NOMI PROPRI

Quell'inquieto oggetto del desiderio

In ricordo di Catherine Spaak.

di *Alberto Scandola* — 24 Aprile 2022

«Erano sensazioni che si afferravano nell'aria, turbamenti che percepivo nelle giovani donne che vedevo uscire dalle scuole, ancora infagottate in quegli abiti che ormai non riuscivano più a contenere i corpi». Così Alberto Lattuada riassume il motivo ispiratore di *Dolci inganni* (1960), il film che sessant'anni fa fece arrossire l'Italia democristiana (a tal punto da essere prima censurato e poi sequestrato) e lanciò la stella Under 16 di Catherine Spaak, un frutto così precoce e proibito da accendere immediatamente le fantasie erotiche del maschio italico. Quella percepita da Lattuada era l'«aria» di un profondo cambiamento nel tessuto socioculturale del Paese. Con l'esplosione del boom economico e il tramonto della civiltà rurale, infatti, decade anche il mito della maggiorata, sostituito da un modello di femminilità urbano e sofisticato. Al posto delle curve, trionfano le linee filiformi di corpi che, come quello di Brigitte Bardot, ricercano il piacere e non il sacrificio, l'indipendenza economica e non il matrimonio, la libertà e non la maternità. Catherine Spaak incarna alla perfezione questo nuovo femminino. Non è un caso che, nei numerosi "coccodrilli" pubblicati in questi giorni, la figlia di Charles Spaak – descritto dalla star come un padre assente e anaffettivo – venga ricordata come «la francese d'Italia», il prototipo dell'adolescente attratta dall'uomo maturo e così intraprendente, nella sua relazione con il maschile e con la sessualità, da diventare

un modello di riferimento per le teenager di buona famiglia, capaci forse di «contenere i corpi» ma non i turbamenti dell'età inquieta.

Attrice, cantante, giornalista, stilista, autrice teatrale, scrittrice (*Da me*), **conduttrice televisiva** (*Forum, Harem*) **e infine concorrente nei reality** (*L'isola dei famosi*): nel corso degli anni Spaak ha saputo «dialogare con i caratteri sociali di più epoche» (Rigola 2015) e adattare la sua immagine divistica ai mutamenti del paesaggio mediale, sperimentando – una volta sfiorita la giovinezza – anche nuove maschere del femminile, come Madò, l'amante saffica di *Cari genitori* (Salerno, 1973) e Suor Elisabetta, la religiosa libertina di *Storia di una monaca di clausura* (Paolella, 1973).

Nell'immaginario collettivo – e nella storia del cinema italiano – **resta però la ninfetta della porta accanto, l'icona di un'adolescenza vissuta con spirito di ribellione e senso di solitudine non solo sullo schermo, ma anche nella vita**: «Non era un personaggio che i registi mi cucivano addosso – ha dichiarato l'attrice qualche anno fa – ero semplicemente me stessa».

Tutto comincia con Francesca (*Dolci inganni*), **fanciulla in fiore colpevole di affrontare la sua "prima volta" senza gli scrupoli morali del caso**. Ciò che turba la morale dei benpensanti non è solo la mancanza di sensi di colpa del personaggio, ma anche lo sguardo voyeuristico con cui la cinepresa si insinua nell'intimità della ragazza, pedinandola nei tempi morti di una giornata che va, direbbe Agnès Varda, dalle 7 alle 22. Come faranno più avanti Camillo Mastrocinque (*Diciottenni al sole*, 1962) e Antonio Pietrangeli (*La parmigiana*, 1963), Lattuada chiede alla giovane debuttante di compiere azioni prive di peso drammaturgico e molto vicine ai gesti quotidiani: Francesca cammina senza meta per le vie della città, sonnecchia sul letto, ascolta una canzone nel juke-box e guarda fuori dalla finestra, anche se fuori non succede niente.

