



Le variabili di una star Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano



Catherine Spaak in *Dolci inganni* - foto di Enrico Santelli

Figlia del grande sceneggiatore Charles Spaak e nipote del primo ministro del Belgio, star sexy e inquieta, simbolo del risveglio giovanile degli anni '60, conduttrice televisiva: dal cinema ai reality la carriera di questa attrice "italianizzata" si svolge all'insegna di un consapevole trasformismo. Una personalità poliedrica, capace di dialogare con i caratteri sociali e culturali di più epoche.

Gabriele Rigola

«Sono una ribelle, libera, segreta. Sempre curiosa, pronta alla sperimentazione, ma allo stesso tempo candida: bambina ancora stupefatta dalle meraviglie del mondo e dai doni che elargisce». Con queste parole Catherine Spaak, a settant'anni, si descrive sul suo sito internet¹. Il caso della Spaak, in un momento di nuova popolarità offerta da partecipazioni o collaborazioni televisive e teatrali, risulta particolarmente interessante per ragionare sulla nozione di stardom nello spettacolo italiano contemporaneo. L'aspetto forse più determinante riguarda le forme di riadattamento che hanno contraddistinto la carriera della Spaak, in funzione delle diverse epoche e dei diversi contesti mediatici che ha percorso. Le recenti partecipazioni a trasmissioni televisive come *Ballando con le stelle* o *L'isola dei famosi*, o a fiction come *Un medico in famiglia 8*, rappresentano solo l'ultimo tassello di una complessa carriera costruita come un puzzle nel corso degli anni e sapientemente



alimentata da scelte discordi, momenti di stasi, picchi di enorme popolarità, rapporti assai peculiari con la stampa e il pubblico. Si vorrebbe qui riflettere sulle modalità con le quali è stato costruito un profilo divistico fortemente contrassegnato, attraverso una rete di riferimenti nella quale la personalità dell'attrice si mette in dialogo con i caratteri sociali e culturali di più epoche. Si pongono così in risalto le connessioni che costituiscono lo sfondo dello stardom italiano contemporaneo, che eredita strutture e paradigmi dai decenni precedenti. Per riflettere su questi elementi, è necessario anzitutto tornare alla consacrazione cinematografica della Spaak attrice, ricostruirne i contorni e specificarne le ricadute sui fenomeni più direttamente contemporanei.

