

EMANUELE INGRAO
Università degli Studi Roma Tre

Siamo donne: Alida Valli e la forma autobiografica

1. L'identità di una diva: il caso Alida Valli

Lo studio di una diva comporta numerose valutazioni in sede di analisi dei rapporti tra il soggetto e la storia, e richiede inoltre una certa distanza empatica nel separare il contributo artistico e performativo della star dalla contestualizzazione biografica che informa e arricchisce il suo lavoro filmato.

Muovendosi in questa duplice direzione, gli *Star Studies* raccolgono la complessità di questo sguardo plurale e interdisciplinare, e problematizzano attorno alla figura del divo o della diva il tema dell'identità di una stella. Il postulato di base, infatti, è costituito dalla presa di coscienza della porosità e della labilità dei confini tra la sua *public persona* e *private persona*, che rendono impossibile allo sguardo dello spettatore stabilire i criteri di verità e menzogna nel merito della ricezione dell'immagine divistica. Il caso di studio di Alida Valli si configura dunque come un testo esemplare per attraversare quest'aporia dall'interno, identificando negli scritti autobiografici della diva, un territorio ancora oggi poco esplorato, uno spazio letterario in cui rintracciare nuovi percorsi di elabora-

zione identitaria della sua esperienza di vita. A tal riguardo, infatti, va sottolineato che negli ultimi anni in Italia, un nutrito gruppo di studiosi femministe ha inaugurato nuovi orizzonti di ricerca, producendo e formulando categorie storiografiche inedite e funzionali di cui la galleria *Divagrafie* (Cardone, Masecchia, Rizzarelli, 2019) costituisce il risultato più significativo in quest'ottica di ribaltamento di sguardi e prospettive.

L'idea di studiare le "divagrafie" nasce dall'esigenza di ascoltare quella «mutevole presenza di voci che cercano, aprono e in ogni caso mettono in scena la partitura di un dialogo. Con sé stesse, con le lettrici-spettatrici, con il riflesso della loro *facies* pubblica, con le attrici e le donne che sono, che sono state o che desiderano diventare» (ivi, 2019, p. 3).

In questo senso, applicare la categoria della divagrafia «per il caso dell'attrice che scrive» (Rizzarelli, 2017, p. 366), significa – come nota acutamente Maria Rizzarelli – «interrogarsi sulle convergenze (o sulle divergenze) fra l'immagine attoriale rappresentata dall'autrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario, sui riverberi e sulla dimensione metatestuale che la scrittura produce rispetto allo stile recitativo e alla star persona» (*ibidem*), e di conseguenza presuppone di promuovere la soggettività della diva come filtro interpretativo privilegiato per rinegoziare attivamente la sua identità pubblica e privata.

Il caso di Alida Valli è quello di una star che esibisce sin dalla giovinezza una forte vocazione confessionale e narrativa.

L'attrice, infatti, in una memorabile intervista del 1965 rilasciata ad Oriana Fallaci, così descrive il suo rapporto con la scrittura:

Se solo riuscissi a parlare come scrivo il mio diario: ormai da trent'anni. Avevo tredici anni quando lo cominciai e oggi ne ho quarantatré: sono centinaia di quaderni, ormai, e dentro c'è tutto. Ma scrivere mi è facile: si scrive in silenzio (Fallaci, 2010, p. 380).

L'esercizio della scrittura, e in particolare per Alida Valli della forma autobiografica, assume la valenza di un intervento deciso

e sistematico, ovvero di una strategia consapevolmente adoperata per ingaggiare con la stampa e l'industria culturale un rapporto di negoziazione attiva della propria immagine pubblica.

Questa forma, nello specifico, non era affatto insolita: il divo o la diva che cura una rubrica settimanale per i principali rotocalchi dell'epoca in cui vi raccontano il proprio percorso biografico infarcito di aneddoti romanzeschi. Tuttavia, ciò che rende specificamente prezioso il corpus di testimonianze di Valli, è la sua precisa periodizzazione, coincidente con l'inizio e la fine del suo protagonismo divistico. Le prime memorie, infatti, risalgono al 1939, quando, appena diciottenne, Valli pubblica su «Cine Illustrato» un diario in sei puntate dal titolo *I primi diciott'anni della mia vita*.

