

Sara Tongiani

Introduzione

Critico cinematografico, organizzatore di rassegne e festival, promotore culturale, appassionato conoscitore di comics e fumetti e collezionista, Claudio Bertieri nasce a Genova a metà degli anni Venti e per tutta la vita si occupa di immagini. Dopo gli studi classici, l'interesse per il cinema diviene mestiere e, nel volgere di pochi anni, appaiono su quotidiani e riviste recensioni e piccoli saggi di approfondimento. In seguito, il cinema e il fumetto si impongono come oggetti privilegiati delle azioni culturali del critico, divenendo il centro promulgatore di alcune grandi manifestazioni e mostre, dedicate alla storia materiale e culturale di manifesti e brochure, allo sviluppo dei linguaggi e della critica del *comic* e alle intersezioni fra media diversi².

Figura emblematica del secolo delle immagini³, Bertieri, nel corso del suo lavoro e della sua vita, raccoglie, conserva e colleziona riviste, disegni, fotografie, cartoline, effemeridi del cinema⁴, brochure, manifesti, ritagli di giornale e memorabilia: materiali che seducono lo sguardo, raccontando epoche e momenti della storia culturale di un paese in rinnovamento e di quello dello stesso soggetto ordinatore. L'eterogeneo insieme di questi elementi restituisce infatti allo stesso tempo le molte sfaccettature del profilo poliedrico di Bertieri, mostrando inoltre quella pluralità dei canali mediali che sostiene lo sviluppo della critica cinematografica e il sistema delle pratiche legate al divismo cinematografico.

Il Fondo Archivistico Claudio Bertieri è conservato oggi presso la Fondazione Mario Novaro ETS, a Genova, che ha scelto di mantenere intatte le stanze dello studio del criti-

1 Questo contributo nasce da una ricerca svolta nell'ambito del progetto *Archivi e fonti per lo studio del divismo e pratiche di valorizzazione*, responsabile scientifico prof. Luca Malavasi, cofinanziato dal DIRAAS-Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova e dalla Fondazione Mario Novaro ETS. L'autrice desidera ringraziare Chiara Lancellotti, Maria Novaro, Diego Russo e Anna Viotti per la disponibilità e la condivisione dei materiali d'archivio.

2 Per una ricognizione esaustiva si rimanda al prezioso volume: F. De Nicola (a cura di), *La seduzione dell'immagine. Claudio Bertieri spettatore di professione*, Gammarrò e Fondazione Novaro Edizioni, Genova 2016.

3 Si veda a questo proposito: L. Malavasi, *Tutto deve essere in ordine*, in L. Malavasi, S. Tongiani (a cura di), *Dive. LolloLoren*, Catalogo della mostra, Centro Stampa Unige, Genova 2024, pp. 7-10.

4 M. Comand, *Ephemera*, in F. Andreatta (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Carocci, Roma 2022, pp. 133-144; M. Comand, A. Mariani, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Meltemi, Milano 2019; M. Comand, A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2020; M. Comand, S. Martin, F. Vitella (eds.), *Cinephemera. Ephemeral Materials for the study of Italian Cinema between the 1930s and 1960s*, "Cinergie. Il cinema e le altre arti", n. 26, 2024.

co, dove si trovano dunque i volumi e le riviste della biblioteca personale, i documenti di studio e di lavoro e tutti gli altri materiali. La fisicità degli elementi raccolti e conservati in questi spazi dà corpo al sistema degli oggetti che compone quell'artefatto artistico che è la collezione⁵. Inserite in tale costellazione⁶, le singole parti appaiono collegate fra loro da un fitto insieme di relazioni, alcune immediate, altre più complesse; mentre il collezionista si inserisce all'interno della cornice che ha accuratamente predisposto. In questo spazio, intimo e personale, si innesta un peculiare percorso di appropriazione, sistematizzazione e ordinamento delle immagini e degli oggetti delle collezioni⁷.

Seguendo le ipotesi tematizzate fruttuosamente da Krzysztof Pomian, secondo cui «una collezione costruisce un mondo dentro il mondo»⁸, questo contributo intende seguire le spie e le tracce di quelle «passioni avventurose»⁹ custodite dalle immagini; in particolare, le brochure e i manifesti cinematografici, selezionati e classificati dal critico nel corso della sua vita, restituiscono lo sviluppo iniziale del profilo divistico di due attrici italiane, Gina Lollobrigida e Sophia Loren. Queste immagini rappresentano, nella storia personale di Bertieri, una tappa fondamentale per la realizzazione di una collezione svincolata dalla sola funzione di materiale di consumo e di archivio di lavoro, e che nella creazione di elenchi e di serie vertiginose trova la sua più profonda ragione d'essere¹⁰. A questo proposito, sono dunque significativi i quaderni e le agende che riportano, scritti a mano, spesso con una semplice matita, gli indici e gli inventari con i nomi delle attrici, degli attori e dei registi, e i titoli dei film, disposti in rigoroso ordine alfabetico.

