro del marito. Come accade ogni *commercial*, il processo di «meaning-transfer»³⁰ è volto a fare in modo che le proprietà reclamizzate si spostino prima dalla diva al prodotto di consumo e poi dal prodotto al consumatore. Capelli raccolti, abito scuro e collana di perle, Candida/Lisi diventa l'icona di una femminilità modesta, casta e sincera, incapace di mentire perché la sua coscienza è pulita come la sua bocca. Ancor più politicamente scorrette sono le parole che questa bocca pronuncia in un Carosello successivo³¹, strutturato come un'intervista semiseria. Elegantissima in un cappotto alla moda, nella parte di sé stessa, Lisi è sorpresa mentre osserva dei quadri in un museo, ma rifiuta fin dall'inizio domande di carattere culturale («Non me ne intendo, lascio parlare i critici»), confermando così lo stereotipo sessista della *dumb blonde* impersonato, nel 1965, anche in un Cinegiornale prodotto da *La settimana Incom*³². Ecco due battute tratte da questo Cinegiornale:

La settimana Incom: «Si ritiene una donna colta come tutte le dive?»

Virna Lisi: «No».

La settimana Incom: «Dato che non legge Moravia che legge?».

Virna Lisi: «Walt Disney, mi distende molto».

Oltre a non leggere Moravia, l'«attrice per bene» dispensa, nelle vesti di *endorser* Chlorodont, pillole di maschilismo che risulterebbero inaccettabili nel paesaggio mediale odierno, come «la bruttezza è un malanno che forma l'infelicità di una donna, ma la gioia di tutte le altre».

Gli anni Cinquanta stanno finendo: Virna Lisi «può dire ciò che vuole», ma non riesce a liberarsi dal *tipo* della bella educanda, elegante e remissiva. Per questo motivo abbandona per alcuni mesi il cinema e passa alla prosa, prima a quella del Piccolo Teatro di Milano (ma non solo) e poi, con ancora maggior fortuna, a quella televisiva.

Dal Piccolo alla Rai

«Una fatica allucinante»³³. Così l'attrice ha riassunto l'apprendistato teatrale svolto sotto il duro magistero di Giorgio Strehler, che nel 1957 le

³⁰ G. McCracken, *Who is the Celebrity Endorser? Cultural Foundations of the Endorsement Process* in «Journal of Consumer Research», 16 (3), p. 310. Per un'analisi dei significati socioculturali del celebre programma televisivo si veda P. Dorfles, *Carosello*, I Bologna, I Mulino, 2011.

³¹ Il carosello è visibile su Youtube a questo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=mb7o-CdSpKU>

³² L'intervista è visibile a questo link: <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/intervista-a-virna-lisi-vorrei-essere-meno-timida-giornale-luce1965/186987/185881>

³³ V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 13.

assegna la parte di Lucille Duplessis in *I Giacobini* di Federico Zardi³⁴, allestimento tra i più complessi e costosi mai sostenuti dal Piccolo Teatro di Milano. Moglie del dantonista Camille Desmoulins, arrestato e ghigliottinato nel 1794, Lucille è un personaggio che si accorda perfettamente alla *star image* dell'attrice. Gli storici, infatti, la descrivono come una ragazza «espiègle e rèveuse» e Zardi, nella sua pièce, rafforza quei tratti del carattere che ritroviamo anche nella *persona* di Virna Lisi, come l'indole sognatrice, la vocazione al matrimonio e una forte determinazione nel raggiungere i propri obiettivi. Determinazione che permette alla debuttante di sopportare le estenuanti prove a cui la sottomette il «nevrastenico»³⁵ Strehler, deciso ad insegnarle i rudimenti della tecnica vocale:

Voleva che portassi la voce in un certo modo e per me era difficile. Ci ho pure litigato con questo grande maestro che spesso sradicava la sedia, la prima poltrona della prima fila, e ce la tirava sul palcoscenico [...]. Ma a me la voce proprio non veniva, non la sentivo e non la facevo, e allora si arrabbiava, non mi faceva mangiare e arrivava mia madre a portarmi una banana dietro le quinte, perché magari mi teneva lì dodici ore senza mangiare, a provare e a riprovare³⁶.

Della performance milanese, purtroppo, restano solo i bozzetti, alcune foto di scena – che ci permettono di ammirare i costumi di Ezio Frigerio – e recensioni come quella di Ugo Buzzolan, che, se da un lato loda il coraggio del regista, capace di dirigere per oltre cinque ore quaranta attori in trenta quadri diversi, dall'altro lamenta l'eccessiva verbosità del testo e dedica solo poche righe agli attori: due aggettivi per Tino Carraro («misurato ed efficace») e uno, decisamente inutile ai fini della valutazione artistica, a Virna Lisi («graziosa»).

La gradevole presenza scenica non è certo l'unico *atout* che, sul finire dello stesso anno, spinge Michelangelo Antonioni, fondatore della compagnia

³⁴ Questa pièce, vincitrice del premio Marzotto 1955, godrà di una discreta fortuna nel decennio successivo: penso soprattutto all'adattamento televisivo firmato per la Rai, nel 1962, da Edmo Fenoglio e interpretato, tra gli altri da Serge Reggiani (Camille Desmoulins) e Sylva Koscina (nella parte che cinque anni prima era stata di Lisi). Sulla figura del drammaturgo bolognese si veda C. Nesi, a cura di, *Il giacobino Federico Zardi. Commediografo, scrittore, giornalista (1912-1971)*, Bologna, Clueb, 2002, mentre sul dibattito culturale scaturito dalla ricezione della pièce si veda B. Donati, «Virtù e Terrore» nell'Italia democristiana. *Il dibattito politico e culturale su "I Giacobini" di Federico Zardi*, in «Nuova Rivista Storica», (2016), 1, pp. 289-306.

³⁵ Cfr. U. Buzzolan, *Robespierre, puro e inflessibile, riabilitato nel dramma-fiume di Zardi*, in «La Stampa», 14 aprile 1957, p. 3.

³⁶ V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 15.

