

1222 • 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea triennale in

Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Holly Golightly, la donna tra classico e moderno

Holly Golightly, the woman between classic and modern

Relatore:

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando/a:

Aurora Bertollo

Matricola: 123107

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

Alla mia nonna, sempre nel mio cuore.

INDICE

Introduzione.....	p. 3.
1. Gli Stati Uniti tra il dopoguerra e gli anni Sessanta.....	p. 4.
2. La risposta del cinema.....	p. 8.
3. La donna fra schermo e realtà.....	p. 14.
4. <i>Colazione da Tiffany</i>	p. 23.
4.1. Dalla pagina allo schermo.....	p. 23.
4.2. Holly Golightly: la genesi di un personaggio complesso.....	p. 31.
4.3. L'espressione di un America in crisi.....	p. 41.
4.4. Tra il classico e il moderno.....	p. 53.
Bibliografia.....	p. 65.
Filmografia.....	p. 69.
Scheda del film.....	p. 70.
Ringraziamenti.....	p. 71.

Introduzione

«Questa corona di colui che ride, questa corona intrecciata di rose: a voi, fratelli, getto questa corona! Io ho santificato il riso; uomini superiori, imparatemi – a ridere!»

Nietzsche – *Così parlò Zarathustra*

Se Zarathustra ci invitava a ridere di fronte il caos dell'abisso, non molto distante dal profeta iranico si trovava un grande regista, definito più volte come uno dei maestri della commedia. «La vita può ben essere piena di cose molto serie ma è proprio nei momenti più dolorosi, più drammatici o tragici che si ha tutta la probabilità di scoppiare a ridere»¹, affermava Blake Edwards (26 Luglio 1922 – 15 Dicembre 2010), consapevole di quanto il riso lo aiutò a superare le calamità della vita, le catastrofi della guerra, i drammi del servizio militare e i problemi con l'alcol. Disagi sociali, questi ultimi, piuttosto diffusi nel secondo dopoguerra, in un'America dove i forti valori e i punti di riferimento perdevano progressivamente credibilità, specialmente tra i giovani, le quali ambizioni si divaricavano sempre più da quelle dei padri.

All'interno dell'elaborato propongo un percorso che, partendo dall'analisi del contesto tra il secondo dopoguerra e gli anni Sessanta, con particolare attenzione alla condizione femminile, mirerà ad analizzare *Colazione da Tiffany* (*Breakfast at Tiffany's*, B. Edwards, 1961), film che a mio avviso, ben ritrae la situazione storica e sociale del tempo, rimanendo tuttavia molto attuale pure oggi, dopo più di sessant'anni dalla sua uscita. Considerato sotto molteplici aspetti rivoluzionario, ma sotto molti altri ancora legato al cinema classico, esso si trova in questa particolare fase di trapasso, che viene espressa appieno attraverso particolari personaggi e situazioni.

Una commedia che diverte ma che allo stesso tempo svela al pubblico ridente la superficialità e la perdita di valori della società, l'ipocrisia di un inutile moralismo, il malessere di una generazione che chiama al futuro, in particolare con la figura di Holly Golightly, l'adorabile monella che per certi versi anticipò la Controcultura giovanile, interpretata dall'iconica e intramontabile Audrey Hepburn (4 Maggio 1929 – 20 Gennaio 1993) la quale nonostante il da poco celebrato trentesimo anniversario della morte, continua ad affascinare e ispirare anche le più recenti generazioni.

¹ Daney S., Noames J. L., *Un humour sérieux*, in «Cahiers du Cinéma», n. 166-167, 1965, p. 85. Per la traduzione della citazione si è fatto riferimento a R. Vaccino, *Blake Edwards*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 6.

1

Gli Stati Uniti tra il dopoguerra e gli anni Sessanta

Molto spesso si pensa erroneamente che le ribellioni e le lotte studentesche degli anni Sessanta siano stati eventi rapidi e improvvisi. In realtà le contestazioni giovanili, la messa in discussione delle convenzioni sociali, i movimenti pacifisti, le proteste contro la segregazione razziale, l'emancipazione femminile e la rivoluzione sessuale, si rivelano essere l'apice di un particolare malessere e senso di inadeguatezza la cui origine si può rintracciare non dopo la fine della Seconda guerra mondiale.

La realtà è che solo in apparenza gli anni cinquanta si presentano come anni felici. Certo, la più antica democrazia del mondo divenne per gli altri Stati una guida per la libertà, i cittadini americani non misero mai in dubbio la propria tradizione o i propri ideali, e la fiducia nel sistema capitalistico rimaneva ben salda. Il benessere economico, l'emergente *middle-class*, l'aumento degli stipendi, il baby-boom che «fece crescere la popolazione dai 150 milioni del 1950 ai quasi 180 milioni del 1960»², la fede nel mercato, i beni di consumo sempre più accessibili, l'aumento delle scolarizzazioni...nulla metteva in discussione il modello statunitense, che sembrava garantire ricchezza e prosperità: «Negli anni cinquanta, 44 milioni di famiglie possedevano 56 milioni di automobili, oltre 50 milioni di televisori [...], e a un'enorme quantità di altri elettrodomestici»³.

Il rapido aumento demografico causò uno spostamento di massa nei nuovi quartieri fuori dalla città, detti *suburbs*, e l'ideale di vita a cui ambire diventò - per riprendere la figura utilizzata da Bergamini - l'allegria famigliola della famosa sitcom *Happy Days* (1974 - 1984, ABC)⁴. Tutto appariva perfetto, ma purtroppo la realtà era ben lontana dall'agiatezza dei Cunningham. La povertà infatti era tanta, in particolar modo permanevano zone profondamente arretrate, lontane dalle metropoli americane, come il cosiddetto "profondo sud", non solo dal punto di vista economico ma anche sociale.

Eppure c'era qualcosa di più, un senso di inquietudine che la politica e i media si sforzavano di nascondere, un'angoscia che accomunava tutti i cittadini, dai neri ai bianchi, dalle metropoli ai piccoli paesi meridionali. Con lo scoppio della bomba atomica a Hiroshima e a Nagasaki, il mondo conobbe l'altra faccia della medaglia della modernità, ovvero la

² O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, Roma, GLF Editori Laterza, 2010 [2002], p. 192.

