

NOMI PROPRI

L'oscuro richiamo del mondo

In ricordo di Claudia Cardinale.

di *Margherita Giabelli* – 6 Ottobre 2025



Avendo preso parte alla realizzazione di più di centocinquanta film, Claudia Cardinale ha abitato la storia del cinema per un arco di tempo di oltre cinquant'anni spaziando altresì geograficamente con una ampiezza sorprendente: dagli anni cinquanta del Novecento al terzo decennio del nuovo secolo, dall'Europa agli Stati Uniti, l'attrice ha esplorato forme e generi differenti, giungendo come è noto a lavorare per registi tra i più celebri e influenti del panorama internazionale (si pensi, per citarne solo alcuni, a Visconti, Fellini, Monicelli, Lelouch, Herzog e Leone). Dal momento che una così strabiliante parabola artistica appare del tutto refrattaria alla sintesi e sembra respingere, decretandone l'inadeguatezza, ogni tentativo di inquadramento complessivo, chi voglia scriverne un ricordo tende solitamente ad accantonare l'idea di articolarne un ritratto organico e compatto privilegiando piuttosto la messa in valore della sua varietà, poliedricità e ricchezza. D'altra parte, è stata la stessa Cardinale a proporre una simile lettura della sua carriera di attrice che le avrebbe permesso di vivere, come recita la quarta di copertina della sua prima autobiografia, "centocinquanta vite in una" (Cardinale, Mori 1995).

Come nota Alberto Scandola, infatti, «se Bardot assomiglia sempre a Bardot e Loren a

Loren, Claudia Cardinale può essere “un numero infinito di donne”» (Scandola 2020, p. 115): pur ispirandosi apertamente a B.B., che eleva a suo modello dichiarato, Cardinale (C.C., appunto, per i rotocalchi) non condivide infatti l’adamantina iconicità della sua granitica bellezza, ostile ad ogni manipolazione, ma intende invece il suo corpo come una materia plastica, malleabile e disponibile ad essere sistematicamente modellata per cristallizzarsi poi, di volta in volta, in forme nuove e differenti. È proprio per questa ragione, prosegue Scandola, che quello di Cardinale «si configura come uno dei corpi più enigmatici del moderno, anzi: è forse il simbolo stesso dell’ambiguità della definizione di moderno» (*ibidem*). Soltanto suggerita dall’autore, questa idea di una Claudia Cardinale emblema della modernità cinematografica appare particolarmente feconda e sembra domandarci un’analisi più approfondita. In cosa consiste, dunque, precisamente, questa sua essenza *moderna*?

Intervistato su “Oggi illustrato” nel 1966, Mauro Bolognini descriveva Cardinale come una donna «mai del tutto chiaramente decifrabile» (Mori, Mazzocchi, 1966): se infatti «in un primo momento, avvicinandola», si percepiva «l’impressione di [...] una trasparenza e una semplicità incredibili», subentrava ben presto un oscuro senso di distanza, scaturito, secondo il regista, da «certi misteri [...] sui quali» l’attrice non era «mai disposta a sollevare “i veli”» (*ibidem*). L’osservazione di Bolognini risulta sorprendentemente pregnante anche se applicata alle *performance* attoriali che Cardinale ha regalato al cinema italiano degli anni sessanta, osservatorio privilegiato della riflessione che si intende formulare in questa sede. **Ciò che infatti più immediatamente e più propriamente ci colpisce quando vediamo comparire sullo schermo il corpo e il volto dell’attrice è senz’altro l’irresistibile splendore delle loro forme, quella loro magnetica bellezza che, saturando integralmente l’immagine, catalizza per un istante la nostra attenzione.** Consapevoli di questo potere, i registi che in quegli anni hanno lavorato al suo fianco hanno sempre riservato una cura particolare al suo ingresso in scena, sistematicamente costruito in modo da sottolinearne l’eccellenza e produrre così una momentanea e folgorante sospensione del tempo del racconto.