Stili e modelli di femminilità, dalla commedia al cinema popolare

Catherine Spaak, attrice cinematografica e teatrale, giornalista, conduttrice e autrice televisiva, scrittrice e cantante francese naturalizzata italiana, esordisce nel cinema italiano nel 1960, nel film *I dolci inganni* di Alberto Lattuada. A soli quindici anni la Spaak viene scelta per un ruolo che la contraddistinguerà per buona parte della sua carriera: il risveglio inquieto della giovanissima Francesca è il primo momento nel quale compare e viene sancita la figura dell'adolescente turbata, ansiosa di conoscere il sesso, interpretata dall'attrice². Da qui si codifica un vero e proprio "tipo", un personaggio femminile che si rincorre da ruolo a ruolo, che interessa autori diversi, e che viene declinato da vari punti di vista: non solo adolescente inquieta, ma via via ragazza spregiudicata, maliziosa, lolita che si confronta – intellettualmente e sessualmente – con coetanei e uomini maturi. Per dare l'idea, quantitativa e qualitativa, del fenomeno e della sua trasversalità, possiamo ricordare i principali ruoli che in questi anni concorrono a decretarne l'affermazione: dopo *I dolci inganni*, *Diciottenni al sole* (Mastrocinque, 1962), *La voglia matta* (Salce, 1962), *Il sorpasso* (Risi, 1962), l'episodio *Le donne in L'amore difficile* (Sollima, 1962), *La noia* (Damiani, 1963), *La parmigiana* (Petrangeli, 1963), *La calda vita* (Vancini, 1964), *La bugiarda* (Comencini, 1965), *Made in Italy* (Loy, 1965). Questa tipizzazione si delinea a seconda dei diversi interessi e delle diverse sensibilità dei registi, emergendo dalla commedia all'italiana ma espandendosi ben presto in linee differenti, a partire dal cinema d'autore, e poi in filoni e microgeneri. Se il personaggio interpretato in questi anni dall'attrice è sempre uguale a se stesso³, è pur vero che ogni ruolo aggiunto ne definisce e contrassegna maggiormente i caratteri, l'investimento in termini d'immaginario, l'attesa del pubblico. Sarebbe utile parlare di replicabilità di un modello che è anzitutto femminile, e poi attoriale e divistico, e che da subito è al centro di una serie di pratiche interdiscorsive. Nel solo 1962 compaiono *La voglia matta*, *Diciottenni al sole*, *Il sorpasso* e *Le donne*: da un film all'altro si rileva sempre più una componente intertestuale che discute dei ruoli stessi, impostando dialoghi e sottotesti intorno all'età, alla bellezza, all'invecchiamento. Nel trailer di *Diciottenni al sole* si ricorda che il film tratta di «un'altra voglia matta. E un'altra, un'altra, un'altra», puntando sul tema del refrain. Nel 1962 la figura interpretata dalla Spaak è già ben nota e formalizzata, e può così diventare veicolo di ulteriori istanze: in *La voglia matta*, ad esempio, il personaggio della ninfetta maliziosa (e soprattutto volubile, e senza profondità) s'inserisce in un più ampio meccanismo simbolico riguardante le nuove generazioni in rapporto a quelle precedenti. Le prove fisiche, il mito dell'uomo forte di matrice fascista a confronto con la vitalità genuina dei giovani, e non ultima la promiscuità, sono tutti elementi che motivano uno scontro generazionale (la figura adulta in questo caso è interpretata da Ugo Tognazzi). In un'altra direzione, il motivo ricorrente di cui la Spaak è protagonista è quello della perdita della verginità, momento emblematico di confronto con il sesso e con gli adulti: su questo punta Vancini in *La calda vita*, o Sollima nell'episodio *Le donne* del collettivo *L'amore difficile*. In questi film si tende a replicare un utilizzo del suo corpo per lo più svestito, o in costume da bagno, ripreso spesso adagiato sulla spiaggia, o in luoghi simili; si crea così un evidente legame con un'altra figura determinante del panorama italiano di questi anni, Stefania Sandrelli (basti citare le sequenze balneari di *La bella di Lodi* di Mario Missiroli, 1963, o il celebre incipit di *Io la conoscevo bene* di Antonio Petrangeli, 1965).

Nello star system nazionale questi ruoli stabiliscono una netta cesura tra i modelli femminili del dopoguerra e degli anni '50 e quelli successivi⁴, introducendo nel cinema italiano una figura



nuova che non a caso è rappresentata da una straniera algida, sofisticata, «meno provocante della Bardot e più delicata nel dare vita a maliziosi adolescenti dal contegno grazioso e borghese»⁵. Ma il confronto non va soltanto individuato tra le attrici, e tra i vari modelli femminili e attoriali proposti dal cinema italiano: la Spaak (donna e attrice) si confronta anche con una schiera di attori che spesso impersonano uomini deficitari, in bilico tra desiderio e perbenismo, in generale inadeguati. In questo senso il confronto non avviene solo tra personaggi, ma anche tra stili recitativi e moduli di riconoscimento: è il caso di ricordare almeno Salerno, Ferzetti, Gassman, Tognazzi, Manfredi, Mastroianni, o i francesi Marquand e Perrin.