Antonioni-Sbragia-Vitti, a inserire l'attrice nel cast di *Scandali segreti*³⁷, commedia scritta assieme a Elio Bartolini e volta a interpretare la cultura giovanile dell'Italia degli anni Cinquanta. L'intreccio ruota attorno agli amori turbolenti di due sorelle, Diana (Monica Vitti) e Vittoria (Virna Lisi), figlie di quella borghesia annoiata e apatica protagonista di tanti film del regista. Per la prima volta Lisi interpreta un personaggio estraneo alle convezioni sociali di cui sopra, visto che la sua relazione con Marco (Giancarlo Sbragia) non è fondata sul matrimonio ma su un erotismo fine a sé stesso, che la madre e la sorella interpretano come una sorta di ribellione ai modelli educativi ricevuti. Vittoria, però, ha le idee molto chiare e replica alle accuse della sorella con parole che stonano con l'immagine mediatica della sua interprete:

La mamma [...] ci ha spiate, perseguitate, manomesse giorno per giorno sotto le apparenze della bontà, della tenerezza...[...] lo schifo di questo materasso di bontà e di tenerezza sotto cui dovevamo fermentare come due uova in attesa che un fidanzato, legittimo beninteso, si decidesse a battere sul guscio... Io non sono gioventù né bruciata né da bruciare, ma il pensiero di essere lì come un uovo, in attesa della zampata, era troppo forte, troppo nauseante...³⁸

A differenza di Vittoria, infatti, Lisi seguirà alla lettera le indicazioni dei genitori trasformandosi, di lì a poco, in un vero e proprio angelo del focolare. Al fastoso matrimonio, celebrato con flash di fotografi e rito cattolico nel 1960, seguirà la tanto attesa maternità, pubblicizzata su quotidiani e periodici come l'esperienza più importante della sua vita: «Il giorno che i miei interessi di attrice dovessero pesare sulla tranquillità della mia famiglia – si legge su un numero di «Oggi» datato 1964 – non avrei dubbi: rinuncierei al cinema per restare una brava moglie e una brava madre»³⁹. Questi valori, del resto, sono gli stessi a cui è educata Elisabeth Bennet, forse il più interessante tra i personaggi di *Orgoglio e pregiudizio* (1957), adattamento televisivo del capolavoro di Jane Austen sceneggiato per la Rai da Edoardo Anton. Ragione, ma anche sentimento; sensibilità, ma anche fermezza: la vergine Elisabeth appare una sorta di *summa* ideale dei tipi femminili incarnati dalla sua interprete negli anni Cinquanta. A suo agio con i costumi ottocenteschi – «Appena mi mettevano un vestito e una

³⁷ L'unico studio su questa pièce resta, a tutt'oggi, F. Vitella, *Michelangelo Antonioni drammaturgo: Scandali segreti*, in «Bianco e Nero», LXX, n. 563, gennaio-aprile 2009, pp. 79-93.

³⁸ M. Antonioni, E. Bartolini, *Scandali segreti*, a cura di Federico Vitella, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 57-58.

³⁹ V. Lisi in «Oggi», anno XX, n. 47, 19 novembre 1964, p. 50. Sulla narrazione mediale della maternità delle star italiane si vedano almeno L. Busetta, *Più belle e più popolari le dive che hanno bambini': maternità e divismo nel rotocalco generalista del secondo dopoguerra*, «Mantichora» n. 8, dicembre 2018 e M. E. D'Amelio, *Ingrid mamma felice e Sophia nei guai. Maternità, divismo e scandali mediali sulle pagine di «Oggi» 1949-1959*, «Schermi», n. 8, luglio-dicembre 2020, pp. 15-26.

parrucca sembrava che ci fossi nata dentro»⁴⁰, ha detto l'attrice -, la ventunenne Lisi dimostra non solo di saper dosare in modo sapiente le sfumature di una psicologia tanto raffinata quanto complessa, ma anche di saper adattare sguardi, postura e movimenti a uno sguardo - quello della telecamera - per lei assolutamente nuovo. Esempio, in questo senso, è la mimica degli occhi adottata durante la scena di conversazione con Darcy nella biblioteca, nella prima puntata dello sceneggiato. Nonostante le interruzioni del montaggio, che spezza la continuità della recitazione obbligando gli interpreti a modulare l'espressione in base alla tipologia di inquadratura adottata, Lisi riesce a mantenere la concentrazione giusta per conferire al personaggio quello stato d'animo incerto tra il pudore dettato dal *bon ton* e il piacere della seduzione. Mobili e vivaci, gli occhi intercettano fugacemente lo sguardo del partner per poi fissare nel vuoto un fuori campo tutto interiore, che lo spettatore - grazie alla posa di tre quarti tipica della prossemica teatrale - può agevolmente contemplare.

Ben più trasgressivi - si fa per dire - sono gli atteggiamenti e i modi della contessa di Castiglione, al secolo Virginia Oldoini, nobildonna inviata da Cavour alla corte di Napoleone III per perorare la causa dell'alleanza franco-piemontese. Della sessualità dissoluta di questa nobildonna, nel personaggio incarnato da Virna Lisi in *Ottocento* - sceneggiato diretto da Anton Giulio Majano e trasmesso in prima serata nell'inverno 1959 -, resta ben poco. Nessuna traccia, per esempio, del diario in cui Virginia annotava i rapporti sessuali con i numerosi amanti, dei quali l'imperatore era solo il più celebre. Lisi era e deve restare l'educanda che piace alle mamme, pertanto la sua è una Castiglione più viziata che viziosa, ingenua e quasi infantile negli atteggiamenti, come quello di cambiarsi continuamente d'abito o aggirarsi per le stanze del suo palazzo con uno specchio in mano. Più che il piacere dei sensi, ciò che muove le sue azioni è l'amore platonico, non ricambiato, per il diplomatico Costantino Nigra (Sergio Fantoni). Diversamente da Daniele D'Anza (*Orgoglio e pregiudizio*), Majano sfrutta in modo intelligente il glamour dell'interprete adottando, nella seconda puntata dello sceneggiato, la retorica dell'apparizione normalmente utilizzata per le star del cinema. Al fine di potenziare il desiderio dello spettatore, che probabilmente si è sintonizzato sul primo canale solo per ammirare la «bocca della verità», lo svelamento del volto è infatti preceduto da una lenta carrellata che scivola prima su un vaso di fiori e poi sull'abito bianco dell'affascinante contessa, intenta in un'azione - quella di scrutare eventuali rughe sul volto - che ci potrebbe attendere da una diva annoiata e capricciosa.

Non dissimile è la strategia scelta tre anni dopo dallo stesso Majano per introdurre il personaggio di Sondra Finchley, protagonista femminile di *Una tragedia americana* (1962), sceneggiato in sette puntate liberamente

⁴⁰ V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 12.

tratto dal romanzo omonimo di Theodore Dreiser. Inevitabile e al contempo improbo il confronto con Liz Taylor, che undici anni prima aveva impersonato l'affascinante ereditiera Angela Vickers nello struggente *A Place In the Sun* (*Un posto al sole*, George Stevens, 1951). Si tratta di due modelli di femminilità diametralmente opposti: da un lato (Taylor) la sensualità della *brunette* dalle linee morbide, gli occhi vivaci e le labbra carnose; dall'altro (Lisi) l'algidità della bionda sofisticata, elegantissima ma distante, distaccata, altera. Al paragone con l'enfant prodige hollywoodiana invita anche il quotidiano «La Stampa», che, nel recensire la seconda puntata dello sceneggiato, accoglie l'entrata in scena di Virna Lisi con un entusiasmo ispirato da ragioni non propriamente artistiche: «Con l'ingresso di Sondra Finchley [...] il romanzo ha avuto un'impennata e ha preso un po' di quota. Vuoi perché [...] Virna Lisi è molto bella. Così bella da far dimenticare la sua modesta recitazione. Le altre, purtroppo, non hanno tale spavalda avvenenza, sicché le loro fatiche sono più avvertibili dallo spettatore».⁴¹