Il contesto è quello del cinema dei telefoni bianchi e di un sistema produttivo che vede la giovane stella protagonista di alcuni dei maggiori successi commerciali del cinema di regime, di cui ricordiamo almeno *Mille lire al mese* (Max Neufeld, 1939), *Assenza ingiustificata* (Max Neufeld, 1939), *Manon Lescaut* (Carmine Gallone, 1940), e *Oltre l'amore* (Carmine Gallone, 1940). Dotata di straordinarie qualità fotogeniche, di un temperamento brillante e in grado di adattarsi alle forme del comico e del tragico, Alida Valli è la nuova fidanzata degli italiani, il modello di femminilità ideale su cui proiettare tutto ciò che è possibile immaginare per la grandezza del cinema italiano, e la nuova figura di donna a cui le spettatrici italiane guarderanno nel merito di una forma di identificazione psicologica e comportamentale.

Di fatto, però, i più importanti scritti autobiografici di Valli risalgono agli anni Cinquanta, il decennio più significativo della sua carriera sia sul piano personale che professionale. Dopo l'esperienza hollywoodiana conclusasi definitivamente nel 1952 con il suo rientro in Italia, la costosissima rescissione del contratto dalla Vanguard Films di David O. Selznick e la separazione dal marito Oscar De Mejo, l'esigenza autobiografica e auto-assolutoria della diva si dispiega nelle memorie che scrive in cinque puntate nel 1954 su «Tempo» dal titolo *Racconto la mia vita*, e nella rubrica di cinque puntate che cura nel 1956 su «Oggi» dal titolo *Alida Valli*

si *confessa*. Entrambe le testimonianze, però, si inseriscono in una profonda congiuntura autoriflessiva inaugurata dalla sua partecipazione nel 1953 al film *Siamo donne*, ideato da Cesare Zavattini, nel quale Alida Valli interpreta sé stessa nell'episodio diretto da Gianni Franciolini.

Se, come afferma Simonetta Piccone Stella, è vero che «al pari della vita quotidiana il problema dell'identità – come sono, come potrei essere, come mi vedono – è un anello di congiunzione tra la letteratura e la sociologia» (Piccone Stella, 2008, p. 9), allora è necessario riscoprire la centralità della parentela tra vissuto e narrato, tra io e mondo.

In questo senso, dunque, l'adesione di Valli al progetto di *Siamo donne*, si configura come una cesura, un punto di partenza a partire dal quale riproporre una narrazione di sé più autentica, in cui la soggettività della *voice over* dell'episodio intende assurgere a filtro chiarificatore e oggettivo per interpretare lo stato d'animo della diva. L'episodio *Alida Valli* diretto da Franciolini, dunque, non è altro che una forma mediata dalla ricerca zavattiniana di una pagina del diario autobiografico della diva approvato dalla stessa narratrice-attrice. Secondo Philippe Lejeune «l'autobiografia è il genere letterario che, per il suo stesso contenuto, esprime meglio la confusione fra autore e persona, [...] poiché è la persona che attraverso esso, rivendica la propria esistenza» (Lejeune, 1986, p. 35); pertanto lo sconfinamento del narrato autobiografico di Valli nell'episodio neorealista consiste proprio nella rivelazione di un'agency che lotta per rivendicare la veridicità della sua esperienza.

2. Siamo donne: la star come autrice

L'episodio dedicato ad Alida Valli in *Siamo donne*, preceduto dal prologo del *Concorso 4 attrici, 1 speranza*, è il primo dei restanti dedicati a Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani, ad essere presentato da un montaggio che sovrappone con dissolvenze incrociate i manifesti pubblicitari di alcuni dei film di maggior

successo della diva. Come un'ouverture che prepara lo spettatore all'ingresso nel racconto intimistico dell'episodio e introduce l'aura della diva, in ordine cronologico si alternano i quadri di *Luce nelle tenebre* (Mario Mattoli, 1941), che presentò Valli come protagonista irrinunciabile del ciclo mattoliano di enorme successo dei «film che parlano al vostro cuore»; di *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941) che segnò la svolta melodrammatica della carriera della giovane attrice accolta con grande entusiasmo da parte della critica; e poi de *Il terzo uomo* (Carol Reed, 1949) e *I miracoli non si ripetono* (Yves Allégret, 1951) a conferma dell'internazionalità e del prestigio della sua carriera; e infine di *Il mondo le condanna* (Gianni Franciolini, 1953) diretto dallo stesso Franciolini, che insieme al precedente *Ultimo incontro* (ivi, 1951) conferma un sodalizio artistico che ratifica la scelta del rientro di Valli in Italia.