1. Bertieri: collezionista, critico e promotore culturale

Nell'immediato dopoguerra, il cinema diviene per Bertieri un vero e proprio mestiere: a partire dal 1947 appaiono infatti con regolarità alcune sue recensioni su "La Gazzetta del lunedì", in cui vengono presentati ai lettori i film italiani, i registi e le nuove tendenze della cinematografia internazionale. Parallelamente, sul territorio, a Genova, il critico consolida il proprio ruolo nelle nascenti realtà dei cine club, che rinnovano e proseguono le esperienze dei collettivi universitari e dei gruppi *Cineguf*¹¹. Collaborando con il Film Club, il Circolo

5 La molta bibliografia di riferimento riflette ambiti e discipline che si occupano di collezione, si segnalano qui soltanto: E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Milano 2012; S.M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, New York 1995; K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, Il Saggiatore, Milano 1989 [1987].

6 J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968; W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Einaudi, Torino 1966 [1937].

7 R.O. Frost, G. Steketeë (eds.), *The Oxford Handbook of Hoarding and Acquiring*, Oxford University Press, Oxford-New York 2014.

8 K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, cit., p. 17.

9 Si rimanda e segnala a questo proposito il lavoro di Walter Benjamin e l'analisi di Giulio Schiavoni a proposito: G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001.

10 U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.

11 Su questi aspetti si segnalano: F. Casetti, R. De Berti (a cura di), *Il cinema a Milano tra le due guerre*, "Co-

del Cinema, il Film Club Genovese e il Cineforum di Genova, coordinandone poi le attività e conquistando un ruolo significativo all'interno di rassegne e festival cinematografici, Bertieri esprime la complessità del proprio lavoro, affiancando alle forme tradizionali e codificate della critica quelle dell'impegno militante. Si pensi, da un lato, alle iniziative promozionali e alle programmazioni dei cinema d'essai; dall'altro, ad alcuni tentativi significativi di sistematizzazione e di diffusione di contenuti e discorsi¹². Secondo questa prospettiva, risultano esemplificativi gli incontri "L'Artusi cinematografici", organizzati a Genova nella prima metà degli anni Sessanta, insieme a Claudio G. Fava e Piero Pruzzo. In questa occasione, Bertieri sfrutta il corpo del cinema, le immagini fisse e le foto di scena per scomporre e analizzare i generi cinematografici, offrendo agli spettatori una visione al tempo stesso complessa e semplice. Centrali per questi incontri sono proprio gli elementi paratestuali del film: manifesti, brochure, locandine e immagini promozionali. Bertieri ottiene e raccoglie questi materiali attraverso i circuiti dei festival e della critica, appoggiandosi inoltre a una rete di contatti instaurati con le redazioni di alcuni quotidiani e riviste. Nel fondo sono infatti presenti alcune fotografie che riportano indicazioni tipografiche necessarie, per esempio, per sottolineare un elemento visivo o per re-inquadrare le immagini, rendendole così adatte alla stampa¹³. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, il critico collabora stabilmente con "Il piccolo", "Il Lavoro", "Corriere Mercantile", "Cinema", "Filmcritica" e "Bianco e Nero"; all'interno di alcune di queste pubblicazioni fiorisce dunque una prassi di ricerca, *riciclo* e poi collezione dei materiali promozionali del film riservati alla stampa. Per Bertieri, infatti, non si tratta soltanto di trovare elementi necessari e utili per il lavoro critico sul cinema o per quello del promotore culturale, bensì di ottenere oggetti che, posti all'interno della propria collezione, siano in grado di unire il mondo visibile a quello invisibile¹⁴.

Dunque, una parte delle foto di Bertieri proviene direttamente dalle redazioni e completa le collezioni che il critico compone raccogliendo il materiale promozionale dei film ai festival, alle rassegne e agli incontri con autori e registi. In occasione di questi appuntamenti, si assicura fotobuste, locandine, brochure e oggetti ancillari del film. Gli eredi e molti amici del critico ricordano spesso l'organizzazione dei diversi viaggi verso i festival o le mostre mercato che contemplavano l'uso dell'auto personale, in modo da poterla "caricare e stipare" di immagini e oggetti. Questo particolare dettaglio rivela una passione e una tendenza del tutto assimilabili a quel sentimento che Susan Sontag definisce il «desiderio insaziabile» che anima il collezionista¹⁵.

municazioni Sociali", nn. 3-4, 1988; L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù fascista (1919-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; A. Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Udine-Milano 2017.

12 Su questi aspetti si segnala: V. Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Marilio, Roma-Venezia 1999.

13 Il riferimento è alle semplici frecce che disegnano direttamente sulla foto un quadrato o un rettangolo di dimensioni più piccole rispetto al formato originale, e ad alcune glosse concise del tipo "solo primo piano", "ritagliare la figura", etc.