Probabilmente offuscato da una cultura sessista permeata anche tra gli strati culturalmente più elevati del Paese, il critico non giustifica in alcun modo la scelta dell'aggettivo «modesta» ad indicare una performance che appare invece – direbbe Cristina Jandelli – semplicemente «divistica»⁴², ovvero funzionale a far risaltare, sotto la pelle del personaggio, la *persona* della star. Al di là della credibilità del personaggio, infatti, l'attore rimane sempre visibile⁴³, in quanto il pubblico percepisce contemporaneamente la presenza del personaggio e quella dell'interprete. Si consideri la scena di conversazione tra Clyde (Walter Bentivegna) e gli amici del cugino nella seconda parte della seconda puntata. La donna che, in elegante abito da sera scuro, siede sulla poltrona con sguardo altero e postura diritta – mentre tutti gli altri sono abbandonati in modo scomposto sul divano – è al contempo il personaggio di Dreiser e la «vamp modesta»⁴⁴ del cinema italiano. Se Sondra Finchley, dunque, è una figura della narrazione, la sua interprete appare una «figura di spettacolo»⁴⁵, in quanto gli stessi codici che strutturano il racconto – come l'illuminazione, i costumi e la scelta delle inquadrature – contribuiscono anche alla produzione di stardom. Uno

⁴¹ M. A., *La domenica televisiva. Ha preso quota il romanzo sceneggiato*, in «Stampa sera», lunedì 19-martedì 20 novembre 1962, p. 11.

⁴² Cfr. C. Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.

⁴³ P. McDonald, *Hollywood Stardom*, cit., p. 211.

⁴⁴ Ci riferiamo a un curioso trafiletto firmato da Paul Slickey su «ABC», nel quale si racconta un aneddoto relativo alla lavorazione di *5 marinai per 100 ragazze* (Mario Mattoli, 1961): «Nel film Virna Lisi comincia col gettarsi in un ballo sfrenato e audace. Dopo questo primo assaggio sexy, ricompare in scena con un abito di lamé alla Marlene Dietrich. Una vamp perfetta. Ma non ha ancora fatto l'abitudine alla sua nuova parte: appena un fotografo punta l'obiettivo su di lei, Virna si getta addosso una pudicissima camicetta e abbassa timidamente il viso» («ABC», n. 31, 30 luglio 1961, p. 57).

⁴⁵ P. McDonald, *Hollywood Stardom*, cit., p. 211.

stardom che però non può brillare a sufficienza nel grigio bianco e nero della Rai. Gli anni Sessanta sono cominciati e per la neomamma, che nel 1962 si presenta in abito Dior al battesimo del figlio Corrado, è venuto il momento di tentare nuove strade, lontano dall'Italia.

La signora si spoglia: Hollywood andata e ritorno

«Benché mi dispiaccia molto stare lontano da mio marito e da mio figlio credo che per il momento reciterò solo in Francia. Solo qui mi offrono parti veramente interessanti. [...] In Italia mi offrono solo di girare film cretini»⁴⁶. Per film «cretini», probabilmente, Virna Lisi intendeva opere come *Un militare e mezzo* (Steno, 1960), *5 marine per 100 ragazze* (Mario Mattoli, 1961) o *Romolo e Remo* (Sergio Corbucci, 1961), produzioni di genere perfette per incontrare il gusto nazional-popolare ma forse inadeguate a un'interprete desiderosa di evidenziare, oltre alla bellezza, anche il talento. Sicuramente più interessante, almeno sulla carta, è la parte di Francesca Ferrari, la moglie dello scrittore plagiatario protagonista di *Eva* (Joseph Losey, 1962), il primo incontro della «bocca della verità» con il cinema d'autore. Le difficoltà di relazione con Losey, concentrato soprattutto sulla direzione di Jeanne Moreau, non hanno impedito all'attrice «bella ma fredda»⁴⁷ di comporre quello che resta uno dei personaggi più melodrammatici di tutta la sua carriera, molto vicino all'archetipo cavelliano della «sconosciuta»⁴⁸. Nel comportamento di Francesca, sognatrice incapace di decifrare e accettare la realtà, si intravedono ancora una volta gli attributi di una *persona* che veicola significati diametralmente opposti a quelli incarnati dal corpo (e dalla voce) della rivale Eva/Moreau, femme fatale languida e decadente. Da un lato (Lisi) l'amore come atto di fede sorretto dal vincolo matrimoniale, dall'altro (Moreau) eros come forza dirompente, corrosiva e distruttiva. I segni di questa distruzione emergono, in tutta la loro potenza devastatrice, nella sequenza della scoperta del tradimento, quando Lisi, lavorando quasi esclusivamente con la mimica del volto, straccia la maschera dell'ingenua educanda e indossa quella del «suffering character»⁴⁹. Giunta nel cottage di campagna all'insaputa del marito, Francesca si trova faccia a faccia con la rivale. Sconvolta, si appoggia alla

⁴⁶ V. Lisi, *Virna preferisce la Francia*, «Così», anno IX, n. 15, 14 aprile 1963, p. 36.

⁴⁷ M. Morandini, *Virna Lisi al lavoro da più di mezzo secolo*, cit., p. 37.

⁴⁸ Secondo Stanley Cavell ciò che caratterizza il personaggio femminile del mélo è un atteggiamento di rinuncia, di autoreferenzialità, di chiusura nei confronti del mondo esterno. Incapace di comunicare il proprio dolore, la donna rimane senza voce, sconosciuta (Cfr. S. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 1996).

⁴⁹ Cfr. L. Williams, *Playing the Race card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 10- 41. Sulla rappresentazione della sofferenza amorosa nel melodramma cinematografico si vedano anche L. Cardone, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2021 e A. Pezzotta, a cura di, *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1998.

parete dove campeggia una riproduzione della *Cacciata dei progenitori dall'Eden* (Masaccio, 1424-1425) e Losey sembra quasi divertirsi a suggerire un'affinità emotiva (e iconica) tra l'espressione di dolore di Eva – occhi socchiusi e bocca semiaperta – e lo sgomento disegnato, con gli stessi segni mimici, sul profilo perfetto dell'interprete.

Dopo aver dimostrato inedite doti acrobatiche nel cappello e spada *La tulipe noire* (*Il tulipano nero*, Christian-Jacque, 1964), *star vehicle* girato con Alain Delon nell'estate del 1963, Lisi torna a recitare la parte della *femme fragile* in *Les bonnes causes* (*Il delitto Dupré*, Christian-Jacque, 1963), poliziesco tratto dal romanzo omonimo di Jean Laborde. Ancora una volta, infatti, il suo volto viene scelto come icona di un'innocenza che, come nel caso di *Eva*, soccombe davanti a un femminino spregiudicato e senza scrupoli, incarnato questa volta da Marina Vlady. Accusata ingiustamente di aver procurato la morte del suo paziente, l'infermiera Gina Bianchi (Lisi) – che del deceduto era l'amante – non riesce a dimostrare la sua effettiva estraneità ai fatti, restando in un certo senso vittima di virtù quali il pudore, la discrezione e l'onestà, proprie della *persona* dell'attrice.