La scelta dei manifesti pubblicitari – che verrà ripetuta anche negli episodi successivi – ha la precisa funzione di evocare lo specifico culturale della diva che sarà al centro della narrazione.

Nel caso di Valli, infatti, l'intento è quello di richiamare una certa immagine divistica che implica un racconto pubblico della sua vita, secondo il quale il suo personaggio finzionale è idealizzato e coincidente con le attese spettatoriali. L'episodio di Franciolini, invece, nega questa premessa, rappresentando in linea con la ricerca di Zavattini il punto di vista della diva che risponde alla ricezione della sua *star persona*.

Come evidenziano le curatrici della galleria *Divografie* «i primi anni Cinquanta sono in Italia un momento particolarissimo per la storia del divismo e anche per il modo in cui il cinema racconta le attrici, tanto ciò che rappresentano quanto ciò che “sono”» (Cardone, Masecchia, Rizzarelli, 2019, p. 7).

Seguendo questa prospettiva, si deduce che l'episodio di Alida Valli è la prima manifestazione cosciente dell'attrice-narratrice del suo desiderio di guardare al passato con distanza e di riflettere criticamente su quale immagine di sé tramandare, all'interno di una forma narrativa di cui la star diventa la principale promotrice.

Siamo donne è dunque l'occasione più puntuale per indagare dall'interno il grado di consapevolezza che la diva ha della sua condizione di stella, ovvero di quel conflitto insanabile tra il suo ruolo pubblico e il desiderio di un'esistenza privata.

Come evidenzia Stefania Parigi:

In *Siamo donne* il modulo del diario e della confessione autobiografica viene applicato alle figure divistiche. Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani – protagoniste dei quattro episodi che seguono quello iniziale, dedicato alle aspiranti attrici – si prestano a rappresentare la propria doppia identità di dive e di donne, deponendo il manto luccicante di star per mostrarsi nella loro intimità di persone (Parigi, 2008, p. 260).

L'episodio *Alida Valli* racconta «la storia di una cattiveria» e si muove sulla soglia di una rovina, di ciò che sarebbe successo se soltanto la diva avesse agito diversamente.

Infatti, il cartello incipitario che replica la grafia della firma della diva, conduce la diegesi nel momento in cui Valli riceve un massaggio dalla fidata Anna e al contempo ripassa i soliti convenevoli che dovrà esibire all'ennesimo ballo serale per compiacere produttori, giornalisti, e agenti pubblicitari. La diva fa dunque le prove per la messa in scena di una quotidianità di cui non ha il controllo. L'invito di Anna a partecipare alla sua festa di fidanzamento coincide dunque con l'irruzione del dubbio, con l'intrusione di un'umanità autentica troppo poco frequentata.

L'arrivo di Valli a casa dell'amica col suo abito principesco, lo sguardo incantato degli astanti come al cospetto di una divinità, il suo indugiare più del dovuto in una fantasticheria romantica col fidanzato di Anna, il richiamo dei treni e di una vita popolare istituiscono un quadro di riferimento diegetico e allusivo sufficienti a suggerirci la complessità emotiva di una star che esperisce un cortocircuito tra sé stessa e una realtà di cui vorrebbe far parte ma a cui non potrà mai accedere del tutto.

Nell'episodio, il senso di inadeguatezza che l'attrice prova rispetto alla realtà autentica che la circonda, viene espresso dalla

voice over nel momento in cui, sopraffatta dall'accoglienza ricevuta, così commenta il riecheggiare delle note di *Ma l'amore no* da lei cantata in *Stasera niente di nuovo* (Mario Mattoli, 1942):

Un giovanotto con la chitarra venne avanti suonando il motivo di un mio film. Questo finì per farmi sentire ridicola. Capi per la prima volta, quanto sia sproorzionata, veramente sproorzionata, l'ammirazione che la gente ha per noi del cinema. Nessuno si accorgeva che ero intorita più di loro.

Questi pensieri sembrano anticipare con toni non dissimili quanto Valli confesserà nella terza puntata delle sue memorie su «Tempo», descrivendo in questi termini il suo rapporto con il successo già ai tempi della prima di *Piccolo mondo antico* svoltasi a Vicenza nell'aprile del 1941:

In piazza San Marco, quando la folla degli ammiratori mi si strinse attorno, acclamandomi e strappandomi perfino i vestiti, ricordo che fui presa da un senso di sgomento. [...] Pensai che anche un'attrice potesse pretendere che la sua persona, come somma di problemi intimi, non fosse confusa con l'immagine che il pubblico se ne crea (Valli, 1954, p. 38).