³ S. Lupo, A. Ventrone, *L'età contemporanea*, Firenze, Le Monnier Università, 2018, p. 441.

⁴ Cfr. O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, cit.

potenza distruttiva a cui la tecnologia era giunta, e nonostante l'apparente benessere, «l'incubo nucleare pesava [...] come un'angoscia di fondo sulla cultura collettiva del paese» tanto che «molte famiglie impiegarono i risparmi trasformando delle cantine in rifugi antiatomici»⁵.

Sebbene durante lo sforzo bellico Stati Uniti e Russia misero da parte le reciproche ostilità, alla fine della guerra l'incompatibilità dei due sistemi riemerse. In molti sostengono che al di là delle motivazioni giapponesi, la scelta di Truman di sganciare la bomba «fu certamente condizionata anche dal desiderio di mostrare al mondo la nuova potenza militare americana, e soprattutto di intimidire la Russia di Stalin»⁶. Poco dopo, però, anche l'Unione Sovietica sarebbe entrata in possesso del mezzo devastante.

Certo, la guerra non toccò direttamente il territorio statunitense: gli americani rimasti nella propria terra non conobbero in prima persona il dramma che al contrario vissero i cittadini europei, inoltre ormai i nazisti erano stati sconfitti e i militari sopravvissuti americani avevano fatto il ritorno nella madrepatria. Eppure il mondo risultò diviso in due sfere di influenza, e il fatto che la pace si regolasse sulle possibilità distruttive delle armi nucleari possedute dalle due maggiori potenze mondiali, di certo non consolava. Se il nemico nazista era stato annientato, ora gli Stati Uniti, autoproclamatosi garanti della libertà e della democrazia, ne avevano un altro contro cui combattere: quello comunista⁷.

Il governo americano agì dunque su due fronti: quello interno, vigilando e impedendo le attività anti americane, e rafforzando l'identità nazionale americana; e quello estero, esportando il modello americano con i relativi ideali democratici, impedendo l'espansione sovietica. Il piano Marshall, le alleanze militari, i Servizi segreti, lo spionaggio e i complotti, la CIA e l'FBI, la propaganda... tutto tornava utile nel tentativo di contrastare l'espansione comunista, in accordo con la dottrina del *containment*, e sebbene fortunatamente non si arrivò mai ad uno scontro armato diretto, URSS e USA si fronteggiarono più volte: dalla competizione nella conquista dello spazio, a più tristemente il confronto sul campo, nella guerra di Corea – in cui si pensò addirittura di ricorrere all'incubo atomico – e in seguito in quella del Vietnam⁸.

La paura nei confronti del comunismo possiamo dire che si tradusse in vero e proprio panico dal 1950, nella cosiddetta stagione del maccartismo, dal nome di Joseph McCarty,

⁵ S. Lupo, A. Ventrone, *L'età contemporanea*, cit., p. 440.

⁶ O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, cit., p. 179.

⁷ Cfr. G. Borgognone, *Storia degli Stati Uniti. La democrazia americana dalla fondazione all'era globale*, Milano, Feltrinelli Editore, 2013.

⁸ Cfr. O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, cit.

senatore del Wisconsin. Anche se su basi talvolta infondate, la HUAC (Commissione per le attività antiamericane)

«indagò su migliaia di persone; l’FBI[...] schedò milioni di cittadini. Scuole, università, amministrazioni pubbliche, ma anche imprese private cominciarono a pretendere dichiarazioni di lealtà patriottica, e a perseguire chiunque non dimostrasse piena adesione ai valori dominanti. Con l’accusa di essere agenti comunisti migliaia di persone persero il posto di lavoro, ovunque dilagò un clima di sospetto e l’uso di denunciare anche vicini e amici; la «caccia alle streghe» colpì anche i “diversi” (omosessuali, artisti, anticonformisti), e contribuì a rafforzare la discriminazione verso le minoranze etniche e i neri»⁹.

Naturalmente la psicosi comunista non risparmiò Hollywood. Già in passato l’FBI aveva raccolto informazioni sulle personalità che operavano nella “fabbrica dei sogni”, tuttavia i processi veri e propri della HUAC ebbero inizio nel 1947.

Tra i nomi di registi, attori, sceneggiatori che comparivano sulla lista nera, alcuni abbandonarono le proprie idee, altri collaborarono denunciando i propri colleghi, alcuni emigrarono all’estero (come ad esempio fece Charlie Chaplin), altri ancora continuarono a lavorare sotto pseudonimo¹⁰, e nel peggiore dei casi qualcuno venne incarcerato, non tanto per le effettive idee comuniste, ma per «disprezzo del Congresso», ovvero per aver rifiutato di collaborare o rispondere alle domande¹¹.

Messi a tacere i dissidenti da un lato, si doveva compattare il popolo sotto la stessa bandiera dall’altro. Il patriottismo, il recupero del mito dell’americano che si fa da solo, la *suburban family* con la propria casa di proprietà, diventano elementi necessari, armi potenti, con cui combattere la guerra fredda.

Il disegno di una tale nazione perfetta tanto promossa dai media e dalla politica, però, scricchiolava sempre di più, rivelandosi nel giro di pochi anni un’utopia. La povertà, il degrado, le questioni sociali, la segregazione razziale, le guerre estere... le contraddizioni degli anni Cinquanta non potevano più essere ignorate. Il tutto raggiunse l’apice e sfociò nelle rivolte che caratterizzarono in particolare la seconda metà degli anni Sessanta. Lotte per la parità dei diritti, contro la discriminazione razziale, i movimenti emancipatori femministi, le proteste contro la guerra del Vietnam ecc. scoppiarono prima di tutto nelle università, dove si videro in prima linea giovani studenti, ovvero quella generazione che non visse la

⁹ *Ivi*, p. 193.