Il senso del pudore, invece, non appartiene a Mrs. Ford, la *dumb blonde* protagonista di *How to Murder Your Wife* (*Come uccidere vostra moglie*, Richard Quine, 1965), applaudito esordio hollywoodiano «della ragazza che in Italia non abbiamo mai preso molto sul serio e che nel migliore dei casi abbiamo trattato con antipatia o sufficienza»⁵⁰. Scelta per sostituire la defunta Marilyn Monroe dopo il rifiuto di Brigitte Bardot, Lisi si trasferisce a Beverly Hills con la famiglia al seguito ma fatica ad adattarsi a un *way of life* fatto tempi di lavorazione strettissimi, fiori finti e party interminabili. La stampa italiana non ha dubbi. «Gli americani – si legge su «ABC» – hanno letteralmente trasformato Virna Lisi in una seconda Marilyn Monroe: biondissima, seducente, aggressiva»⁵¹. Ancor più categorico è «Oggi», secondo cui «la bionda e casalinga attrice italiana è diventata, nelle mani dei produttori e registi americani, una diva sofisticata di alto rango internazionale»⁵². A guardar bene, in realtà, quella messa in atto dalla Paramount – che stipula con l'attrice un contratto di sette anni – non è una vera e propria «trasformazione», ma l'importazione di codici e motivi – la biondezza, l'attitudine casalinga e l'identità italiana – che, anche se potevano sembrare esotici al pubblico americano, erano comunque parte integrante del marchio della diva. Trucco, illuminazione e montaggio trasformano l'ex-allieva di Strehler in quella che Roland Barthes definirebbe una semplice «situazione dell'uomo»⁵³, ovvero uno spettacolo

⁵⁰ O. Fallaci, *Marilyn made in Italy*, cit. p. 26.

⁵¹ Anonimo, *La Marilyn Monroe italiana*, «ABC», anno V, n. 45, 8 novembre 1964, p. 50.

⁵² Anonimo in «Oggi», anno XX, n. 25, 18 giugno 1964 (copertina).

⁵³ R. Barthes, *Visi e facce*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, tr.it Einaudi, Torino, 1998, p. 151.

totale che conosce solo differenza di ruolo e non d'immagine. Nonostante la modalità di apparizione del suo personaggio (che esce in bikini da una torta) abbia potuto generare sorpresa e stupore nel pubblico, la «mediated identity»⁵⁴ di Virna Lisi resta però salda. Una celebrità narrata come il luogo simbolico della rappresentazione della moralità convenzionale, del resto, non avrebbe mai permesso al proprio personaggio di finire nel letto di uno sconosciuto senza la protezione del vincolo del matrimonio. Di qui lo stratagemma narrativo fondante di questa commedia giallo-rosa, ovvero le nozze improvvisate tra l'affascinante modella italiana, senza nome e senza vestiti, e il fumettista Stanley Ford (Jack Lemmon), scapolo incallito sedotto dagli occhi azzurri di un *beauty symbol* che Hollywood cerca di convertire in *sex symbol*. La prima a non credere in questa trasformazione, però, è proprio l'attrice, per la prima volta impegnata non nell'immedesimazione⁵⁵ in un personaggio, ma nell'imitazione di un'altra attrice: «È già assurda l'idea di sostituire una persona con un'altra persona, figuriamoci sostituire la Monroe, con me poi, con quel pochino di seno che mi ritrovo, non che sia una questione di seno, s'intende, è che sono diversa fisicamente, psicologicamente, emotivamente. [...] Comunque ha vinto il produttore ed eccomi qua, a imitare la Monroe: col capello vaporoso, le ciglia finte, il trucco pesante, l'espressione tonta delle bombolone».⁵⁶

Doppiata da Maria Pia di Meo in una versione, quella italiana, completamente falsata dalla distribuzione - le origini di Mrs. Ford non sono più italiane, ma greche (!) -, Lisi cerca di non deludere né le attese della produzione né quelle del pubblico italiano, che del resto la ritrova dove aveva sempre immaginato che dovesse stare, ovvero nel ruolo patriarcale della moglie servizievole, paziente, fedele e dotata di un innato talento per la cucina.

La padronanza dei tempi comici è pressoché perfetta, così come in parte riuscita è la negoziazione tra il ruolo di bambola e quello di custode del focolare. A Mrs. Ford basta un semplice grembiule per coprire le gambe nude, passare dal letto alla cucina e preparare il soufflé di lasagne. Poiché la psicologia del personaggio è praticamente inesistente - la ragazza lavora come *cake-girl* semplicemente perché «le hanno rubato i vestiti» -, la

⁵⁴ Cfr. P. McDonald, *The Star System*, London, Wallflower Press, 2000.

⁵⁵ Attrice istintiva e sostanzialmente autodidatta, l'attrice ha sempre rivendicato l'immedesimazione come metodo prediletto per la costruzione del personaggio. Si leggano ad esempio queste dichiarazioni: «Leggo il copione e poi lo metto da parte e nel periodo successivo, inconsapevolmente, studio il personaggio. Si tratta di sensazioni difficili da spiegare. Non rileggo più la parte, mi immedesimo nel personaggio senza pensarci. Dentro di me lo assimilo, lo macino, lo preparo. Poi riprendo in mano il copione una settimana prima di girare e, siccome ho una memoria di ferro, riesco ad imparare le battute in pochissimo tempo. [...] E devo dire che quando arrivo sul set ho già il personaggio tutto dentro» (V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 25).

⁵⁶ V. Lisi in *Marilyn made in Italy. Intervista di Oriana Fallaci*, cit. p. 26.