Sotto un altro aspetto i personaggi di Catherine Spaak appaiono in un momento di forte negoziazione fra tradizione e modernità, sfiorando diversi nervi scoperti nel panorama socio-culturale dell'epoca: l'emancipazione femminile, l'identità nazionale, l'esigenza di una diversa concezione morale, la questione della cultura giovanile, nei termini della differenziazione ma anche della conquistata visibilità sullo schermo⁶.

Un'immagine «aliena» quella della Spaak, una donna «spregiudicata, autonoma e soprattutto libera, al punto di mettere in crisi equilibri e sicurezze piccolo-borghesi, e creare qualche allarme per la società moralistica e sessuofobica del tempo»⁷. Così l'attrice, incarnando sentimenti archetipici come la fuga, il desiderio, la provocazione, e relazionandosi con uno specifico contesto, presenta una modalità fortemente innovativa di partecipare alla vita pubblica. Da un lato i modi dello stardom si avvantaggiano di un circuito mediale in cui la Spaak appare com'è sullo schermo, libera, spregiudicata e in fuga da una famiglia d'origine troppo oppressiva: nel 1962, a diciassette anni, l'attrice si sposa con Fabrizio Capucci e dà alla luce la sua prima figlia⁸. La stessa Spaak spiega: «Non era un personaggio che i registi mi cucivano addosso: ero semplicemente me stessa. Voglio dire che non c'era niente di costruito sul personaggio e se io ottenni un grande successo fu semplicemente perché ebbi la fortuna di impersonare un nuovo modello di femminilità che si stava naturalmente imponendo in tutto il mondo [...]. Da parte mia non c'era nessun merito; semplicemente l'erotismo si stava trasferendo dalle tette al cervello»⁹.

Da un altro lato, la già ricordata intermedialità allarga invece i bordi di una costruzione divistica sempre più caratterizzata: Catherine Spaak nella prima metà degli anni '60 incrocia le traiettorie di diversi media, divenendo l'asse intorno a cui si sviluppano reciproche influenze. Nel 1962 l'attrice inizia anche la sua carriera di cantante, firma il suo primo contratto con la Ricordi e dà il via a una serie di collaborazioni con artisti come Mogol, Gaber, Morandi (una delle hit più famose di questi anni è *Quelli della mia età*, cover di *Tous les garçons et les filles* di Françoise Hardy). Il suo successo come cantante va di pari passo con la pubblicità riservata su riviste e rotocalchi, e con le sue apparizioni nei varietà televisivi degli anni '60; alla Spaak è poi offerto, nel 1968, il musical televisivo *La vedova allegra*, insieme a Johnny Dorelli (che sposerà pochi anni dopo), firmato da Antonello Falqui. Tutti questi aspetti ampliano le maglie di un fulminante successo, orientando i gusti del pubblico e intervenendo direttamente su modelli di consumo e stili di vita. Anche la dimensione più estetica di Catherine Spaak rientra in questo meccanismo: la sua fisicità, allontanandosi dai canoni della tipica bellezza italiana¹⁰, presenta un modello di sex symbol più mentale che corporeo, come detto. Da questo punto di vista, anche se le pellicole sono spesso incentrate sul corpo della Spaak morbosamente osservato dai protagonisti maschili e braccato dalla macchina da presa (sovente in quelle situazioni di nudità prima ricordate), la spregiudicatezza risulta veicolo di istanze contraddittorie, e il corpo – inteso anche come insieme di pose e ricorrenze – appare reagente delle ribellioni interiori ed esteriori.