¹⁰ D. Bordwell, K. Thompson, ed. it. E. Mosconi, D. bruni (a cura di), *Storia del cinema. Un’introduzione*, Milano, McGraw-Hill, 2014 [2010], p. 173.

¹¹ P. Monaco, *A History of American Movies: A Film-by-film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*, Stati Uniti, Scarecrow Press, Inc., 2010, p. 117.

Depressione del '29, e che durante la Seconda Guerra mondiale era troppo piccola per avvertirne il peso. Una generazione che quindi, non riconoscendosi più in quel sistema di valori tradizionali tanto promossi dalle autorità politiche, rifiutava i modelli che avevano nutrito i sogni dei propri genitori, ispirandosi invece «agli ideali dell'internazionalismo, dell'egualitarismo, del pacifismo e dell'anti-imperialismo»¹².

¹² S. Lupo, A. Ventrone, *L'età contemporanea*, cit., p. 480.

La risposta del cinema

Se durante la guerra l'industria hollywoodiana aveva sfornato film di propaganda e *war film*, nell'immediato dopoguerra il cinema si occupò da un lato di interpretare i turbamenti e le insicurezze dei cittadini americani, e dall'altro di alleggerire le pressioni per mezzo di un cinema di evasione, che sollevasse il morale e tranquillizzasse gli animi, che facesse tornare la fiducia nella nazione e che promuovesse lo stile di vita e i valori americani, con l'intenzione di esportarli all'estero accrescendo la propria influenza in opposizione a quella sovietica.

L'uomo aveva perduto le proprie sicurezze, la propria fiducia nel progresso e talvolta nelle stesse autorità. Non a caso dal 1945 a dominare il botteghino fu il *noir*, un genere che mette l'uomo al centro di un'atmosfera cupa che spesso ne interpreta lo smarrimento, la scissione interiore, la mancanza di appigli saldi per comprendere la realtà che lo circonda. Esso vaga per le strade di una città che «diventa un luogo sinistro, doppio e misterioso, in cui l'individuo si dibatte e si smarrisce, senza speranze concrete di integrazione»¹³. I forti contrasti del bianco e nero si oppongono invece ai coloratissimi film, più leggeri, evasivi, come la *commedia* e il *musical*, che giocano con le innovazioni tecnologiche. Ricordiamo poi il *family melodrama*, pensato in particolare per un pubblico femminile, in cui

«il luogo privilegiato non sono gli esterni della città ma gli interni di case medio e alto borghesi della provincia americana [...]in cui i protagonisti cercano di realizzare il sogno della *suburban family*, modello dominante dell'immaginario americano del dopoguerra»¹⁴

e dunque promuovendo lo stile di vita dell'americano medio. Un ruolo di rilievo in questi anni è poi occupato dal genere *western*, sul quale possiamo affermare che si fonda il mito della nazione americana. In mancanza di una storia secolare di cui invece godeva il vecchio continente, gli Stati Uniti basarono la propria identità sul recente "mito della frontiera": l'uomo bianco civilizzatore che contro il selvaggio si batteva per la libertà e la nazione. I *western* spesso, ricalcando appunto la storia della nazione, miravano ad accrescere quel patriottismo e quella compattezza del popolo americano a cui la politica ambiva.

Naturalmente i generi del periodo successivo alla guerra non si limitano ai pochi citati, e non sempre la commedia e il melodramma si possono definire semplicemente "evasivi",

¹³ V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio Editori, 2018 [2007], p. 133.

¹⁴ *Ivi*, p. 200.

anzi, capita talvolta di trovare dei film così fedeli all'*happy end*, così costruiti e forzati alla convenzione, da apparire finti, o, per utilizzare il termine di La Polla, ‘‘nevrotici’’¹⁵.

Si tratta di un periodo magmatico, difficile da definire appieno, per questo motivo credo sia utile mettere in luce le due principali direzioni che prende la produzione hollywoodiana, che dagli anni Cinquanta vive una profonda crisi, potremo dire identitaria, una crisi che porterà ad una frattura rispetto al passato, rispetto al cinema classico degli anni Trenta.

Nell'immediato dopoguerra il consumo di cinema crebbe a dismisura, in particolare «nel 1946 le sale degli Stati Uniti realizzarono il maggior incasso di tutti i tempi»¹⁶: i reduci tornarono dal fronte, ripresero a lavorare e quindi a godersi il tempo libero. Questo traguardo, però, era destinato a durare ben poco. Già dall'anno successivo gli spettatori iniziarono a diminuire, arrivando a dimezzarsi nel giro di un decennio: da 98 milioni settimanali nel 1946 a 47 milioni nel 1957¹⁷. Le cause si rivelano essere di diversa natura, tra le maggiori troviamo provvedimenti protezionistici adottati dagli altri stati per diminuire l'importazione di materiale americano; la legge Anti-Trust; la censura e il rischio per sceneggiatori e registi di divenire prede del terrore maccartista; la popolarità e la diffusione del mezzo televisivo.

Hollywood, riguardo al primo punto, riuscì ad aggirare le leggi protezionistiche, investendo in film stranieri o girandoli direttamente all'estero¹⁸. Fu più complicato invece far fronte alla legge anti-trust. Conosciuta come ‘‘Paramount decision’’, si tratta di una sentenza del 1948 che interessò le cinque Major e le tre Minor, che per mezzo dell'integrazione verticale – produzione, distribuzione ed esercizio– monopolizzarono il mercato a danno di società minori e produzioni indipendenti. La Corte Suprema decretò illecito il possesso di sale cinematografiche da parte dello Studio-System, e obbligò le società colpevoli a sbarazzarsene, oltre a vietare la pratica del *block-booking*, cioè la vendita di film ‘‘in pacchetti’’ che comprendevano, a fianco delle grandi produzioni, i cosiddetti B-movie, film meno costosi¹⁹.

Abbiamo già parlato della psicosi comunista: «molti film nell'immediato dopoguerra affrontano con schiettezza, oltre che con una carica innovativa sul piano stilistico, gravi questioni sociali»²⁰ e politiche, dal reinserimento dei reduci all'interno della società, a

¹⁵ Cfr. F. La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.