Utilizzando la penna come un sostituto della sua presenza corporea impressa su pellicola, la stessa persona/personaggio di *Siamo donne* sembra scrivere su «Oggi», quando ricorda i sentimenti che l'avevano accompagnata durante il viaggio che l'avrebbe condotta a Hollywood nel gennaio del 1947: «Avevo la sensazione di aver abbandonato qualcosa di me in tutte le persone amiche, e soprattutto di aver abbandonato una o più occasioni di essere me stessa, voglio dire di essere un po' felice» (Valli, 1956a, p. 28).

Tuttavia, la malinconia che pervade il suo volto lungo l'intero episodio non deve essere interpretata unicamente come la manifestazione di un camminare incerto nei territori del glamour; al contrario è la risposta alla domanda che un giornalista le pone sulla crisi dei soggetti nel cinema italiano: la partecipazione di Valli a questo episodio congiuntamente al

suo intervenire in qualità di autrice su carta stampata è la scelta di campo più sincera che la diva possa compiere in questa fase di carriera, e al contempo la più coraggiosa testimonianza della possibilità di far dialogare la vita vissuta con quella soltanto immaginata.

3. Conclusioni

Gli scritti autobiografici degli anni Cinquanta vengono pubblicati curiosamente quando si sono già concluse le esperienze di *Senso* (Luchino Visconti, 1954) e de *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957). E il trauma del coinvolgimento nel Caso Montesi viene elaborato e processato anche attraverso l'esercizio della scrittura. In questo costante gioco di rimandi tra il mondo reale e quello finzionale, a partire dal suo episodio in *Siamo donne* si ode una voce che racconta e confessa. Queste testimonianze, dunque, ci restituiscono una straordinaria complessità discorsiva per ricollocare la storia di Alida Valli in una posizione privilegiata negli studi sul divismo cinematografico italiano. Soffermandosi sull'importanza della voce acusmatica nei vari episodi di *Siamo donne*, Myriam Mereu sottolinea che «la voce, diegetica ed extradiegetica, segnala sempre una presenza: è un'emanazione della corporeità e della sfera emotiva delle attrici» (Mereu, 2021, p. 79). Ed è questa presenza, questa soggettività, il filtro di questa emotività che continuano ad informare le parole, i film e lo studio dell'identità pubblica di Alida Valli.

Lei stessa, d'altronde, sembra suggerirci ancora una volta quale percorso seguire, dichiarando sulle pagine di «Oggi»: «Io non ho mai saputo scindere la mia vita privata dalla mia vita di attrice» (Valli, 1956b, p. 10), contribuendo dunque a validare – non aprioristicamente – l'ipotesi di continuare a rileggere la sua carriera ascoltando quella voce che confonde il pubblico e il privato.

Bibliografia

- Cardone, L., Masecchia, A., Rizzarelli, M. (2019), *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, in Idd. (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», XIV, luglio-dicembre, pp. 2-10.
- Fallaci, O. (2010), *Lo specchio del passato*, in «L'Europeo», 10 gennaio 1965, ora in Id., *Intervista con il mito*, Milano, Rizzoli, pp. 379-396.
- Lejeune, P. (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Mereu, M. (2021), «È l'arte che conta non l'età». *Aging, divismo e protagonismo femminile in Siamo donne*, in E. Mandelli, V. Re (a cura di), *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra*, in «Schermi», X, luglio-dicembre, pp. 65-84.
- Parigi, S. (2008), *Zavattini: «Siamo tutti personaggi»*, in «Studi Novecenteschi», XXXV, gennaio-giugno, pp. 251-262.
- Piccone Stella, S. (2008), *In prima persona. Scrivere un diario*, Bologna, Il Mulino.
- Rizzarelli, M. (2017), *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della "diva-grafia"*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», X, luglio-dicembre, pp. 366-371.
- Valli, A. (1954), *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni*, in «Il Tempo», 25 novembre 1957, pp. 38-41.
- Id., (1956a), *Fui bocciata in recitazione*, in «Oggi», 6 dicembre 1956, pp. 10-14.
- Id. (1956b), *Finì tragicamente il mio più grande amore*, in «Oggi», 13 dicembre 1956, pp. 26-28.