performance si fonda su tocchi di micro-mimica amplificati da dettagli o primi piani, come accade in occasione dell'entrata in scena. Anziché concentrarsi – come avrebbe fatto con Marilyn – su parti anatomiche quali il seno o il sedere, la regia isola l'*atout* più celebrato dell'attrice, ovvero l'ovale perfetto di un volto mai così erotizzato prima d'ora. L'eye liner nero e le ciglia finte conferiscono infatti allo sguardo, appositamente vuoto, un effetto *cat-eye* che conquista tutti i presenti, come confermano i *reaction-shot* e soprattutto il campo-controcampo, in primissimo piano, tra gli occhi della diva e quelli di Jack Lemmon. Del resto, come diceva Edgar Morin, «al cinema la bellezza è attrice. [...] L'inespressività è la suprema espressione della bellezza e le tecniche cinematografiche completano la trasformazione della bambola in idolo»⁵⁷ Per questo Virna Lisi, bambola in procinto di divenire idolo, non deve fare nulla, se non bagnare le labbra con la lingua e mordere lievemente il labbro inferiore. I fan più benpensanti, però, non hanno di che preoccuparsi: la casalinga che non sa dire bugie sta solo recitando una parte e se la vediamo ballare sfrenata su un tavolo – con un abito bianco molto simile a quello indossato da Marilyn nella scena più iconica di *The Seven Year Itch* (*Quando la moglie è in vacanza*, Billy Wilder, 1955) –, questo è dovuto semplicemente all'effetto prodotto dalle sostanze assunte con il cocktail. Come se non bastasse, sarà la stessa Lisi a negare sul nascere, tramite la penna di Oriana Fallaci, qualunque deriva erotica della propria *persona*: «Un giornalista stava intervistandomi, le solite domande sugli uomini americani e il sesso, che ne pensa degli uomini americani, che ne pensa del sesso, oh, il sesso gli dico, guardi io gli do l'importanza che ha, non di più, non sono mai stata una donna ossessionata dal sesso»⁵⁸. Nemmeno Giulia Ferris, il secondo personaggio interpretato a Hollywood (*Not with My Wife, you Don't!*, *Due assi nella manica*, Norman Panama, 1966), pare ossessionata dal sesso, al contrario. La parte, come suggerisce il titolo originale, è sempre quella della moglie fedele e servizievole, capace di concepire il rapporto con il maschio unicamente in funzione del matrimonio e dei figli: «Che cos'è la vita senza il matrimonio? – confida l'ex-infermiera al rivale del marito (George C. Scott) – Come prima cosa si devono fare bambini e bambine. Sono la quintessenza della vita». Ancora una volta la distribuzione italiana trasforma la nazionalità di un personaggio del quale, sin dalla sua prima apparizione, è verbalizzata la bellezza dolce («sweet»), tutt'altro che carnale. «Lei ha il faccino più adorabile che abbia mai visto», commenta una donna al party degli ufficiali; «È spagnola», risponde l'amica. Intelligentemente gli sceneggiatori sottolineano l'anomalia costituita dal caso Lisi, italiana ma priva di quei tratti latini perfettamente incarnati, invece, da dive quali Loren, Mangano o Lollobrigida. Al risveglio nel suo letto d'ospedale, Tom Ferris (Tony Curtis)

⁵⁷ E. Morin, *I divi*, cit., p. 160

⁵⁸ V. Lisi in *Marilyn made in Italy. Intervista di Oriana Fallaci*, cit. p. 28.

vede il volto angelico della nostra stella e ne ascolta l'accento, restando doppiamente sbalordito: «You are italian aren't you? But you're blonde». Come ricorda Stephen Gundle, il colore biondo simboleggia un canone di bellezza nordamericano, prodotto da una società non proletaria come il nostro Sud, ma alto-borghese e neocapitalistica:

I capelli biondi, come la schiuma, avevano la luminosità e l'ariosità suggerite dal lusso. [...] Nella pubblicità e in televisione la femminilità bionda offriva la possibilità di un nuovo inizio. Come afferma Katia Ferri, «invece della miseria e del sottosviluppo all'ombra del Vesuvio, la scollacciata oltreatlantico portava con sé il profumo del paese più ricco del mondo, quello che aveva vinto la guerra e inventato la Coca Cola⁵⁹.

«A volte - continua Gundle - queste bionde raffigurate nei mass media erano davvero italiane, come l'attrice comica Sandra Mondaini [...] o Virna Lisi, testimonial di borotalco e dentifricio»⁶⁰. A conferma di come il volto dell'«attrice per bene» non fosse certo un simbolo di italianità per gli spettatori anglosassoni, queste sono le uniche righe dedicate dallo studioso al nostro *beauty symbol*, che nei panni della dolce infermiera recita alla perfezione il sentimento di confusione - sconosciuto alla fedelissima moglie dell'architetto Pesci - generato dal fatto di amare due uomini contemporaneamente.

Delle tre figure femminili interpretate a Hollywood, la più interessante - e anche la più trascurata dalla critica - è probabilmente la terza, ovvero la dark lady Rosa Lucchesi, membro di una banda di avventurieri senza scrupoli e pronti ad assaltare il transatlantico Queen Mary (*Assault on a Queen, U-112. Assalto al Queen Mary*, Jack Donohue, 1966). Finalmente la star dislocata dismette i panni della moglie casta, morigerata e benestante, ma, più che agire, questa volta sembra limitarsi a posare, subordinando gesti ed espressioni alla messa in scena di quelli che sono i tratti caratteristici del suo marchio, ovvero eleganza, raffinatezza e grazia. Ogni scena è infatti contraddistinta da un cambio d'abito e tutti gli *outfit* - firmati Valentino, il sarto di riferimento per l'attrice - richiamano, in diverse gradazioni, il colore verde-azzurro degli occhi. Si vedano in particolare l'abito celeste indossato durante una scena di conversazione con Sinatra (Mark Brittain), con la *north light* a disegnare una sorta di aureola attorno al capo delle due star, e il sobrio costume blu che avvolge l'attrice in quella che resterà la sua prima e ultima *bath scene* della carriera: convinta che Hollywood non ne avrebbe mai valorizzato il talento, Lisi straccia il contratto settennale e torna a casa.

Il cordone ombelicale con l'Italia, in realtà, non era mai stato reciso, visto che tra il 1965 e il 1966 l'ex-educanda recita in quelle che restano le più

⁵⁹ S. Gundle, *Figure del desiderio*, cit., p. 279.

⁶⁰ Ibidem.

significative tra le tante commedie girate nel decennio, ovvero *Le bambole* (episodio *La telefonata*, Dino Risi, 1965), *Casanova 70* (Mario Monicelli, 1965) e *Signore & signori* (Pietro Germi, 1966), variazioni semiserie su vizi, tabù e debolezze del maschio italiano nell'era del boom economico. Risi e Monicelli forgiarono i personaggi femminili dei loro film a partire dai tratti somatici, biografici e psicologici più noti della diva, chiedendole sostanzialmente di recitare sé stessa. Sia Luisa (*Le bambole*) che Gigliola (*Casanova 70*), infatti, incarnano una femminilità tanto casta quanto infantile, inadeguata a soddisfare l'appetito erotico dei rispettivi partner⁶¹. Se Risi gioca sul contrasto la sensualità delle forme e la frigidità del comportamento, confezionando – attraverso il personaggio di Luisa – il ritratto della moglie incapace di liberarsi dal giogo materno e attratta più dalla lettura che dal sesso, Monicelli costruisce con Gigliola, la promessa sposa del focoso Andrea Colombetti (Marcello Mastroianni), una versione moderna dell'archetipo dell'educanda. Con il permesso della madre, infatti, la ragazza contravviene ai principi educativi ricevuti e propone al fidanzato una *prima nox* anticipata, senza sapere però che l'uomo ha bisogno dell'adrenalina del proibito per risvegliare i propri sensi. «La tua offerta è troppo generosa, io non la merito» dice la voce narrante di Mastroianni, mentre la futura sposina, distesa sul letto in sottoveste di seta, attende invano di soddisfare il proprio desiderio. Le parti del corpo messe a nudo da Monicelli sono le stesse fotografate da Dino Risi, ovvero le spalle e le gambe, ma tanto bastò per scandalizzare gli animi più puritani di quell'Italia bigotta e conformista, perfettamente riassunta dall'articolo che, sulle pagine di «Il Borghese», il critico conservatore Claudio Quarantotto dedicò allo sketch di Dino Risi accusando Achille Corona, allora ministro del Turismo e dello Spettacolo, di non aver impedito che il «sesso cinematografico [...] si tuffasse nel film a episodi»⁶²: «Dopo qualche timida resistenza, strangolate le ultime idee, registi e dive hanno abbracciato lo strip-tease come unica soluzione per uscire dalla crisi e convincere il pubblico ad abbandonare la poltrona, le pantofole e il video. Ogni film, oggi, è soltanto un pretesto per far vedere un'attrice, o più attrici, nude. Chi non si è spogliata ancora si sta spogliando, che non si sta spogliando si spoglierà»⁶³.