14 K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi*, cit.

15 S. Sontag, *On photography*, Penguin, Harmondsworth 1979.

Nell'esperienza di Bertieri convergono dunque la riorganizzazione della critica e la costituzione di vere e proprie reti di contatti e scambio¹⁶ e l'anelito sistematico a una collezione personale assoluta e completa. Da un lato, le foto di scena e quelle promozionali sono ricercate e catalogate alla stregua di imprescindibili testi di secondo grado del film, che permettono ai critici degli anni Quaranta e Cinquanta di riprendere e ripetere l'esperienza della visione¹⁷, dall'altro, queste immagini sono del tutto simili ai soldatini, alle riviste e ai francobolli che sin da giovanissimo Bertieri colleziona. In una lunga intervista, il critico puntualizza questa sua vocazione: «I soldatini li tiravo fuori dalla scatola, giocavo, poi ognuno veniva rifasciato nella carta velina bianca e rimesso a posto. Lo stesso accadeva con le automobili [...] Anni dopo, stesso metodo con le riviste»¹⁸. Ordinate, classificate e amorevolmente custodite, le immagini del cinema funzionano come oggetti del desiderio in cui il critico individua e riconosce una sorta di *punctum*¹⁹, che le rende indispensabili parti della collezione. Allora, *in nuce*, e oggi organizzata nel fondo, questa costellazione appare simile a un multiforme atlante visivo, un dispositivo complesso, in cui immagini e fotografie si offrono allo sguardo del fruitore come veri e propri strumenti per l'esplorazione narrativa che rintraccia nell'archivio storie neglette, dimenticate, marginali e minori, riflettendo allo stesso tempo la visione esclusiva e personale del soggetto produttore.

Infine, accanto alle esperienze direttamente collegate al mestiere del critico, altre attività contribuiscono alla costituzione e alla realizzazione compiuta di tale dispositivo. A partire dagli anni Cinquanta, Bertieri gestisce stabilmente le attività cinematografiche di alcune aziende genovesi e del nord d'Italia, sviluppando prodotti audiovisivi in dialogo con l'identità e il posizionamento delle aziende stesse e con le esigenze dello spettatore cinematografico. Il suo lavoro è simile a quello di uno storyteller d'impresa²⁰, che amalgama le istanze della comunicazione aziendale con le scelte narrative della riflessione e della costruzione cinematografica del racconto. A partire da queste esperienze, Bertieri instaura in questi anni collaborazioni fruttuose con alcuni registi a lui contemporanei di assoluto rilievo quali Ermanno Olmi, Paolo e Vittorio Taviani e Piero Nelli.

L'ultimo tassello, indispensabile per comprendere la vocazione multidisciplinare del critico e la continua implementazione delle collezioni, è rappresentato dal fumetto, letto, interpretato e amato come luogo e spazio multiforme, in grado di cristallizzare riflessioni sui dispositivi, sui media e sui processi di lettura e di consumo. Nel 1965, con Umberto Eco e Romano Calisi, il critico organizza la prima edizione del "Salone Internazionale dei

16 Si veda a questo proposito M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Il Mulino, Bologna 2020.

17 Si rimanda a questo proposito a S. Dotto, A. Mariani, *Il Cervello di Carné. Letterario 1941-1943*, La Nave di Teseo+, Milano 2021; M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film*, cit.

18 E. Quattrini, *L'uomo delle immagini. Intervista a Claudio Bertieri*, in F. De Nicola (a cura di), *La seduzione dell'immagine*, cit., p. 155

19 La suggestione proviene direttamente da Barthes, si veda: R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003 [1980].

20 Si usa in questo caso il termine storyteller e storytelling in accordo con i principali approcci di studio, si segnala qui soltanto il seminale lavoro di Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris 2007.

Comics” a Bordighera; in questa mostra-mercato vengono organizzate tavole rotonde per discutere le strutture, i sistemi narrativi e le forme seriali dei fumetti. L’analisi e la riflessione sui formati standard, sulle modalità della narrazione, sul possibile sviluppo dell’interazione fra testo e immagini prendono inoltre la forma di saggi di approfondimento che inaugurano l’interesse articolato di Bertieri²¹. Non si tratta soltanto di un impegno finalizzato alla divulgazione, né della sola attitudine al collezionismo, bensì di un concreto coinvolgimento nella costruzione della critica fumettistica e nel consolidamento del concetto di fumetto d’autore. Non a caso, poco dopo, nel 1967, Bertieri viene scelto dall’editore progressista Firenze Ivaldi per dirigere la rivista “Sgt. Kirk”, vero e proprio catalizzatore delle questioni sul fumetto e del fumetto in Italia.

Dunque, il cinema e il fumetto alimentano concretamente le collezioni, raccolte in un fondo che rappresenta oggi l’occorrenza peculiare di un archivio di persona²², composito e ibrido, che in parte si scontra con le tradizionali modalità di conservazione, lettura e interpretazione dell’archivio stesso²³. In questo caso, il fondo, ordinato dallo stesso Bertieri, conserva le tracce della storia personale del critico, delle fasi della sua vita professionale e della sua vastissima rete di contatti, consentendo di completare la descrizione di un’epoca e del contesto sociale e culturale di un paese in rinnovamento.