L'unione di emancipazione femminile, esplorazione della sessualità e analisi dei cambiamenti di genere nella società¹¹, porta l'attrice a lavorare in film sempre più vicini a ottiche narrative e produttive di genere, che ne modificano in parte i caratteri e la fattura recitativa. Le donne protagoniste di film come *La matriarca* (Festa Campanile, 1966), *Una ragazza piuttosto complicata* (Damiani, 1968), *Certo, certissimo, anzi... probabile* (Fondato, 1969, al fianco di Claudia Cardinale), sperimentano esperienze e relazioni sempre diverse, e si confrontano con tipologie femminili meno uniformi¹². Questi passaggi anticipano la partecipazione, nella prima metà degli anni '70, alle commedie e ai filoni popolari ed erotici che permettono una rappresentazione delle



contraddizioni della società, soprattutto rispetto all'identità di genere. Limitiamoci a ricordare due esempi: *La schiava io ce l'ho e tu no* (Capitani, 1973), nel quale la Spaak recita con Lando Buzzanca, figura determinante della commedia di costume di questi anni¹³, e il film *Storia di una monaca di clausura* (Paoletta, 1973)¹⁴, appartenente al filone erotico-conventuale.

Mediazione e riorientamento divistico

In un momento di notevoli cambiamenti nei costumi sessuali, nel ruolo delle donne e nelle loro rappresentazioni mediatiche, la Spaak si presta a un significativo riassetto della sua figura divistica, in termini enunciativi e di eco nell'esposizione pubblica. Dagli anni '80 le apparizioni cinematografiche si diradano, e s'intensifica invece l'attività giornalistica, di commentatrice, di scrittrice. Il riorientamento della sua carriera avviene però con il mezzo televisivo¹⁵ e con una trasmissione in particolare, *Harem*, che impone una nuova immagine del personaggio pubblico, riformulandone i caratteri precedenti soprattutto per ciò che riguarda la percezione della star agli occhi degli spettatori.

Harem va in onda sul terzo canale della Rai per quindici edizioni. La formula è stabile negli anni: in un salotto dall'atmosfera arabeggiante, in mezzo a drappeggi mediorientali, su un grande divano la Spaak conduce un talk show dal sapore confidenziale, con alcune donne famose invitate per l'occasione. Per la maggior parte delle edizioni un uomo assiste dietro una grata alla puntata, e soltanto al termine ne viene svelata l'identità (cosa che ribalta la consueta concezione dell'harem tutto al maschile). Gli argomenti affrontati sono quelli supposti tipici per un salotto al femminile: la sfera sentimentale, il sesso, il lavoro delle donne, le storie private e quelle pubbliche, gli argomenti di attualità, la maternità, il rapporto con gli uomini¹⁶.

L'approdo televisivo di Catherine Spaak indica una ricerca di adattamento del proprio statuto divistico a nuove forme comunicative e di popolarità, non incompatibili con i precedenti della sua carriera, proprio per i caratteri della sua specifica costruzione divistica prima riassunti. Se vogliamo, il salotto televisivo che la Spaak intrattiene per molti anni eredita le esperienze accumulate nei diversi ambiti mediatici, permettendo alla conduttrice di familiarizzare con una serie di argomenti – ruotanti intorno alla sfera sentimentale e sessuale – e con un pubblico ben definito.

In questa fase viene riattualizzata, in funzione del mezzo televisivo, la riflessione sulle tematiche di genere: si tenta un «percorso di rivisitazione della figura femminile: capire cosa è accaduto dal '68 in poi, nell'era ad esempio del post-femminismo»¹⁷. Con *Harem* viene presentata l'immagine di una donna colta, indipendente, autorevole, immagine che è essa stessa frutto di mediazioni: ora quell'elemento di diversità e spiccata eleganza tutta francese non è più riconducibile a una spregiudicatezza transnazionale, a una libertà di costumi, ma è potenziale di un profilo moderno e rassicurante di donna emancipata, funzionale al contesto in cui si colloca¹⁸. Come si vede, Catherine Spaak accede a diversi meccanismi di simbolizzazione di alcuni andamenti sociali, in particolare le rappresentazioni di una diversità femminile e la sua difficile acquisizione negli ambiti spettacolari, dal cinema alla neotelevisione. La commistione di rappresentatività, ricezione e consumo che fa da sfondo alla carriera dell'attrice porta a riflettere sul riadattamento di ruoli e modelli in funzione dei contesti di appartenenza e dei mezzi chiamati in causa, soprattutto rispetto alle dinamiche dello stardom e della costruzione divistica dalla modernità alla contemporaneità.