Emblematico in questo senso è, ad esempio, il caso de *La viaccia* (1961) del già citato Mauro Bolognini. Il personaggio interpretatovi da Cardinale è quello di una prostituta di nome Bianca che fa la sua prima apparizione per le vie di una Firenze aggredita dalla pioggia: ripresa inizialmente di spalle, la donna – riparata da un ombrello nero – si volta fuggacemente verso il protagonista Amerigo (Jean-Paul Belmondo), rivelandogli (e rivelandoci) così il suo incantevole viso. Dopo questo primo, intenso ma rapido sguardo, Bianca fugge tra i vicoli fiorentini, ma mentre si allontana continua a tornare col volto al ragazzo al quale indirizza occhiate ammalianti esercitando su di lui una seduzione

subitanea che lo rapisce incatenandolo in un giogo che non gli lascerà tregua. Descritto questo primo movimento attrattivo e addirittura vorace operato dal personaggio di Cardinale – un movimento giustificato peraltro in questo caso dal racconto stesso, considerata la professione esercitata da Bianca – il film mette però subito in immagine anche il suo conturbante contraltare: raggiunta la donna nella casa di tolleranza dove lavora, Amerigo tenta di avvicinarsi a lei ma si blocca improvvisamente rimanendo d'un tratto come pietrificato. "Beh? Ti sei imbambolato? Cos'è? Ti faccio proprio impressione...", gli risponde Bianca prontamente, tematizzando in modo limpido e diretto un altro elemento caratteristico dei personaggi a cui Cardinale dà in quegli anni corpo e consistenza, personaggi che paiono in effetti far seguire ad un iniziale moto calamitico e avvolgente un oscuro movimento repulsivo.

Nel suo *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Stephen Gundle evidenzia la frizione che si produce tra «l'invito rassicurante delle [...] dolci curve» di Cardinale e la sua «personalità chiusa e aggressiva» (Gundle 2009, pp. 304-305) mettendo così l'accento su questo suo singolare carattere duale. Se in effetti le forme morbide e sinuose del suo corpo sembrano, come i vellutati lineamenti del suo volto, offrirsi invitanti allo sguardo, i suoi profondi occhi corvini paiono invece velati dalle scorie di un antico dolore, intrisi di un tormento recondito capace di generare un immediato senso di distanza e di radicale estraneità. **Così, anche quando interpreta (è raro a queste altezze cronologiche) personaggi luminosi, Cardinale non assume mai sembianze pienamente solari, ma si configura invece come una creatura lunare che – quasi emergesse dall'oscurità della notte – pare sempre accerchiata e aggredita dalle tenebre.**

Nel suo recente studio dedicato all'attrice, Cristina Jandelli ha notato come la stessa veste grafica di *Io, Claudia, tu, Claudia*, la già citata prima autobiografia di Cardinale, sia stata concepita in modo da rappresentare icasticamente la sua irrisolvibile duplicità: «Donna matura, elegante e sorridente sul retro», l'attrice compare invece sul fronte del volume come una «giovane [...] inferocita e selvaggia» (Jandelli 2022, p. 22). È proprio su questa sua dimensione *ferina* – rivendicata peraltro dalla stessa Cardinale ed evidenziata in modo reiterato dalla stampa del tempo – che pare interessante soffermarsi un istante. Come quelli di una deleuziana creatura della pulsione, infatti, il corpo e il volto di Claudia Cardinale sembrano attraversati da «una forza segreta, non [...] identificabile», una «violenza molto particolare che [li] impregna o [li] riempie [...], e che precede ogni azione» (Deleuze 1984, pp.160-162). **Si tratta di una tensione "ottusa", direbbe Barthes, che rifuggendo radicalmente l'elaborazione concettuale si configura come un impulso indomabile, refrattario ad ogni forma di domesticazione e capace di rendere quello di Cardinale – diremmo ancora con le parole di Jandelli – «un**

corpo generoso e impenetrabile: [...] un'entità *inconoscibile* capace di un'inedita profondità di affetti» (Jandelli 2022, p. 42).

Opaca e propriamente *intrattabile* come il *punctum* barthesiano, questa oscura tensione «fa fantasmaticamente uscire il personaggio» dall'immagine e «dota questa [...] d'un campo cieco» (Barthes 2003 p. 58): con il suo carattere ontologicamente centrifugo ed estroflesso, questa forza che pervade la sua figura cattura la nostra attenzione distogliendola dal racconto e conducendola invece verso un misterioso Altrove. Opponendosi alle istanze formative di chi ha costruito le immagini, questa tensione imperscrutabile si configura, per usare le parole di Luca Venzi, come una «scori[a]», un'eccedenza "maleducata" – è ancora un termine barthesiano – e disobbediente, come una «punt[a] di realtà che impedisce all'immaginario di chiudersi» (Venzi 2008 p. 20). Ma qual è l'origine e, insieme, la destinazione di questa tensione? Che cos'è questo "Altrove" che esercita su di lei una trazione tanto violenta?