Per quello che riguarda in modo specifico il cinema, Bertieri dispone nelle sue collezioni e poi nel suo archivio foto promozionali, brochure, cartoline, manifesti, schede filmografiche e ritagli di giornale, suddividendoli per categorie (es. attrici, attori, registi), per temi e generi (es. animazione, documentario, commedia italiana, cinema francese) e per occasione (es. festival, rassegna, mostra). Queste diverse sezioni suggeriscono i percorsi di lavoro, dichiarando allo stesso tempo le passioni del critico: le dive italiane degli anni Cinquanta – soprattutto Bosè, Magnani, Pampanini, Lollobrigida, Loren -, il cinema di animazione e lo storytelling d’impresa. Accanto a queste “linee di ricerca” e ai macro-ambiti cinematografici, così facilmente individuabili, si trovano inoltre le tracce corpose delle effemeridi del cinema, in particolar modo schede critiche di valutazione dei film, programmi di festival e rassegne, cataloghi di eventi internazionali, inviti e presentazioni di manifestazioni, suddivisi e ordinati in alcuni

21 C. Bertieri, *Fumetti all’italiana. Le fiabe a quadretti 1908-1945*, Comic Art, Roma 1989.

22 Si preferisce la definizione di archivio di persona rispetto a quella di archivio personale: il fondo Bertieri accoglie infatti documenti e materiali raccolti dal critico nell’ambito delle sue attività professionali. Si ricordano e segnalano a questo proposito: L. Baldacchini, *Le collezioni speciali. Esperienze e Orizzonti. Atti della giornata di studio promossa da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, AIB, Roma 2022; F. Ghersetti, A. Martorano, E. Zonca (a cura di), *Storie d’autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, Associazione italiana biblioteche, Roma 2020.

23 Non potendo in questa sede approfondire questo aspetto, collegandolo alla stessa condizione dei materiali all’interno delle questioni di catalogazione e valorizzazione, si segnalano: L. Antonelli, *I cinephemera in prospettiva biblioteconomica. Teoria, pratica, evidenze cartografiche*, in M. Comand, S. Martin, F. Vitella (eds.), *Cinephemera. Ephemeral Materials for the study of Italian Cinema between the 1930s and 1960s*, “Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 26, 2024, pp. 7-29; G. Di Domenico, F. Sabba (a cura di), *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, AIB, Roma 2020; F. Ghersetti, A. Martorano, E. Zonca (a cura di), *Storie d’autore*, cit.; L. Sardo, F. Sabba, *I fondi personali e le biblioteche accademiche. Il caso dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna*, Bulzoni, Roma 2022; R. Vecchiet (a cura di), *Cinema in biblioteca. Materiali preparatori per le linee guida sulle sezioni cinema in biblioteca*, Comune di Udine, Udine 2006.

grandi raccoglitori. Su questi materiali, l'intervento manoscritto del critico si presenta sotto forma di annotazioni varie, che riportano sul retro delle fotografie, dei programmi e delle brochure degli eventi culturali un nome, una data o un luogo. Spesso all'eterogeneità dei documenti, diversi per formato e contenuto, non corrisponde una varietà degli atti del soggetto produttore, che limita le proprie azioni che, dal punto di vista del collezionista, manometterebbero o altererebbero gli oggetti del desiderio.

2. *Brochure, manifesti e fotografie. Le dive di carta di Bertieri*

Come anticipato, nel fondo assume particolare rilevanza il materiale relativo ai percorsi critici e di lavoro di Bertieri, svelando al contempo alcune delle sue passioni personali, tra cui quella per le attrici italiane degli anni Cinquanta (Bosè, Magnani, Pampanini, Lollobrigida, Loren). Per quello che riguarda le dive e la loro collezione di carta, il critico riunisce foto promozionali e di scena, brochure, manifesti e approfondimenti della stampa generalista e di quella di settore. Soffermandosi in particolar modo sulle immagini promozionali delle attrici, è possibile sottolineare la loro rilevanza all'interno del fondo, in cui sono raccolte 2615 foto che corrispondono a 565 interpreti italiani (circa due terzi) e internazionali (un terzo). Si tratta di immagini di diverso genere e provenienza, organizzate con precisione e parzialmente catalogate dallo stesso critico, che costituiscono una fra le raccolte più consistenti dell'intero fondo. L'insieme di queste foto è eterogeneo e le attrici rappresentate sono moltissime, ma è possibile individuare alcuni macrogruppi: il primo è quello delle interpreti catalogate con un numero di immagini che varia da una a cinque (e rappresenta il 52% del totale), il secondo conta sino a dieci immagini (il 17% del totale), il terzo da undici a venti (18%), il quarto da ventuno a cento (9%) e l'ultimo, il quinto, oltre il centinaio (4%). Le attrici italiane maggiormente rappresentate sono Lucia Bosè, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Anna Magnani, Silvana Mangano e Silvana Pampanini. Questo dato rispecchia da un lato la massiccia presenza negli anni Cinquanta e Sessanta delle "maggiorate"²⁴, delle loro immagini e delle loro storie, personali e pubbliche disseminate su media diversi, a partire ovviamente dal cinema, dalle riviste e dai rotocalchi popolari, dall'altro la predilezione di Bertieri per questa sorta di dinamismo delle forme che proietta il cinema e i costumi verso il periodo del boom economico. Letto e interpretato accanto al resto dei documenti, ovvero alle foto promozionali dei film, alle brochure e agli approfondimenti della stampa, questo materiale risulta significativo soprattutto per l'analisi dei fenomeni divistici di Gina Lollobrigida e Sophia Loren. La prima è l'attrice con il maggior numero di foto presenti nel fondo (191), la seconda ha invece l'incidenza più rilevante sul totale dei documenti conservati. Le due interpreti sono dunque fra le preferite di Bertieri, il quale segue le occorrenze della disseminazione mediale della loro immagine e la frammentazione narrativa delle loro identità divistiche, dagli esordi cinematografici ai suc-