È di un certo interesse chiedersi che tipo di effetti ha avuto, e continua ad avere, questo dosaggio di partecipazioni, mutamenti, successi, riorientamenti, all'interno del panorama cinematografico e televisivo contemporaneo. L'esperienza dell'*Isola dei famosi* risulta rivelatrice soprattutto in seguito alle apparizioni balneari degli esordi, entrate nell'immaginario collettivo: a settant'anni la Spaak partecipa alla trasmissione, imponendo però di non indossare mai un costume e abbandonando l'isola alla prima puntata, per motivi imprecisati; di conseguenza reimposta le regole di una partecipazione mediatica altamente attesa (insieme a quella di Rocco Siffredi), facendo parlare più del suo ritiro che della sua gara. Quando la formula, anche in termini di apparizione, per personaggi consolidati nell'immaginario pubblico consiste nel



mostrarsi in un contesto atipico (un'isola tropicale), possibilmente in tenuta adamitica, la Spaak devia le aspettative, alimentando quel continuo compromesso tra desideri del pubblico, modifica del proprio statuto divistico, elusione.

Sarebbe interessante ragionare su diversi casi che rientrano in questa dinamica: da Stefania Sandrelli, oggi impegnata per lo più nelle fiction televisive, a Piera Degli Esposti, le cui esperienze teatrali e cinematografiche procedono simultanee con la studiatissima partecipazione a *Tutti pazzi per amore*; fino ad arrivare a una figura come Edwige Fenech, attrice di culto dei generi popolari tra anni '60 e '70, e in seguito produttrice affermata. Parallelamente anche certi percorsi maschili potrebbero rientrare in questa prospettiva, con le diversità che il divismo maschile comporta: pensiamo al già citato Lando Buzzanca, o a Terence Hill, oggi alla decima stagione di *Don Matteo*. Queste forme di riadattamento sono a nostro avviso essenziali nella strutturazione di un'idea di stardom italiano intermediale e intertestuale, in funzione di una persistenza (o rievocazione) dei fasti dello star system nazionale, in taluni casi da sostenere, in altri da interrompere.

1. www.catherinespaak.eu.
2. Alberto Lattuada si era già interessato ai turbamenti adolescenziali con il film *Guendalina* (1957), affidando il ruolo della giovane ragazza a un'altra attrice francese, Jacqueline Sassard.
3. In alcuni film si lavora invece sull'allontanamento dallo stereotipo. È il caso, ad esempio, dell'episodio di Ferreri *L'uomo dei cinque palloni* (1965), poi divenuto – rimontato, con aggiunte e tagli ripristinati – *Break up*. Nel film la Spaak è accostata al divo Mastroianni, ma viene mostrata in modo molto diverso rispetto ai ruoli immediatamente precedenti o coevi: le viene imposto un vistoso paio di occhiali da vista, il corpo è coperto da un maglione a collo alto e una gonna lunga fin sotto al ginocchio. E soprattutto il suo fascino viene vistosamente ridimensionato, tanto che in una sequenza ormai celebre – mentre la Spaak si esibisce in uno spogliarello davanti a Marcello Mastroianni – l'uomo è intento a gonfiare un palloncino, e se ne disinteressa completamente.
4. Cfr. Stephen Gundale, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2007 (trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2007).
5. Ivi, p. 288.
6. Cfr. Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2003.
7. Catherine Spaak. *Il cinema dell'età inquieta*, catalogo edito in occasione di un convegno di studi e di una rassegna cinematografica a cura del Comune di Roma, in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Roma 2003, p. 4.
8. È interessante sottolineare che la coppia viene presa a modello per diversi personaggi dei film da loro interpretati; allo stesso modo il marito successivo della Spaak, Johnny Dorelli, sarà un elemento determinante del suo successo mediatico, a partire dalle collaborazioni musicali fino ad arrivare all'esposizione pubblica del duo. In anni recenti il matrimonio con un uomo più giovane di diciotto anni è invece la nuova occasione di scandalo, di cui l'attrice parla in trasmissioni come *Porta a porta*.
9. Catherine Spaak. *Il cinema dell'età inquieta*, cit., p. 8.
10. Si rimanda nuovamente a S. Gundale, *Figure del desiderio*, cit.
11. Per approfondire questi argomenti si veda Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave-Macmillan, Hounds-mills-New York 2005.
12. Sui ruoli della fine degli anni '60 si veda Alberto Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, in *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie», 5, marzo 2014. Si rimanda all'intero speciale sulla sessualità nel cinema del decennio per una contestualizzazione di alcuni temi qui non trattati.
13. Sulla figura di Buzzanca rimandiamo a Giacomo Manzoli, *Italian Do It Worse. La crisi della mascolinità, da Brancati a Buzzanca*, in Id., *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, pp. 161-191; sulla commedia erotica si veda almeno Giuseppe Turroni, *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Moizzi, Milano 1979.
14. Il film di Paolella è un esempio interessante, rispetto ai ruoli femminili e alla mediazione dei generi cinematografici, perché vi debutta come protagonista una giovanissima Eleonora Giorgi, nel medesimo anno in cui un altro film diretto da Paolella, *Le monache di Sant'Arcangelo*, vede protagonista la diciottenne Ornella