¹⁶ F. Di Gammatteo, *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2005 [2002], p. 257.

¹⁷ D. Bordwell, K. Thompson [...], *Storia del cinema. Un'introduzione*, cit., pp. 173-174.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Roma, GLF Editori Laterza, 2020 [2006].

²⁰ *Ivi*, p. 58.

problemi di alcolismo e discriminazione antisemita e/o razziale. Il maccartismo e l'indagine sulle attività anti-Americane mise fine a questo filone che più si avvicina ad una sorta di 'realismo'. Temi politici e sociali divennero cosa da evitare, e sebbene molto spesso li si trattasse comunque attraverso allusioni e metafore, in realtà per evitare i problemi di censura, la maggior parte delle produzioni si rifaceva a testi teatrali e letterari già approvati in passato.

Ma il maccartismo non era l'unico motivo. Un altro grande limite per registi e sceneggiatori era rappresentato dal Production Code. Detto anche Codice Hays, dal nome del repubblicano Will H. Hays, consisteva in una sorta di autoregolamentazione adottata dalla stessa Hollywood per prevenire ed evitare una censura a livello federale, in seguito alle critiche a diversi film considerati troppo licenziosi. Redatto nel 1930, ma poco rispettato, dopo quattro anni entrò in vigore a tutti gli effetti: nessun film poteva essere distribuito senza la concessione della MPPDA²¹. Il codice mirava al mantenimento del decoro e della morale: rappresentazione di adulteri, figli al di fuori del matrimonio, rapporti prematrimoniali ed extraconiugali, erano argomenti trattabili solo ed esclusivamente se i peccatori venivano puniti, spesso anche con la morte; altri temi invece come prostituzione e omosessualità erano proibiti²².

Tutti i limiti e gli ostacoli appena descritti, non aiutavano di certo la contesa del pubblico con il sempre più diffuso mezzo televisivo: «nel 1954 gli americani possedevano 32 milioni di televisori, mentre alla fine del decennio a disporne era il novanta per cento delle case»²³. Se, come abbiamo detto nel paragrafo precedente, l'ideale degli anni Cinquanta era costituito dal modello della *suburban family*, è anche vero che con lo spostamento della popolazione nei quartieri suburbani, le sale cinematografiche diventarono meno facilmente accessibili, soprattutto se parliamo di intere famiglie costrette a dover pagare il biglietto non solo al botteghino ma anche per i mezzi pubblici²⁴. Il medium televisivo appariva molto più comodo e meno dispendioso: l'intrattenimento arrivava direttamente all'interno dei salotti sempre più accoglienti delle case private, senza limiti di orari e con un'offerta maggiore. Questo decretò però lo svuotamento dei cinema nelle città. Come riportare il pubblico in sala?

Hollywood pensò di agire innanzitutto dal punto di vista innovativo. È vero, la televisione grazie alla possibilità di girare in diretta dava un maggior senso di realismo, ma

²¹ MPPDA ovvero Motion Picture Producers and Distributors of America, dal 1945 MPAA, ovvero Motion Picture Association of America; Cfr. G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit.

²² Cfr. R. Campari, *Storie di peccato. Morale sessuale nel cinema americano e italiano 1930-1968*, Milano, La nave di Teseo editore, ed. digitale, 2019.

²³ D. Bordwell, K. Thompson [...], *Storia del cinema. Un'introduzione*, cit., p. 175.

²⁴ *Ibidem*.

lo schermo di quegli anni era molto piccolo e in bianco e nero. Hollywood decise di lavorare sulla potenza della qualità dell'immagine: i film a colori raddoppiarono, la maggior parte utilizzavano il Technicolor – come *Colazione da Tiffany* – o il più economico Eastman Color; si svilupparono diversi formati panoramici fruibili adeguatamente soltanto all'interno della sala cinematografica, si sperimentarono nuove forme di fruizione come ad esempio il *drive-in*, e si proiettarono alcuni film stereoscopici, oggi conosciuti come film 3D, o addirittura con l'arricchimento di odori²⁵. Queste ultime due innovazioni in particolare, non ebbero un gran successo.

Contemporaneamente ci si accorse però che il pubblico diventava sempre più frammentato, questo anche grazie all'avvento della televisione, che targettizzata e differenziava la propria offerta in base a giorni e fasce orarie. Il cinema, e in particolare i produttori indipendenti che potevano godere di un maggior spazio dopo il caso Paramount, si accorsero del fatto che un'importante fascia del pubblico risultava composta da giovani, quei stessi giovani che progressivamente si allontanavano sempre più dagli ideali e dalle aspirazioni delle generazioni precedenti, quei giovani che avrebbero fatto sentire la loro voce alla fine degli anni Sessanta:

«A metà degli anni cinquanta esplose il mercato dei film per gli adolescenti con i musical rock, le storie di delinquenza giovanile, la fantascienza e l'horror [...] la fiorente cultura giovanile americana cominciò ad essere esportata in tutto il mondo influenzando il cinema degli altri Paesi. Dagli anni Sessanta in poi il mercato giovanile divenne il target principale per la maggior parte dei film di Hollywood, ben pochi dei quali riuscirono ad avere successo senza farvi appello»²⁶.

Negli anni di guerra, oltre alla psicosi atomica, andava diffondendosi sempre più quella per gli ufo, basti pensare al clima di panico generale che scatenò il radiogramma *La guerra dei mondi* di Orson Welles pochi anni prima²⁷. Il terrore nei confronti dell'esistenza degli alieni, venne incarnato in particolar modo nel genere fantascientifico, molto amato dai giovani, che diversi studiosi interpretano come una sorta di evoluzione del western, poiché ricalca in qualche modo il mito della frontiera e dell'americano civilizzatore dei nuovi mondi. Altri videro invece nei film fantascientifici accanto a quelli di spionaggio di questi anni, il riferimento alla Guerra fredda:

²⁵ Cfr. D. Bordwell, K. Thompson [...], *Storia del cinema. Un'introduzione*, cit.