²⁴ Su questa definizione e sui modelli di disseminazione dell'identità divistica di queste attrici si segnala il recente volume di F. Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, 2024.

cessi italiani e internazionali. Accanto alle foto promozionali, si trovano dunque brochure e manifesti cinematografici che seguono idealmente lo sviluppo delle carriere e delle narrazioni divistiche di Lollobrigida e Loren, dalla metà degli anni Quaranta sino ai Sessanta inoltrati, da *La sposa può attendere* (G. Franciolini, 1949), *Campane a Martello* (L. Zampa, 1949), *Io sono il catapaz* (G. Simonelli, 1950) a *Torna a settembre* (*Come September*, R. Mulligan, 1961), *La donna di paglia* (*Woman of Straw*, B. Darden, 1964), *Orchidea nera* (*The Black Orchid*, M. Ritt, 1958), *La miliardaria* (*The Millionairess*, A. Asquith, 1960), passando per la serie *Pane, amore e...*²⁵, *La romana* (L. Zampa, 1954), *Ieri, oggi, domani* (V. De Sica, 1963) e *Matrimonio all'italiana* (V. De Sica, 1964)²⁶. Sin dalle loro prime apparizioni, Lollobrigida e Loren appaiono accomunate da una fisicità prorompente, dal debutto nei concorsi di bellezza, dalla rappresentazione al cinema di donne irruente, mentre le loro immagini contribuiscono a consolidare l'immaginario cinematografico e lo status di star, diffondendo un modello di italica bellezza, indispensabile per attivare e consolidare i processi di ricezione realizzati da una pluralità di canali mediali²⁷. I corpi, gli abiti, i gesti, i gioielli e persino le acconciature di Lollobrigida e Loren svelano a lettori e spettatori le caratteristiche di un'epoca nuova in cui emerge la centralità delle immagini che amplificano e moltiplicano i discorsi sulla narrativizzazione delle vite delle dive.

Bertieri si concentra sui materiali paratestuali dei film e su quella varietà di immagini e contenuti che, poi, concorrono a comporre le parabole narrative di Lollobrigida e Loren, in cui convergono sistemi e figure archetipali e immaginari culturali e sociali. Attraverso i corpi e le storie di queste attrici deflagrano anche i racconti derivati per esempio connessi al ruolo della donna, della moglie e della madre, che si esprimono attraverso modelli di cura, accudimento ed emancipazione. Il critico riserva, dunque, la medesima attenzione alla varietà dei materiali, concedendosi inoltre piccoli ma significativi affondi nei *media scandals* che coinvolgono le due attrici²⁸, fra cui spiccano il modesto e semplice matrimonio di Lollobrigida con Milko Skofic e la relazione fra Loren e il produttore Carlo Ponti. Nella costruzione della *star persona* di Lollobrigida e Loren convivono e collaborano proprio i materiali in oggetto, che restituiscono la frammentata identità divistica che raggiunge spettatori e lettori attraverso canali mediali diversi. Inserite in tali processi di narrativizzazione, le immagini di Lollobrigida ai concorsi di bellezza e quelle di scena che la ritraggono, per esempio, fasciata dai costumi e dai body aderentissimi realizzati da Veniero Colasanti per il film *Trapezio* (*Trapeze*, C. Reed, 1956) appaiono sullo stesso piano²⁹. Sono simili anche le modalità di racconto che riguardano le

25 Il riferimento qui è tre film della tetralogia: *Pane, amore e fantasia* (L. Comencini, 1953), *Pane, amore e gelosia* (L. Comencini, 1954), *Pane, amore e...* (D. Risi, 1955).

26 Per un elenco completo delle brochure e dei manifesti conservati nel Fondo si rimanda al catalogo online della Fondazione Novaro.

27 Sui diversi aspetti legati al divismo, ai media e al ruolo di Lollobrigida e Loren si vedano: L. Busetta, F. Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, "Schermi", IV, n. 8, 2020; A. Masecchia, La bellezza del cinema, in *Storia delle donne*, 12, 2016, pp. 29-51; C. Rojek, *Celebrity*, Reaktion, London 2001; Vitella, *Maggiorate*, cit.

28 J. Lull, S. Hinerman, *Media scandals*, Columbia University Press, New York 1998.

29 Si segnalano: Gilardelli A., *Lollo vs. Marilyn. La rappresentazione del corpo femminile e sulle riviste degli anni Cinquanta*, "Immagine. Note di storia del cinema", n.7, 2013; F. Vitella, *Maggiorate*, cit.

varie fasi della vita delle due donne e il materiale di Bertieri permette di ricostruire le tappe del percorso di costruzione narrativa attraverso gli approfondimenti e gli articoli di riviste e quotidiani, come “Oggi”, “Gente”, “Tempo”, “Epoca”, “Visto”, “La Stampa” e “L’Europeo”³⁰, che riportano notizie e dettagli della vita di coppia e in seguito della nascita dei primogeniti di Lollobrigida e Loren, che decretano inoltre l’avvio di una fase diversa, quella della maternità³¹.