Muti. Vi è dunque un significativo passaggio di testimone nello stardom femminile italiano, che avviene attraverso i caratteri del cinema popolare.

15. La Spaak dal 1985 conduce le prime tre edizioni di *Forum*. Dal 1987 al 2002 conduce *Harem*, su Rai Tre, e dal 1996 *Pascià*, variante della trasmissione precedente in cui un ospite maschile è messo sotto processo televisivo da una giuria femminile.

16. Merita una piccola digressione una puntata andata in onda il 7 dicembre 1991. Le ospiti convenute sono Marisa Allasio, Claudia Mori e Catherine Deneuve; l'ospite misterioso, che assiste ripreso di spalle dietro a una finestra con sbarre, è Giulio Andreotti, all'epoca Presidente del Consiglio per la terza volta. Verso la fine, un'ospite fa notare la severità delle grate dietro cui era costretto il Presidente, simili a quelle di un monastero, e Andreotti replica: «Meglio le grate del monastero che un altro tipo di grata», anticipando tra l'altro le cronache di Tangentopoli. Si ricorda che la terza rete della Rai, nata nel 1979, è da subito caratterizzata come la rete più culturale del servizio pubblico; in questi anni è diretta da Angelo Guglielmi, critico letterario e innovatore della tv pubblica, e alla direzione del telegiornale della rete c'è Sandro Curzi. Si veda, per un approfondimento generale: Peppino Ortoleva, Maria Teresa Di Marco, *Luci del teleschermo. Televisione e cultura in Italia*, Mondadori Electa, Milano 2004; Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998. Sul talk show, Isabella Pezzini, *La tv delle parole. Grammatica del talk show*, Rai Eri, Roma 1999.