⁶¹ Sulla rappresentazione delle dinamiche di genere e della sessualità nella commedia all'italiana si vedano almeno N. Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2015; G. Maina, F. Zecca, a cura di, *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta: Forme, figure e temi*, in «Cinergie», n. 5, 2014 e A. Bini, *Male anxiety and psychopathology in film: comedy italian style*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2015. .

⁶² Cfr. C. Quarantotto, *Le bambole sexy e il ministro moralizzatore*, «Il Borghese», 11 febbraio 1965, p. 337.

⁶³ C. Quarantotto, *Cinema strip*, «Il Borghese», 22 aprile 1965, p. 907.

Più che l'esibizione della carne – che causò ad alcuni interpreti di *Le bambole* la citazione in tribunale con l'accusa di atti osceni⁶⁴ –, ciò che infastidì parte del pubblico fu l'ambiguità mostrata dall'attrice nel gestire, attraverso i media, la contraddizione tra la l'immagine offerta sullo schermo (la bambola sposata ma sexy) e quella recitata *off-screen* (la signora perbene). Esemplare è una lettera inviata a «Cosi» da uno scandalizzato lettore firmato Massimiliano. Eccone un estratto:

Signora Lisi [...] ha asserito di vergognarsi come una ladra ogni volta che è costretta, per esigenze di copione, a spogliarsi davanti alla macchina da presa. Ma, dico io, se si vergogna perché lo fa? [...] Va bene che lei comincia adesso a toccare quei truardi che Gina Lollobrigida ha toccato già parecchi anni fa. Ma crede che non debba servire la lezione di tante dive più note e ricche di lei? Anche lei, ormai, è una diva, anche se restano del tutto legittimi i dubbi – mi scusi – se sia anche un'attrice degna di tanta notorietà. [...] Una donna che si spoglia pur di lavorare e farsi il gruzzolo non è mai scusabile, sotto nessun aspetto. [...] Ma lei, Signora Lisi, aveva proprio bisogno di questo?⁶⁵

Che il talento e la versatilità di Gina Lollobrigida fossero superiori a quelli di Virna Lisi è naturalmente tutto da dimostrare, ma, al di là dei «dubbi» del lettore in merito alla qualità artistica dell'attrice, ciò che colpisce – e allo stesso tempo diverte – è il modo in cui la diva risponde a provocazioni come questa, confidando a «Oggi» la volontà di sfuggire – anche se solo per un film – al cliché della ragazza «sexy and spiritosa»: «Su cinquantadue copioni, cinquantuno avevano per protagonista una ragazza spiritosa *and* sexy. Ho scelto il cinquantaduesimo, ovvero *Signore & signori*. Un personaggio anonimo nel grigiore di una città di provincia, una cassiera né spiritosa né sexy, neanche bella: altro che glamour, altro che nuova Marilyn. Non mi sembrava vero poter lavorare con Germi, uscire finalmente dai soliti schemi...»⁶⁶.

A differenza di Monicelli e Risi, dunque, Germi asseconda la volontà della signora Pieralisi modificandone completamente l'immagine. Milena Zulian, la cassiera dagli occhi verdi che affoga la routine del lavoro nella lettura dei fotoromanzi, porta un caschetto nero e non è affatto una dama perbene, ma l'amante (poco) segreta di un uomo sposato. Pudore, soggezione e ritrosia sono tratti del carattere che Lisi sa recitare molto bene e infatti la performance risulta credibile e naturale, in particolar modo in due dei divertenti duetti con Gastone Moschin: quello iniziale, suggellato dalla dichiarazione d'amore del ragioniere (a cui la giovane reagisce con uno

⁶⁴ Per un approfondimento sulla retorica dell'immoralità nel paesaggio mediale degli anni Sessanta rimando a D. Missero, *Non solo bambole: lo stardom femminile della commedia a episodi e il dibattito sul cinema immorale (1964-1966)*, «Schermi», a. I, n. 1, gennaio-giugno, 2017.

⁶⁵ Massimiliano, *Lettera aperta a Virna Lisi*, «Cosi», anno XI, n. 26, 27 giugno 1965, p. 18.

⁶⁶ V. Lisi, *Sono una borghese e me ne vanto*, Intervista di A. Pensotti, «Oggi», anno XXI, n. 38, 23 settembre 1965, p. 26.

sguardo che esprime al contempo timidezza, paura e desiderio), e quello – forse più celebre – contrassegnato dal litigio sotto i portici di Treviso, con Moschin a inseguire sotto la pioggia una Lisi bravissima nello scivolare, con sapienti «effetti di trascinamento»⁶⁷, dal sorriso al pianto e nuovamente al sorriso.

Convincente è anche la prestazione offerta in *The Secret of Santa Vittoria* (*Il segreto di Santa Vittoria*, Stanley Kramer, 1969), produzione hollywoodiana che importa la bellezza aristocratica dell'attrice dislocandola in un contesto contadino. Quando, a bordo di un calesse e avvolta in un elegante tailleur azzurro, arriva nel borgo natio, la contessa Caterina Malatesta (Lisi) attira l'attenzione non solo degli abitanti del luogo, ma anche quella del cattivo di turno, l'ufficiale nazista al quale la donna si concederà per salvare la vita del partigiano Carlo (Sergio Franchi): «Trovare una persona come lei in un paesino come questo è sorprendente» dice l'uomo all'elegantissima Caterina.

Meno sorprendente, invece, è il lento declino subito dalla «bancabilità»⁶⁸ di Virna Lisi nella prima metà degli anni Settanta, quando l'ex-volto di Chlorodont non è più abbastanza giovane per impersonare la bambola sexy e non ancora sufficientemente *agé* per far risaltare quelle corde drammatiche sopite nei primi vent'anni di carriera. In questione è anche l'accezione del termine «bellezza», che secondo l'attrice non significa necessariamente armonia dei lineamenti: «Essere bella non vuol dire avere una faccia di bambola come la mia. Bella, secondo me, è Jeanne Moreau, lo è stata Katharine Hepburn. Io ho sempre avuto un volto di pupattola e ne ho sempre sofferto. (...) Attendo con impazienza le rughe, la vecchiaia: la gente mi prenderà più sul serio, potrò interpretare ruoli più intelligenti»⁶⁹.