Foto, approfondimenti giornalistici e interviste si amalgamano dunque ai materiali che raccontano la vita al cinema delle due attrici, realizzando compiutamente le loro parabole narrative³², che attingono allo stesso tempo alla finzione del film e ai ruoli privati e pubblici³³. Lollobrigida e Loren diventano, in questo modo, *exempla* eccezionali, *personae* e simboli che incarnano identità ideali³⁴, contribuendo concretamente allo sviluppo di un inedito profilo nazionale, frutto di un periodo di intenso rinnovamento sociale, culturale e politico³⁵.

Il concorso di bellezza, le storie delle giovani partecipanti e delle loro famiglie, e la cornice data dal paese in trasformazione si riverberano efficacemente nel film di Duilio Coletti, *Miss Italia* (1950), che vede fra le protagoniste Gina Lollobrigida. Le vite delle aspiranti reginette schiudono la possibilità di indagare e raccontare modelli femminili, corpi e costumi in divenire. Bertieri trova e conserva tre diverse versioni della brochure del film, alcune foto promozionali e immagini recuperate attraverso il circuito delle redazioni di quotidiani e riviste. Si tratta, dal punto di vista archivistico, di materiale minore, che rientra nella definizione di *non-book materials*³⁶, mentre all’interno della collezione rappresenta gli elementi fondamentali per la sua stessa costituzione. Intesi quali oggetti che prolungano, presentano e rendono concreto il film³⁷, queste immagini rielaborano una serie di informa-

30 Parte del lavoro di ricerca è stato dedicato alla ricostruzione della “rassegna stampa” raccolta da Bertieri e aggiunta al materiale fotografico delle attrici; al momento manca ancora un catalogo delle riviste e dei quotidiani presenti in questa forma.

31 Si veda: 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 2008; M. E. D’Amelio, *Ingrid mamma felice e Sophia nei guai: maternità, divismo e scandali mediali sulle pagine di Oggi 1949-1959*, in L. Busetta, F. Vitella (a cura di), *Stelle di mezzo secolo*, cit.; M. E. D’Amelio, *La diva madre. Saggi su maternità e divismo nel cinema italiano*, Meltemi, Milano 2024.

32 Secondo questa prospettiva è stato proposto e realizzato un percorso espositivo per la sala della Facoltà di Scienze Umanistiche (Università di Genova) dal programmatico titolo: *Dive. LolloLoren* (22 ottobre-6 novembre 2024). Attraverso una forma ulteriore e attuale è stato possibile enfatizzare quell’insieme di tracce testuali e visive che, nel tempo, hanno contribuito a definire le identità divistiche di Lollobrigida e Loren. Si rimanda a questo proposito al catalogo: L. Malvasi, S. Tongiani (a cura di), *Dive. LolloLoren*, cit.

33 Su questo aspetto si segnala il volume seminale: R. Dyer, *Stars*, British Film Institute, London 1979.

34 Su questo aspetto si segnalano soltanto: C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007; Grieveson, *Nascita del divismo. Star e pubblico del cinema dei primordi*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 1999; M. Landy, *Stardom. Italian Style. Screen, performance, and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

35 Si vedano a questo proposito: M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco&Nero. Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002; A. Masecchia, *La bellezza del cinema*, cit.; G. Muggeo, *Antagonismi e alleanze. I concorsi di bellezza nell’Italia del dopoguerra (1946-1950)*, in L. Cardone, M. Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2017.

36 Antonelli, *I cinephemera*, cit.

37 R. De Berti, *Dallo schermo alla carta*, Vita e pensiero, Milano 2000; E. Mosconi, *Le frange del film: invito all’analisi del press-book*, in *Press-Book*, Quaderni della biblioteca Chiarini, Roma 2004.

zioni necessarie per spettatori e addetti ai lavori, rispondendo a finalità e intenti precisi e differenti³⁸. Strumenti indispensabili per il critico e oggetti del desiderio per il collezionista, le brochure di *Miss Italia* si sviluppano intorno al corpo di Lollobrigida, che qui interpreta Lisetta Minneci, giovane umile di belle speranze. I pittori Averardo Ciriello e Dante Manno, con il loro riconoscibile stile, si occupano della grafica delle brochure e dei manifesti, scegliendo come immagine principale quella di Lollobrigida, fasciata da un semplice costume da bagno bianco. Alla centralità narrativa del ruolo di Lisetta corrisponde dunque quella viva del corpo di Lollobrigida, che diventa il centro promulgatore dei racconti del film³⁹. Queste grafiche partecipano concretamente alla nascita e allo sviluppo di un nuovo modello di femminilità e di una forma “commerciale” di divismo. Oltre ai materiali promozionali, Bertieri raggruppa una serie di provini fotografici, che appartengono in parte alla produzione iconografica relativa al film e in parte afferiscono a quello stesso immaginario e che ritraggono l'attrice in costume da bagno, intero e a due pezzi⁴⁰. L'esibizione di questo corpo si svincola dalla cornice cinematografica per diventare strumento, spazio e mezzo di espressione delle nuove istanze di rinnovamento culturale ed estetico.