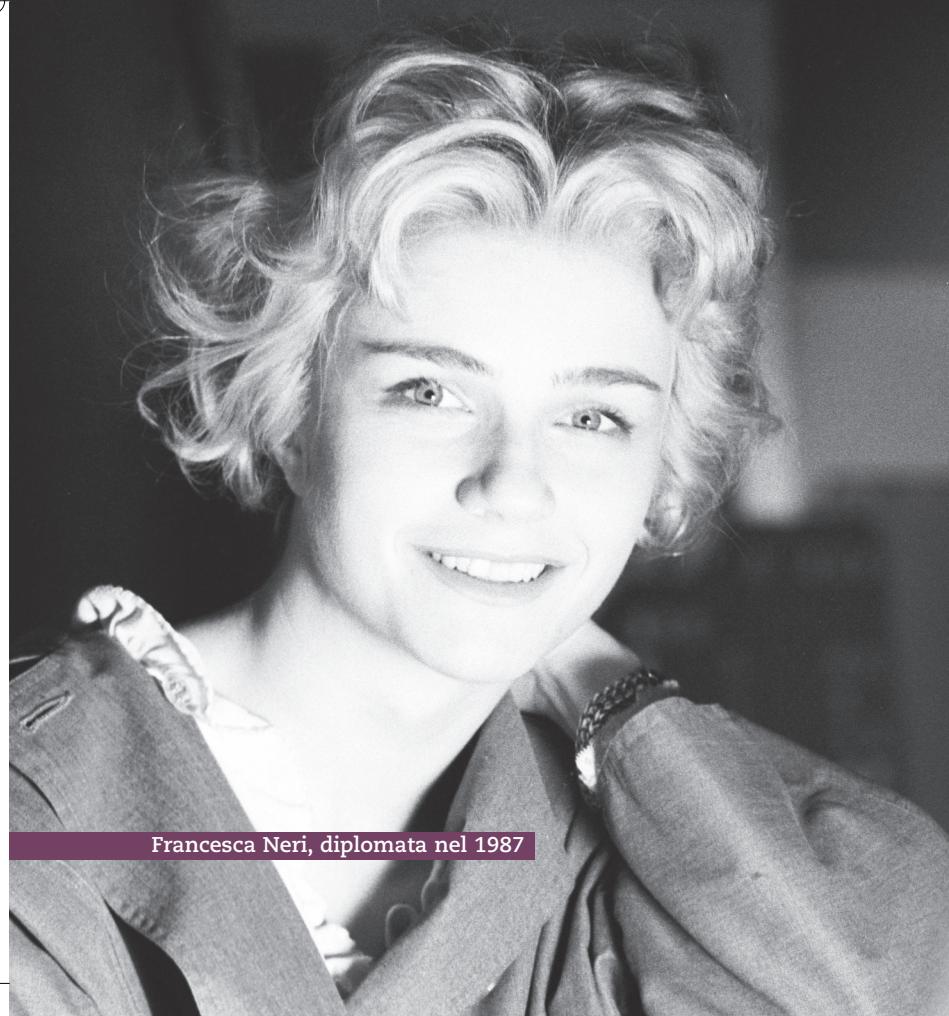
17. Stefania Carpiceci, *Quanti anni ha? Conversazione con Catherine Spaak*, in Silvia Tarquini (a cura di), *L'inganno più dolce. Il cinema di Alberto Lattuada*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2009, p. 63.

18. Sui legami tra divismo e transnazionalità cfr. Russell Meeuf, Raphael Raphael (ed. by), *Transnational Stardom. International Celebrity in Film and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

Gabriele Rigola è dottore di ricerca in Spettacolo e Musica presso l'Università di Torino, con cui collabora. Le sue ricerche si concentrano sulla storia del cinema italiano, l'analisi del film, il cinema d'autore in rapporto ai contesti culturali, il cinema europeo degli anni '60 e '70, la storia dell'attore cinematografico e della recitazione negli anni della modernità. È autore di diversi saggi in riviste e volumi collettanei, e membro del Crad (Centro ricerche attore e divismo) dell'Università di Torino.