Nel tentativo di risemantizzare il proprio *beauty appeal*, l'attrice arriva persino a nascondersi sotto il velo di suor Evangelina (*Zanna bianca*, Lucio Fulci, 1974), ma sono gli incontri con Liliana Cavani (*Al di là del bene e del male*, 1977) e Alberto Lattuada (*La cicala*, 1982) a regalarle i «ruoli più intelligenti» e i personaggi più intensi. Ci riferiamo, naturalmente, all'incestuosa Elizabeth Forster-Nietzsche, legata al fratello da un legame morboso (*Al di là del bene e del male*) e l'ex-prostituta Wilma Malinverni, madre dalle carni sfiorite e dal passato difficile (*La cicala*). Osserviamo più da vicino queste due performance.

Aging Virna

⁶⁷ Cfr. C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, pp. 80-82.

⁶⁸ La *bancabilità* di un attore consiste nella sua capacità di influenzare, con il suo prestigio e la sua popolarità, il successo economico di un film. Cfr. P. McDonald, *Hollywood Stardom*, cit., pp. 20-32.

⁶⁹ V. Lisi in *Marilyn made in Italy. Intervista di Oriana Fallaci*, cit. p. 28.

«Bella, anzi bellissima, ma soprattutto una grande attrice»⁷⁰. Così Liliana Cavani ha commentato la notizia della morte di Virna Lisi, scelta per la parte di Elizabeth in virtù di una bellezza («la presi perché mi piaceva») che l'attrice è riuscita finalmente a distruggere, evidenziando, dietro un volto coperto dal trucco e scavato dalla nevrosi, una disperata cognizione del dolore. Della bambola hollywoodiana resta solo il neo accanto al labbro inferiore, ma la donna che vediamo agitarsi sullo schermo – occhi vitrei, capelli decolorati e colorito slavato – è lontana anche dall'immagine di signora perbene esaltata, tra gli altri, anche da Carlo Lizzani (*Roma bene*, 1971) e Carlo Vanzina (*Sapore di mare*, 1982). Più che la mimica del volto, interessante è il lavoro delle mani, sulle quali l'attrice convoglia tutta l'espressione della rabbia generata dalla passione morbosa per il fratello: dopo aver atteso invano Friedrich, Elizabeth si avventa sul pollo e lo smembra con le dita, per poi – la sera – mortificare quelle stesse dita ferendole con una bottiglia di vetro. Le stesse mani il giorno dopo schiaffeggeranno Erland Josephson (Nietzsche) reo di aver apostrofato la sorella con un epiteto vagamente riconducibile (ma senza alcuna ironia) alla *persona* dell'interprete: «Parli come una vergine bigotta».

Completamente priva di pudore e freni inibitori, invece, è l'ex-prostituta Wilma (*La cicala*), sciantosa caduta in disgrazia che, nella relazione con Annibale (Anthony Franciosa) e nell'amicizia con la ninfomane Cicala (Clio Goldsmith), cerca di ricostruirsi una vita. Sequestrato per oscenità (la censura non gradì il nudo di Clio Goldsmith), *La cicala* fu uno dei più grandi successi di pubblico del regista milanese e l'interpretazione della sofferente Wilma – parte rifiutata da Sandra Milo – valse a Lisi, oltre alla Grolla d'oro, anche il primo David di Donatello come migliore attrice protagonista. Per rendere più vero il disfacimento fisico e morale del personaggio l'attrice ricorre all'«actorly transformation»⁷¹ ovvero ingrassa sette chili, evidenziando sin dalla sua prima apparizione sullo schermo forme troppo appesantite per competere con le linee sensuali e sinuose della teen-star Barbara De Rossi, interprete di Saveria, la figlia avuta da Wilma in gioventù. Scendendo dalla corriera blu, infatti, Lisi esibisce, anziché il celebre volto, un inedito fondoschiena, le cui rotondità sono prima evidenziate dal vestito a rete e poi, nella sequenza successiva, rivendicate come una sorta di *atout*: «La gente vuole sempre roba nova, ma questo non passa mai de moda».

⁷⁰ Qui si possono leggere le parole di Liliana Cavani:

https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2014/12/18/virna-lisi-cavani-bellissima-si-ma-grande-talento_9bf0d717-74a9-45a7-86b1-bc50fee1cf45.html

⁷¹ Sul concetto di «actorly transformation» si vedano almeno D. Peberdy, *The New Hollywood, 1981-1999*, in C. Springer, J. Levinson, a cura di, *Acting*, London-New York, J.B. Tauris, 2015, p. 122 e K. Esch, *I Don't See Any Method at All: The Problem of Actorly Transformation*, «Journal of Film and Video», vol. 58, nn. 1-2, Spring 2006, p. 96.

Non passa di moda, però, neanche l'attrazione del sesso maschile per la freschezza della giovinezza, che Lattuada, da sempre cantore del nudo adolescenziale, dipinge come luogo di un erotismo tanto istintivo quanto disinibito. Wilma lo sa e, rassegnata, decide di utilizzare il corpo della giovane Cicala per risvegliare il desiderio sessuale del compagno, denudando la ragazza davanti all'uomo. Incapace di verbalizzare il proprio invecchiamento («Una donna a 42 anni... a 42 anni...»), l'ex-soubrette non rinuncia però a comunicare l'urgenza di un desiderio sessuale che, come evidenziato negli *aging studies* contemporanei, non diminuisce con lo sfiorire della bellezza: «Aging for women - ha scritto Sadie Wearing-particularly white women, in Western culture has been understood as 'trauma'. This construction is linked to a prevailing but increasingly, if problematically, contested understanding of age primarily in terms of decline and disintegration rather than accumulation and growth»⁷².

Virna Lisi non è mai stata una *ageless woman*, al contrario. Nel tentativo di strutturare la propria esistenza spettacolare in termini quanto più possibile polisemici, non si è mai rifiutata di scrivere sulla propria pelle i segni del tempo. Prima ancora di esibire le proprie rughe - come farà negli ultimi due lavori per il grande schermo⁷³ -, non ha esitato a indossarne di finte, interpretando per Luigi (*Buon Natale... buon anno*, 1989) e Cristina Comencini (*Va' dove ti porta il cuore*, 1996) personaggi anagraficamente più vecchi di lei, ovvero - nell'ordine - una nonna impegnata più a soddisfare le voglie del marito che ad accudire i nipoti e un'anziana dal passato difficile, segnato da un lutto indelebile e da un difficile rapporto con la nipote. In un periodo della storia culturale in cui il parametro della bellezza è indicato dalla *girlness*, «elemento fondante della femminilità e condizione necessaria per l'esibizione del corpo»⁷⁴, le scelte dell'attrice marchigiana indicano pertanto un'appropriazione serena e positiva di un processo, l'invecchiamento, che nella società occidentale è spesso associato alla desessualizzazione del corpo femminile⁷⁵. Esemplare, in questo senso, è il personaggio di Adriana Balestra (*Sapore di mare*), cinquantenne di bella

⁷² S. Wearing, *Subjects of Rejuvenation: Aging in Postfeminist Culture*, in Yvonne Tasker, Diane Negra, (eds.), *Interrogating postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press, 2007, p. 280.