Strizzata da uno scintillante costume da soubrette, anche Loren campeggia al centro della brochure e del manifesto di *Ci troviamo in galleria* (M. Bolognini, 1954), film che, analogamente a quel che accade in *Miss Italia*, mette a confronto storie e corpi di donne. I bozzetti e le grafiche vengono realizzati da Ciriello, Manfredo Manfredi e Angelo Cesselon, mentre le immagini che riprendono le scene principali del film vedono Loren primeggiare sulle altre interpreti. L'attenzione è posta proprio sul corpo sinuoso dell'attrice, sulle forme enfatizzate dagli abiti, dai corsetti e dai costumi di scena. Ideale contrappunto ai momenti di canto e ballo interpretati dall'aspirante subrette Marisa (Loren), le grafiche e le immagini dispiegano sulla carta quello stesso ritmo che determina il dinamismo del film.

La vivacità dei gesti, i ritornelli ripetuti, le schermaglie amorose, l'irruenza dei corpi e gli accenni di danze popolari scandiscono la serie *Pane, amore e...* in cui Lollobrigida, prima, e Loren, in seguito, interpretano giovani donne intraprendenti, prorompenti, sensuali e ammiccanti⁴¹. All'interno di un affresco che restituisce lo sviluppo di un paese in ripresa economica, le trecce della “bersagliera” e l'esuberanza del mambo della “smargiassa” incorniciano le interpretazioni di Lollobrigida e Loren, decretando parallelamente l'avvio delle loro carriere internazionali. Bertieri seleziona e accoglie nella sua collezione alcune varianti delle brochure, dei manifesti e molte immagini di scena dei tre episodi. In questo caso,

38 Si tratta di oggetti culturali differenti che, a partire dal medesimo testo, rielaborano le informazioni con intento di promozione e divulgazione.

39 Si tratta della classica struttura, con l'attrice posta al centro, mentre intorno, su più livelli, vengono presentati particolari delle scene principali. Su questo aspetto si segnalano soltanto: G. P. Brunetta, *Il colore dei sogni. Iconografia e memoria nel manifesto cinematografico italiano*, Testo&Immagine, Torino 2002; D. Kehr, *Italian Film Posters*, Museum of Modern Art, New York 2003; E. Mosconi (a cura di), *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano 2001.

40 Si tratta probabilmente per una parte di queste foto di immagini di costume e generiche, che servivano appunto alla promozione del film di Coletti, ma Bertieri le conserva unendole ad altre, di incerta provenienza, che risalgono però certamente al medesimo periodo.

41 Su questi episodi e sui diva-film si segnala: F. Vitella, *Maggiorate*, cit.

proprio le fotografie raccontano la messa in scena dei corpi delle due attrici, attraverso lo stile di Giovanni Battista Poletto (G.B.), reporter di scena, dell'omonimo studio fotografico, che segue le produzioni della Titanus. Indispensabili per alcuni processi produttivi e destinate alla promozione del film e alla valorizzazione delle interpreti, queste foto condensano gli istanti e i movimenti della narrazione cinematografica in una rappresentazione fissa⁴². Questa sintesi determina un vero e proprio passaggio di stato, «dall'immagine liquida a quella solida», come suggerisce Barbara Grespi, la quale insiste inoltre sulla capacità di alcune di queste fotografie di diventare iconiche, di farsi emblema non solo della narrazione cinematografica, bensì di un'epoca, di un momento della storia culturale di un paese⁴³. Fra queste immagini evocative rientrano certamente alcune di quelle collezionate da Bertieri, che presentano Lollobrigida con il vestito logoro e i nastri fra i capelli in sella a un asinello oppure stretta al fianco di Vittorio De Sica. Partecipano allo stesso modo alla costruzione dell'immaginario le foto di Loren con un vassoio di pesci in mano, stretta nel vestito rosso oppure che sorride ammiccante al bel Antonio Cifariello (figg. 1, 2). In queste foto è racchiusa anche la portata mitopoietica dei corpi-simbolo delle due attrici, che si riverbera, rinforzandoli, sui fenomeni e le prassi divistiche, esercitando al contempo una capacità seduttiva sullo sguardo del collezionista. Dopo il successo degli episodi di *Pane, amore*, Lollobrigida e Loren intraprendono, con modalità differenti, carriere di respiro internazionale, che si riflettono sullo statuto divistico; si pensi per Lollobrigida a *Trapezio* (*Trapeze*, C. Reed, 1956), *Sacro e profano* (*Never so Few*, J. Sturges, 1959), *Salomone e la regina di Saba* (*Solomon and Sheba*, K. Vidor, 1959), mentre per Loren a *Timbuctù* (*Legend of the Lost*, H. Hathaway, 1957), *Orgoglio e passione* (*The pride and Passion*, S. Kramer, 1957), e la *Caduta dell'Impero Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964) (fig. 3). Di questi film, Bertieri raccoglie alcune brochure e foto di scena (probabilmente provenienti da kit promozionali), seguendo l'evoluzione delle dive amate, ma allontanandosi al contempo da questo tipo di materiali. La sua collezione naturalmente prosegue, inglobando elementi che provengono soprattutto dal cinema di animazione e da quello dei *comics* e dei fumetti.