²⁶ *Ivi*, p. 178.

²⁷ Cfr. S. Bentivegna, G. Boccia Artieri, *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Milano, GLF Editori Laterza, 2019, pp. 46-50.

«Later generations of movie critics and historians sometimes would assert that trends in the American cinema of the 1950s, such as the appearance of science-fiction movies in the period, were emblematic of the fear of atomic weapons and the challenge that existed over such weapons between the United States and the Soviet Union. Other commentators would caution that science-fiction movies had their best audiences among teenagers, who are the least likely group in society to be interested in politics»²⁸.

Andava sempre più delineandosi la giovinezza come fase a parte, e non come tappa di passaggio da un'età infantile a quella adulta. Il modello convenzionale di uomo veicolato dalla società e dal cinema doveva accettare

«una serie di compiti e responsabilità, essere responsabile e maturo, anche a un'età giovanissima [...], significa scegliere una partner, sposarsi, dare una famiglia, assumersi delle responsabilità civiche [...] provvedere al sostentamento economico della moglie e dei figli, ma anche colmarli di un protettivo affetto»²⁹

ma i ragazzi della nuova generazione, non sempre volevano aderire a questi precetti.

Quando ci si accorge del peso del pubblico giovanile, nasce la necessità di interpretare le loro paure e le loro insicurezze: bisognava intervenire sullo *star system*. Ora, al posto di un Clark Gable, di un Humphrey Bogart o di un John Wayne, emergono nuovi divi pronti a rappresentare una classe che non visse la Depressione, che non nutrì le aspirazioni del New Deal, che non combatté la Seconda guerra mondiale, ma che interiormente ne portava il peso. Le nuove star «sprigionavano tutte la stessa miscela di insicurezza, candore, disagio, inappartenenza. Portarono al cinema i valori universali della gioventù: la rabbia dei ribelli e la purezza dei grandi spiriti»³⁰. Capaci di rendere davanti alla macchina da presa emozioni, fragilità e introspezione, attori come Marlon Brando, «una personalità insofferente verso tutto ciò che appare incline al conformismo e all'ipocrisia»³¹ o James Dean, si fecero interpreti del tormento di una gioventù disadattata.

Da questo momento in particolare, i limiti posti dal Production Code iniziano a sfaldarsi: nuovi tormenti e nuove tematiche vengono portati sul grande schermo, assieme a temi sino all'ora proibiti. Il mutamento lo abbiamo in particolare nella seconda metà dei Sessanta. Se il pubblico giovanile diventò il target principale, Hollywood, che stava passando uno dei peggiori momenti di crisi in cui la disoccupazione toccò il picco, non poteva che

²⁸ P. Monaco, *A History of American Movies*, cit., p. 117.

²⁹ V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 209.

³⁰ C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio Editori, 2021 [2007], p. 127.

³¹ *Ivi*, p. 134.

mostrare ciò che i giovani volevano vedere, il problema era la censura. Il Production Code, che era già stato revisionato e alleggerito nel 1956, stava iniziando a perdere potere, per poi essere abolito e sostituito con un sistema di rating nel '68, che poneva un limite di età alla visione di determinati film. Inutile dire che l'abolizione del codice viaggiò a pari passo con le proteste giovanili e le ribellioni studentesche, che rigettando i dogmi e non riconoscendosi negli ideali del passato, necessitavano non solo di cambiamenti negli ambiti politico e sociale, ma anche in quello dell'immaginario.

La donna fra schermo e realtà

Se la figura convenzionale dell'uomo come padre e marito risultava stringente, come si è visto nel paragrafo precedente, quella della donna lo era ancora di più: l'uomo infatti, in qualche modo, poteva passare liberamente dallo spazio pubblico a quello privato, mentre per la donna si prospettava semplicemente un ritorno al secondo, il che appariva ancor più difficile dopo aver assaggiato un certo spiraglio di indipendenza durante gli anni bellici. Durante la guerra ci fu infatti una riconfigurazione dei ruoli:

«la partenza per il fronte di milioni di uomini fu compensata da una massiccia immissione di donne nell'industria e nei servizi, anche in posti di lavoro ritenuti fino allora esclusivamente maschili; secondo Alice Kessler-Harris le donne che entrarono nel mondo del lavoro furono quasi cinque milioni, il numero di donne occupate aumentò del 57 per cento, ed anche le donne sposate (che fino a quel momento avevano lavorato fuori casa solo in numero minimo) sperimentarono l'emancipazione, il senso di responsabilità, di autonomia e di identità collettiva legato al lavoro non domestico»³².

Il lavoro femminile, sebbene meno pagato di quello maschile, aveva contribuito ad accrescere l'autonomia e la libertà femminile: aveva fatto capire alle donne che non per forza dovevano dipendere da una figura maschile, ma che avrebbero potuto provvedere da sole al proprio sostentamento. Peccato che però, dopo la guerra, le donne sarebbero state invitate a fare dietro front. Significativa è la figura propagandistica messa in luce da Veronica Pravadelli di *Rosie the Riveter*, la donna muscolosa che:

«negozia attentamente codici della femminilità e della mascolinità: da un lato, infatti, deve convincere le donne ad abbandonare la sfera domestica e andare a lavorare nell'industria pesante, ovvero a ricoprire un ruolo tradizionalmente maschile; dall'altro è fondamentale che le donne capiscano che la loro partecipazione deve essere *for the duration*, cioè solo per la durata della guerra»³³.

Alle donne quindi, non veniva chiesto di sostituire l'uomo, ma di rimpiazzarlo affinché questo non avesse fatto ritorno alla vita e all'impiego quotidiani. A quel punto, la donna sarebbe tornata ad assumere il proprio ruolo di moglie e madre all'interno della casa. Un ritorno all'ordine dunque, che avrebbe risposto alla richiesta di quell'ideale di famiglia tradizionale

³² O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, cit., p. 176.