Più che agire, insomma, la Lolita del cinema italiano si limita a essere, lasciando all'anatomia del montaggio il compito di sezionare i dettagli utili al piacere visivo dello spettatore, come una mano che scivola sotto la camicia da notte (*Dolci inganni*), la schiena nuda (*La voglia matta*, Luciano Salce, 1962) o le gambe affusolate che spuntano dal finestrino (*La noia*, Damiani, 1963). Per Francesca e per i personaggi plasmati su questo tipo – da Dora (*La parmigiana*) a Lilly (*Il sorpasso*, Risi, 1962), da Sergia (*La calda vita*, Vancini, 1964) a Maria (*La bugiarda*, Comencini, 1965) – valgono le parole pronunciate per Adriana (*Io la conoscevo bene*, Antonio Pietrangeli, 1965) da uno dei suoi amanti: «Tutto le scivola addosso, come su certe stoffe impermeabilizzate. Ambizioni zero, morale nessuna, neppure quella dei soldi perché non è neppure una puttana. [...] Vive minuto per minuto: prendere il sole, sentire i dischi e ballare sono le sue uniche

attività».

Quando, al risveglio nella stanza d'hotel sulla riviera adriatica (*La parmigiana*), Dora legge la lettera d'addio del fidanzato e capisce di essere stata abbandonata, nessuna increspatura traspare sul volto dell'attrice, che – proprio come Sandrelli nei panni di Adriana – offre alla cinepresa l'opacità di un volto difficile da leggere, in quanto l'(apparente) indifferenza nasconde ogni traccia di inquietudine. **L'*underacting* di Catherine Spaak è lo stile ideale per il cinema di Pietrangeli** – dove il corpo femminile è sempre un indolente cristallo di tempo – **ma anche per quello di Dino Risi** (*Il sorpasso*), che attraverso il personaggio di Lilly, la smaliziata figlia di Bruno (Vittorio Gassman), rappresenta non solo il fascino, ma anche le ombre della gioventù yé-yé. Indicativa, in questo senso, la scena di conversazione sulla spiaggia tra il padre e la figlia che – proprio come la protagonista della celebre *Tous les garçons et les filles* (incisa da Spaak per Ricordi in versione italiana) – cela, dietro la frangetta sbarazzina e il succinto bikini, una profonda paura di vivere: «Tu sei nato vincitore. Io invece ho la sensazione di andare avanti al buio, sottobraccio a uno senza braccia».

I personaggi di Spaak sorridono ma parlano poco, perché non sanno trovare le parole per esprimere l'inquietudine tipica della loro età. Penso al finale di *Dolci inganni*. Quando, dopo l'amore, Enrico (Christian Marquand) chiede a Francesca se è triste, lei risponde che «non è tristezza, ma qualcosa di diverso». Qualcosa che assomiglia a quel «fastidio di stare al mondo» avvertito dalla protagonista di *La voglia matta*, la sedicenne che con i suoi modi disinibiti e il suo costume bianco sconvolge il week-end di un non più giovane industriale milanese. Nei duetti con Tognazzi Spaak dimostra inedite doti di attrice brillante, le stesse sfruttate qualche anno dopo da Ferreri per costruire il personaggio di Giovanna (*Break up – L'uomo dei cinque palloni*, 1965), promessa sposa di un ingegnere (Marcello Mastroianni) attratto più dalla rotondità di un palloncino che dal ventre della fidanzata, riempito d'aria e non di seme. Ferreri si diverte a decostruire l'immagine del sex-symbol, oscurandone gli occhi con un paio di occhiali neri e sostituendo il caschetto con uno chignon, ma nelle movenze del personaggio e nella recitazione dell'interprete, fatta di inazioni, sguardi indolenti e risate improvvise, si intravedono – come in una *summa* – i tratti essenziali di quest'icona.

Cosa resta, in conclusione, di Catherine Spaak? L'immagine di una donna-bambina raffinata e provocante, ribelle e intraprendente, disponibile a lasciarsi cospargere il corpo di maionese ma pronta a lasciare il tetto patriarcale qualora il maschio non riuscisse più a soddisfarne il desiderio o a lenirne la noia.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Catherine Spaak: il cinema dell'età inquieta*, SNC, Roma 2003.
F. Piana, *Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine*, in "Arabeschi", n. 14, luglio-dicembre 2019.
G. Rigola, *Le variabili di una star. Catherine Spaak e le forme di riadattamento nello stardom italiano*, in "Bianco e Nero", n. 581, gennaio-aprile 2015.
C. Spaak, *Da me*, Milano, Bompiani, Milano 1993.

Catherine Spaak: Boulogne-Billancourt 1945- Roma 2022.