Per quel che riguarda le ultime occorrenze della presenza di Lollobrigida e Loren nel fondo, in particolare, brochure e foto delle produzioni internazionali degli anni Sessanta rivelano alcuni elementi che acquisiscono maggiore importanza e che segnano il passaggio a una promozione complessa, che si appoggia in particolar modo a materiali effimeri⁴⁴. Esemplificativi a questo proposito i suggerimenti per gli esercenti inseriti nelle brochure e le pubblicazioni promozionali che accolgono le indicazioni di allestimento delle sale necessarie per costruire percorsi di avvicinamento e valorizzazione dei corpi, delle storie e delle identità delle dive (fig. 4).

42 Sulle fotografie di scena si segnala: D. Reteuna, *Cinema di Carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria 2000.

43 B. Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e cultura visuali del XXI secolo*, Roma TrE-Press, Roma 2018.

44 M. Comand, S. Martin, F. Vitella (eds.), *Cinephemera*, cit.



Fig. 1

Gina Lollobrigida in *Pane, amore e gelosia* (L. Comencini, 1954),
foto promozionale, 1954



Fig. 2

Sophia Loren e Antonio Cifarello in *Pane, amore, e...* (D. Risi, 1955),
foto promozionale, 1955



Fig. 3
 Sophia Loren e Carlo Ponti sul set di *Caduta dell'Impero romano*
 (*The Fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964), foto, 1964

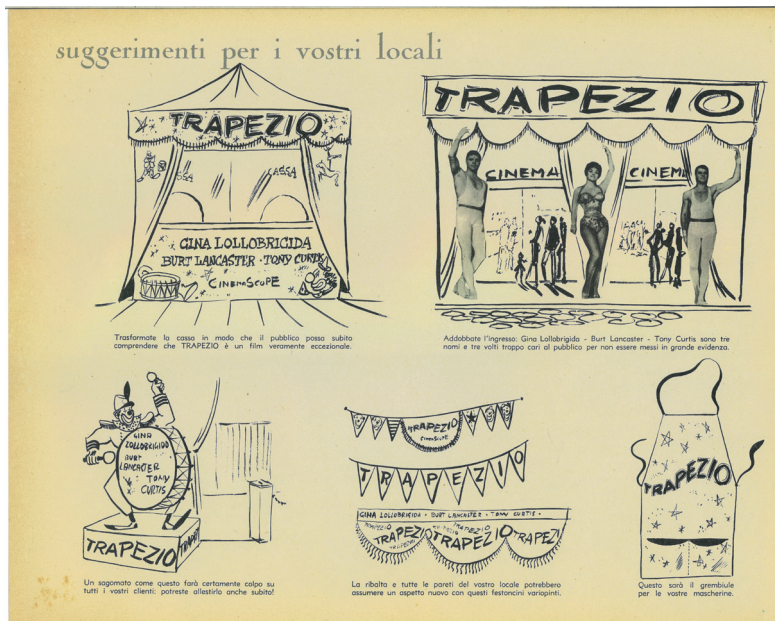


Fig. 4
 Particolare da *Trapezio* (Trapeze, C. Reed, 1956), brochure,
 Dear Film, Rotografica romana, 1956

Dunque, la corposa collezione di documenti connessi al cinema e alle sue pratiche occupa uno spazio e un ruolo rilevante nel fondo, svelando da un lato la ricchezza delle reti di scambio all'interno delle prassi di stabilizzazione della critica e di quelle del collezionismo. Se il valore di una collezione risiede nella sua interezza, quella del critico genovese espone oggi una serie di elementi utili e necessari alla corretta interpretazione di alcuni fenomeni culturali e sociali, come quello del divismo. La configurazione attuale e peculiare del materiale personale di Bertieri permette infine di cogliere i percorsi critici e quelli del collezionista, sintetizzati in una serie di materiali in cui si amalgamano efficacemente, come avviene, per esempio, nella sistematizzazione di alcuni provini fotografici di Lollobrigida oppure nell'organizzazione di semplici schede relative ad attrici e attori. Questi e altri materiali diventano infine il *corpus* di studi specifici dedicati al "cinema di carta" e alla sua analisi, a cui Bertieri si dedica con rigore a partire dagli anni Novanta e che dimostrano, ancora una volta, come l'eclettico critico intendesse svolgere il racconto delle immagini⁴⁵.

45 Si ricordano qui soprattutto: C. Bertieri, *Il cinema di carta. Figurine, caricature, francobolli, gadget, cartoline, curiosità, depliant, fumetti, pubblicità, illustrazioni*, Prima Cooperativa Grafica Genovese, Genova 1996; Id. (a cura di), *Sulle orme della luce Cinematografica. Le brochures e i film del Novecento*, Le Mani, Recco 2009.