³³ V. Pravadelli, *La grande Hollywood [...]*, cit., p. 158.

perfetta tanto promossa dalla politica, anche come strumento nella lotta contro il comunismo, come afferma anche Raffaella Baritono:

«La riaffermazione della domesticità, vale a dire del ruolo della donna come nume tutelare della casa, venne vista come elemento centrale di stabilizzazione sociale. La riproposizione della separazione fra la sfera pubblica e quella privata e quella della divisione rigida dei ruoli (il padre pendolare che usciva di casa al mattino per ritornarvi alla sera; la madre che si occupava della casa e dei figli) non erano solo dettate dalla separazione fisica e spaziale delle periferie suburbane dai centri produttivi e dalla rete di organizzazioni sociali tipiche della città, ma furono anche il risultato di un processo di costruzione ideologica che vedeva la famiglia come una delle armi della guerra fredda»³⁴.

La *re-domestication* si rivelò però più complicata del previsto: le donne non sempre ambivano al ruolo di ‘angelo del focolare’. E non era la prima volta.

Già tra la fine dell’ottocento e l’inizio del novecento, la donna della grande metropoli moderna aveva iniziato a entrare, non senza fatica, nella sfera pubblica, abbandonando gradualmente il modello di donna vittoriana, sperimentando forme di intrattenimento e consumo al di fuori dell’ambiente privato della casa³⁵. Questo grazie al lavoro, che scandiva le giornate fra impiego e tempo libero. Tuttavia la donna non accompagnata da un uomo che vagava fra le strade della metropoli, veniva socialmente considerata come una donna di dubbia moralità, o nel peggiore dei casi, una prostituta.

Nel frattempo, il mondo del cinema comprendeva sempre di più l’importanza dell’audience femminile – che spesso si rivelava superiore a quella maschile – e iniziò a porre l’accento sulla questione delle donne, su i loro desideri di emancipazione e di libertà. Tra gli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, le protagoniste donne dominano il grande schermo, mostrando la New Woman in tutte le sue più varie declinazioni: dalla *flapper* alla *working girl*, dalla *fallen woman* alla *gold digger*³⁶.

Con la Grande Depressione, l’elezione di Roosevelt, e il conseguente ritorno alla politica più conservatrice del New Deal, l’immagine della donna emancipata subì un progressivo rallentamento, che sfociò in una vera e propria inversione di marcia nella seconda metà degli anni Trenta, con il Production Code.

Paradossalmente, il ritorno ai ruoli tradizionali, avrebbe dovuto far sentire ‘libere’ le donne: in una società basata sui consumi, la casa della *middle-class* americana diventava

³⁴ R. Baritono, *La ‘mistica della femminilità’ e il modello democratico americano negli anni della guerra fredda*, in «Scienze e Politica», CLUEB, v.14 n.26, 2002, p.85. <https://doi.org/10.6092/issn.1825-9618/2891>

³⁵ Cfr. V. Pravadelli, *Dive, registe, spettatrici*, Roma, GLF Editori Laterza, 2014.

³⁶ Cfr. V. Pravadelli, *La grande Hollywood [...]*, cit.

sempre più agiata e accogliente, luogo di intrattenimento ricco di elettrodomestici, dal televisore che trasmetteva programmi indirizzati ad un target femminile, all'aspirapolvere con cui razionalizzare la pulizia. Non doveva apparire come un ritorno al passato vittoriano, si trattava piuttosto dello status della donna americana moderna, alla quale venivano affidati importanti doveri come l'educazione dei figli, il mantenimento della casa, la coesione della famiglia e anche l'etichetta di preziosa consumatrice, detentrica di un importante potere d'acquisto, chiamata a selezionare con cura e acquistare i migliori prodotti del mercato per la famiglia. Elisabetta Bini sottolinea la centralità della società dei consumi negli studi sulle differenze di genere di questi anni:

«I consumi [...] divennero di volta in volta simboli dell'emancipazione femminile, di un ritrovato potere maschile all'interno della famiglia, o della felicità familiare, simboleggiata dalla riaffermazione dei tradizionali ruoli di genere. Essi si fecero interpreti, e in parte assorbono, i desideri di emancipazione femminile derivanti dal coinvolgimento delle donne nell'esperienza bellica. Il consumo dei prodotti di massa e la centralità assunta dal lavoro domestico all'interno della vita delle donne suburbane vennero presentati come l'espressione della modernità e dell'emancipazione delle donne, piuttosto che come la riaffermazione dei tradizionali ruoli di genere. La sfera domestica venne raffigurata come la realizzazione di uno spazio altamente professionalizzato e razionalizzato, in cui le donne potevano esprimere le proprie capacità professionali così come gli uomini le esprimevano all'interno della grande azienda»³⁷.

La casalinga, secondo il pensiero di molti, era il ruolo migliore che una donna potesse desiderare, in contrapposizione al duro lavoro in fabbrica al quale veniva sottoposta la donna sovietica. Non a caso nel 1959 si tenne lo storico confronto tra Richard Nixon e Nikita Krusciov, passato alla storia come *kitchen debate*, poiché si svolse all'interno della ricostruzione di una casa tipica americana in un padiglione della *National American Exhibition* a Mosca. L'obiettivo di Nixon era mostrare la superiorità e l'innovazione tecnologica americana che animava l'accogliente casa suburbana, possibile solo grazie al sistema capitalista americano. In particolare Nixon, indicando una lavastoviglie, sottolinea «[...] In America, we like to make life easier for women...» e poco dopo «I think that this attitude towards women is universal. What we want to do, is make life more easy for our housewives»³⁸ utilizzando i termini "donne" e "casalinghe" quasi come fossero sinonimi.