Enrico Lo Verso, diplomato nel 1990



Francesca Neri, diplomata nel 1987



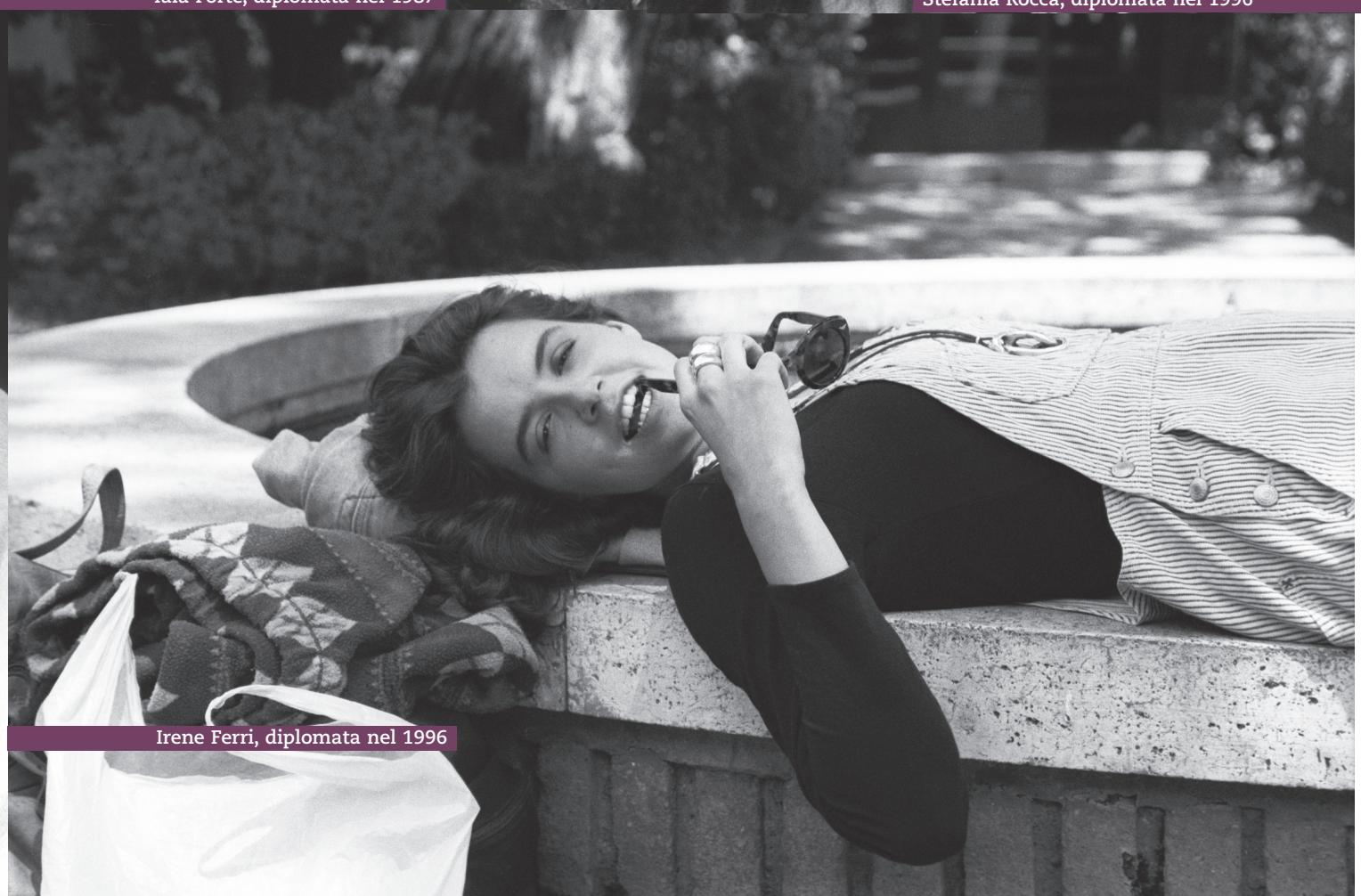
Paola Minaccioni, diplomata nel 1994
foto di Stefano Iachetti



Iaia Forte, diplomata nel 1987



Stefania Rocca, diplomata nel 1996



Irene Ferri, diplomata nel 1996