Il luogo verso cui questa forza pare trascinare l'attrice – e, insieme a lei, lo spettatore – è il *fuoricampo*, ma non quello materiale dell'inquadratura: si tratta, a ben vedere, di un fuoricampo "assoluto", il *fuori* radicale del cinema che coincide con l'oscuro procedere del mondo che scorre imperterrito sotto, dietro, *oltre* le immagini. È dunque dall'extracinematografico che pare provenire quel richiamo che, innervando della sua forza lo sguardo di Cardinale, impedisce alle *forme* delle sue interpretazioni di "chiudersi" completamente. I «sottogesti semiconsci» che l'attrice «sembra compiere senza esserne pienamente consapevole» (Jandelli 2022, p. 48) paiono allora sgorgare spontanei come risposte inconscie al richiamo di quell'Altrove, sintomi della tensione costante dell'attrice verso il luogo di quello che lei stessa definiva il suo «dolore segreto» (Cardinale, Mori 1995 p. XV), o, in una sola parola, verso *la vita*.

Questa sistematica apertura delle immagini verso l'oscuro richiamo del mondo costituisce in effetti a ben vedere un carattere distintivo della modernità cinematografica che valorizza discorsivamente la duplicità costitutiva dell'immagine analogica mettendo in particolare rilievo la tensione centrifuga insita nel suo versante riproduttivo. È proprio questo atteggiamento accogliente nei confronti di quello che Serge Daney avrebbe definito il "di più" delle immagini ad identificare il cinema moderno, che fa del costante scontro dialettico e della continua negoziazione tra le due polarità ontologicamente coalescenti nell'immagine filmica (quella riproduttiva/documentaria e quella formativa/finzionalizzante) il suo nodo più profondamente identitario. **Configurandosi come il campo di battaglia per lo scontro tra questi due poli, il corpo, il volto e – a partire, come è noto, da *8½* (Fellini, 1963) – la voce di Cardinale giungono allora ad *incarnare* in senso letterale il carattere duale**

dell'immagine moderna, la sua programmatica ambiguità, la sua natura costitutivamente impura.

Tanto quanto la già descritta prima comparsa di Cardinale ne *La viaccia*, allora, anche la sua ultima apparizione nel film pare in questo senso emblematica. Tornato dopo tempo nella stessa casa di tolleranza alla ricerca affannosa della donna amata, Amerigo chiede di lei alla padrona che gli risponde che la giovane se n'è andata lontano, ma che d'altronde è "stata sempre così: lei non ha mai tollerato legami con nessuno". Proprio al suono di queste parole, però, il volto di Bianca (o forse dovremmo dire *il volto di Claudia Cardinale*) compare – dolce ma altero, algido e morbido insieme – dietro il vetro di una porta: il suo sguardo tenero e dolente incrocia quello dell'uomo che nel protendersi, in vano, un'ultima volta verso di lei misura l'abisso che li divide, rendendosi conto di non poterla raggiungere e di non aver mai potuto, in definitiva, farlo fino in fondo. Sconsolato, l'uomo non può far altro, allora, che guardarla andar via, vederla scomparire come inghiottita dal fuoricampo, da quell'Altrove radicale da cui era venuta e verso il quale era stata sempre, irrimediabilmente, protesa.

Riferimenti bibliografici

- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
C. Cardinale, A. M. Mori, *Io, Claudia, tu, Claudia*, Frassinelli, Milano 1995.
G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubilibri, Milano 1984.
C. Jandelli, *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia 2022.
A. M. Mori, S. Mazzocchi, *Claudia Cardinale una timida belva*, in "Oggi", XXII, 23, 1966.
S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2009.
A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia 2020.
L. Venzi, *La passante di Godard e l'esperienza de la vie toute seule*, in "Fata Morgana", vol. 4, 2008.

Claudia Cardinale, Tunisi, 15 aprile 1938 – Nemours, 23 settembre 2025.