³⁷ E. Bini, *Donne e consumi nei suburbs americani degli anni cinquanta*, in «Italia Contemporanea», n. 224, settembre 2001, p. 394; www.reteparri.it/pubblicazioni/italia-contemporanea/database-indici/?numero=224

³⁸ The kitchen debate-transcript, 24 Luglio 1959, www.cia.gov/readingroom/docs/1959-07-24.pdf

Nei *Khrushchev Remembers*, il presidente sovietico ricorda di aver pensato che gran parte degli oggetti in mostra fossero stati esposti solo per essere mostrati, e chiese a Nixon se veramente ogni casa americana li possedesse. L'onesta risposta di Nixon – sempre a detta di Krushev – fu che in realtà molti elettrodomestici tra quelli presenti dovevano ancora uscire sul mercato³⁹. Possiamo dunque comprendere che il presidente degli Stati Uniti più che esporre la reale abitazione americana, ne mise in mostra l'ideale; parallelamente, anche l'immagine della donna-casalinga felice di rivestire il proprio ruolo tradizionale, rispecchiava più un modello immaginario – per non dire utopico – a cui il sistema politico ambiva, che non l'effettiva realtà. In verità, anche quando veniva contrapposta la donna-casalinga americana alla donna-operaia sovietica, non si teneva conto del fatto che anche se effettivamente nell'immediato dopoguerra l'impiego femminile diminuì, poco dopo «nel corso degli anni '50 l'occupazione femminile crebbe ad un ritmo molto più veloce di quella maschile (di quasi 4 volte)»⁴⁰. C'è da ammettere però, che la maggior parte di queste donne lavoratrici non ambiva all'indipendenza o all'autorealizzazione lavorativa, ma semplicemente lavoravano per arrotondare lo stipendio del marito e assicurarsi lo standard di vita suburbano, infatti «la crescita dell'occupazione femminile fu soprattutto crescita del numero di donne sposate, spesso di età superiore ai 35 anni e con figli già in età scolastica»⁴¹. Anche quest'ultimo dato, però, risulta significativo: queste donne provarono che era possibile conciliare il lavoro con il ruolo di madre e moglie.

La pietra di paragone di questi anni è il saggio di Betty Friedan, *La mistica della femminilità* (*The Feminine Mystique*, 1964), un'aggressiva critica contro chi promuoveva la figura convenzionale della donna relegata ai doveri di casa e all'educazione dei figli, la "mistica della femminilità", appunto. Friedan porta a galla il lato oscuro della donna, che in realtà in molti casi si sentiva demoralizzata, inappagata, insoddisfatta del ruolo che le era stato assegnato dalla società. Il saggio ricevette molte repliche da parte delle donne: da coloro che condividevano il suo pensiero, a coloro che invece, ritenendosi soddisfatte della propria vita, si sentirono attaccate e denigrate dall'autrice, leggendo il testo come un tentativo di sminuire il ruolo della casalinga⁴². Tuttavia, il grido nel silenzio della Friedan non tenne conto dei

³⁹ J. W. Larner, *Judging the Kitchen Debate*, in «OAH Magazine of History», v. 2, n. 1, 1986, pp. 25–27; <http://www.jstor.org/stable/25162497>.

⁴⁰ R. Baritono, *La "mistica della femminilità" e il modello democratico americano negli anni della guerra fredda*, cit., p. 84.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. J. Meyerowitz, *Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946- 1958*, in «The Journal of American History», v. 79, n. 4, 1993, pp. 1455–82. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2080212>.

moltissimi casi in cui, con un tono molto meno irrompente del suo, venivano portati a galla i problemi e le insoddisfazioni femminili.

Significativo è lo studio di Eva Moskowitz, che analizzò diverse riviste femminili i quali contenuti ritraevano tutt'altro rispetto alla «*happy housewife*». Storie di donne scontente, stanche, malinconiche, che soffrivano di uno stato di inferiorità rispetto al marito con il quale si sentivano continuamente in competizione, matrimoni in crisi, sogni infranti, storie di donne abbandonarono gli studi per sposarsi, o di quelle che gli studi li conclusero, ma che poi come le altre si ritrovavano con lo straccio e la scopa in mano, e poco importava se la scopa in realtà era un aspirapolvere, non era ciò a cui avrebbero aspirato in giovinezza. Queste riviste non solo descrivevano la vita e lo stato d'animo delle donne, ma cercavano di consolarle e di aiutarle in qualche modo. Interessanti sono alcuni test riportati da Moskowitz, estrapolati dalle riviste, «to help women evaluate how they felt about their lives»⁴³, oltre ad articoli scritti da consulenti matrimoniali. In realtà, i consigli che venivano dati non miravano a «sovertire l'ordine» – motivo per il quale questo genere di riviste furono detestati e criticati da molte femministe – ma cercavano di risolvere i conflitti, aggiustare i disaccordi matrimoniali, alleviare dalla tristezza e invitare le donne a trovare la felicità, senza mettere in crisi l'istituzione del matrimonio o della famiglia⁴⁴.

Anche Hollywood percepiva la discrasia fra l'ideale convenzionale di donna dagli intatti valori, e l'effettiva realtà. Da un lato troviamo film in linea con il pensiero convenzionale: le simpatiche e colorate commedie con la castissima Doris Day, i quali personaggi interpretati facevano di tutto per preservare la propria integrità morale convertendo anche i più convinti dongiovanni al matrimonio – ad esempio *Il letto racconta...* (*Pillow Talk*, M. Gordon, 1959) – e incarnando i valori tradizionali associati alla donna; dall'altro abbiamo film che al contrario tentano di mettere in luce le pulsioni e i desideri femminili, o quantomeno di interpretare uno stato d'animo che si contrappone all'immagine della casalinga felice, il filone dei *Woman's film*, ad esempio. Mentre molti studiosi definiscono il *Woman's film* semplicemente come una vicenda che presenta una protagonista alle prese con problemi considerati di carattere femminile⁴⁵, per Veronica Pravadelli si tratterebbe piuttosto di una sorta di corrispettivo del *noir film*, con la differenza che mentre

⁴³ E. Moskowitz, "It's Good to Blow Your Top": *Women's Magazines and a Discourse of Discontent, 1945-1965*, in «Journal of Women's History», v. 8, n. 3, Winter 1996, p. 72; <https://www.proquest.com/scholarly-journals/good-blow-your-top-womens-magazines-discourse/docview/1300154013/se-2>

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit.; Cfr. F. Di Chio, *American storytelling : le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Roma, Carrocci Editore, 2016.

quest'ultimo pone al centro un uomo disorientato che cerca di muoversi nella cupa città e comprendere il mondo (o una donna), nel *Woman's film* l'indagine della protagonista sarebbe votata alla ricerca del proprio Io, alla definizione della propria identità. Pravadelli scrive:

«consideriamo woman's film quelli in cui il desiderio del soggetto femminile si manifesta in forme socialmente trasgressive e in cui la donna cerca una traiettoria di emancipazione e ridefinizione del proprio ruolo sia nel contesto familiare che in quello pubblico. Il desiderio femminile è sempre, almeno in parte, destinato allo scacco, ovvero l'esito parzialmente positivo del tentativo della donna di mutare il proprio destino è segnato dalla perdita di ciò che le è più caro»⁴⁶.