⁷³ Ci riferiamo naturalmente a *Il più bel giorno della mia vita* (2002) e a *Latin lover* (2015), entrambi diretti dall'amica Cristina Comencini.

⁷⁴ V. Re, *Introduzione*, in P. De Rosa, E. Mandelli, V. Re, *Aging Girls*, cit., p. 29.

⁷⁵ Sulla gestione del processo di invecchiamento da parte delle star cinematografiche si vedano C. A Courcoux, R. Moine, G. Le Gras, sous la direction de, *L'âge des stars. Des images à l'épreuve du vieillissement*, Éditions L'Age d'Homme, Paris, 2017; D Jermyn, S. Homes, (eds.), *Women, celebrity & Culture of Ageing. Freeze frame*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2015 e C. McGlynn, M. O'Neill, M. Schrage-Früh, (eds.), *Ageing woman in Literature and Visual Culture. Reflections, Refractions, Reimaginings*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2017.

presenza trascurata dal marito ma corteggiata da un teenager. Se l'ultraquarantenne Wilma e la sessantenne Elvira (*Buon natale... buon anno*) appagano senza vergogna la loro libido, Adriana si accontenta di flirtare con un ragazzo (Gianni) che potrebbe suo figlio, preferendo al sesso un'affinità elettiva fatta di componimenti poetici e suggerimenti letterari: «Mi veniva voglia di stringerti forte – si giustifica la donna –, un fatto di tenerezza eh, non certo di sesso. Sono cose che a una donna della mia età possono succedere». Allo stesso modo, però, succede che un corpo maturo ma curato come quello della «tipica borghese di provincia»⁷⁶ – così Carlo Vanzina ha definito Virna Lisi – possa eccitare le fantasie erotiche dei giovani di Forte dei Marmi: «A me – confida agli amici il latin lover Luca (Jerry Calà) – le vecchie mi tirano più delle ragazzine. Guardate la biondona lì: altro che la tigre di Cremona, la tigre del materasso. Ha un visetto angelico, ma sotto sotto...». Scelta dopo il rifiuto di Catherine Spaak, Lisi non si limita a adattare il personaggio di Adriana alla sua *persona*, ma collabora con Vanzina alla riscrittura dei passaggi della sceneggiatura che riguardano i duetti con il personaggio di Gianni, dimostrando quella che il regista ha definito «un'intelligenza creativa»⁷⁷. Decisamente meno rilevante, invece, è l'apporto conferito dall'attrice alla scrittura dei successivi nove personaggi interpretati per il grande schermo, nell'arco di un trentennio – quello che va dal 1985 alla morte – quasi interamente consacrato alla fiction televisiva. Degne di nota, in questa stagione, sono l'interpretazione di Caterina de' Medici (*La reine Margot, La regina Margot*, Patrice Chéreau, 1994), caratterizzata da un'immedesimazione nel personaggio che l'attrice ha definito «viscerale»⁷⁸, e le performance offerte nel dittico familiare di Cristina Comencini, che – con *Il più bel giorno della mia vita* (2002) e *Latin Lover* (2015) – trasforma l'amica Virna nella madre-tipo della Roma bene, impegnata a organizzare riti domenicali segnati da vivaci discussioni con i figli e da forti tensioni con i nipoti, il tutto nella cornice ovattata ed elitaria di una lussuosa villa di campagna.

Sulla produzione televisiva, invece, possiamo sorvolare. Raggiunti i cinquant'anni, infatti, Virna Lisi sembra aver smesso di spingere sui pedali della ricerca espressiva, della sperimentazione e del confronto, comportandosi come quella che Christine Geraghty definirebbe una perfetta «star-as-professional»⁷⁹. Le ragioni della famiglia (in particolare il

⁷⁶ Dichiarazioni di Carlo Vanzina rilasciate a «La Repubblica» il 18 dicembre 2014: <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/carlo-vanzina-virna-aveva-i-pregi-della-diva-senza-averne-i-difetti/187024/185916>.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ V. Lisi, *Conversazione con Sergio Toffetti*, cit., p. 25.

⁷⁹ Cfr. C. Geraghty, *Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance*, in C. Gledhill, L. Williams, (eds.), *Reinventing film studies*, Arnold, London, pp. 183-201. Geraghty suddivide le star cinematografiche in tre categorie: «star-as-performer», «star-as-

desiderio di accudire e crescere i nipoti) hanno prevalso su quelle dell'arte e per il pubblico della televisione generalista – mediamente anziano – l'ex-bocca della verità è diventata, miniserie dopo miniserie, niente di più che la madre, la nonna e la suora (*Madre, aiutami*, Gianni Lepre, 2014) della porta accanto. Modeste, tanto nei risultati quanto nelle ambizioni, sono sia le miniserie targate Rai – come *Fidati di me* (Gianni Lepre, 2008) o *La donna che ritorna* (Gianni Lepre, 2011) – che quelle siglate MEDIASET, fatta eccezione per *I ragazzi della via Pal* (Maurizio Zaccaro, 2003) e *Piccolo mondo antico* (Cinzia TH. Torrini, 2001), che si segnalano per la cura nella direzione degli attori e una certa attenzione nella trasposizione del testo letterario.

Chi o che cosa è stata, dunque, Virna Lisi? Una diva incompiuta, un'interprete sottovalutata o una raffinata (e poco illuminata) borghese di provincia? «Più una donna è giovane e sana – ha scritto Simone De Beauvoir – più il suo corpo nuovo e lustro sembra votato a una freschezza eterna, meno le è necessario l'artificio: ma bisogna sempre dissimulare all'uomo la debolezza carnale dell'oggetto che stringe tra le braccia e la degradazione che lo insidia»⁸⁰. Basta osservare solo alcune delle decine di copertine che, soprattutto negli anni Sessanta, hanno immortalato il volto della «bocca della verità» per rendersi conto che quella di Virna Lisi è stata forse la carnalità più dissimulata e «pietrificata»⁸¹ di tutto il nostro star system: capelli quasi sempre raccolti, labbra semichiuse e sguardo non provocante, ma altero e distaccato. In virtù di una corporatura e di una carnagione lontanissime dallo stereotipo latino della maggiorata, l'«attrice per bene» ha incarnato un modello di femminilità più vicino all'*antitphysis* che alla *physis*, perfetto – direbbe De Beauvoir – per soddisfare uno dei sogni più primitivi del maschio occidentale, quello di fare in modo che la natura della donna, trasfigurata mediante l'artificio, possa «sfuggire alla metamorfosi delle cose naturali»⁸².

professional» e «star-as-celebrity». Le star professional mettono in gioco quasi esclusivamente la loro natura di segni audiovisivi, ma lo fanno contenendo ogni eccesso virtuosistico e soprattutto preoccupandosi di fare in modo che la loro *persona* risalti in modo chiaro nell'identità del personaggio.

⁸⁰ S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, (1949), tr. it. il Saggiatore, Milano, 1999 p. 206.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ivi, p. 207.