Possiamo tracciare l'evoluzione di questo filone ancor prima della guerra – uno degli esempi più riportati è quello di *Venere Bionda* (*Blonde Venus*, J. von Sternberg, 1932) – ma nel *Woman's film* del dopoguerra e più in generale degli anni Quaranta, con lo stringente Codice Hays in vigore, la donna che commetteva qualsiasi tipo di trasgressione volontaria doveva essere punita, per incentivare la prescrizione sulla morale femminile e scoraggiare qualsiasi tipo di imitazione. Il fatto è che proprio questi film comprendono e mettono in scena «l'incompatibilità tra la corretta femminilità [...] e altre forme del desiderio»⁴⁷. Ho parlato di "trasgressione volontaria" per il fatto che la donna poteva non essere castigata, ma al contrario perdonata, solo in un caso particolare: la malattia mentale⁴⁸. È anche vero, però, che l'*happy end* garantito dalla guarigione, riportava la protagonista nel ruolo convenzionale che le si richiedeva.

Negli anni cinquanta si assiste invece alla diffusione del melodramma, spesso ibridato con altri generi, in cui confluisce talvolta anche il filone dei *Woman's film*. Si ricordi qui *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, D. Sirk, 1955), in cui la ricca vedova Cary (Jane Wyman) è osteggiata dal coronare la sua relazione con Ron, un uomo molto più giovane di professione giardiniere, dai figli e dalle dicerie dell'alta società a cui appartiene. In accordo con la promozione dell'istituzione familiare tradizionale, nel melodramma è frequente la riproposizione dell'immagine della *suburban family*, con la sua rigida divisione dei ruoli di genere. Sebbene l'emancipazione femminile non sia un tema centrale, significativo è il fatto che rappresentando l'ideale tanto ambito, vengano messi in scena anche i problemi interni alla famiglia o alla coppia di coniugi. Problemi che probabilmente (ma non sempre) si

⁴⁶ V. Pravadelli, *La grande Hollywood [...]*, cit., p. 162.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

risolveranno con l'happy end, ma che al contempo fanno comprendere che la felice famigliola perfetta è più un'utopia che non un'ideale perseguibile.

Le cause che fanno scricchiolare l'ideale, non sempre dipendono dalla *homemaker*, ma talvolta anche dall'uomo, che è anch'esso chiamato ad assumere le vesti di *breadwinner*, di padre e marito dedito al lavoro e al mantenimento della famiglia. In entrambi i casi la rigida divisione dei ruoli e degli spazi, le responsabilità che ne derivano e la difficoltà a superare gli ostacoli che si presentano, rivelano il lato oscuro dell'immagine della famiglia suburbana, e la difficoltà – se non l'impossibilità – di perseguirne l'ideale:

«il *family melodrama* mostra che il controllo della libido ha effetti devastanti e che la sua libera espressione è necessaria all'ordine sociale. La casa è un luogo malsano, fonte di patologie psico-sessuali che mettono in crisi la salute mentale dei suoi componenti e a volte anche la loro incolumità fisica»⁴⁹.

Impossibile non citare *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, D. Sirk, 1956) in cui Kyle Hadley (Robert Stack) scopre di non poter aver figli, cadendo nella depressione e nell'alcolismo, e nel momento in cui la moglie gli dice che non è così poiché aspetta un bambino, Kyle sotto l'effetto dell'alcol crede che la consorte abbia commesso adulterio, la picchia e la fa abortire.

In molti film di questo periodo, la macchina da presa insiste spesso, non a caso, nel riprendere gli interni delle abitazioni e gli arredamenti, immagini che molto spesso descrivono i personaggi molto più di quanto non lo facciano i dialoghi: pensiamo al precedentemente citato *Il letto racconta...*, in cui la protagonista non a caso fa l'arredatrice, e in cui il carattere di ogni personaggio si rispecchia nell'arredamento della propria casa, come il tecnologico appartamento di Brad Allen (Rock Hudson); o pensiamo ai diversi appartamenti in *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, A. Hitchcock, 1954), o a *Psycho* (A. Hitchcock, 1960), in cui gli animali impagliati appesi alle pareti anticipano sia la scoperta finale, sia lo svelamento della psico-patologia di Norman; o, come approfondiremo nel prossimo capitolo, in *Colazione da Tiffany* l'insolito e disordinato appartamento di Holly riflette il suo carattere, il suo spirito di non-appartenenza, e i suoi cambiamenti d'umore repentini.

Per cercare di far luce sulla condizione femminile nel dopoguerra, anche Meyerowitz esaminò una serie di riviste che oltre a riproporre l'immagine domestica, offrivano diversi articoli che elogiavano le donne che avevano aggiunto la realizzazione individuale, tramite il lavoro, l'istruzione o anche l'attività politica. Un dato importante è il fatto che nel dopoguerra

⁴⁹ Ivi, p. 201.

ci fu una notevole crescita della scolarità femminile, che aprì a nuove possibilità. E sebbene molte donne, come segnalato precedentemente, lasciarono gli studi o non giunsero oltre a causa del matrimonio, molte altre ancora si affermarono non solo nel mondo del lavoro, ma talvolta anche nel mondo politico; pensiamo a Eleanor Roosevelt o Clare Boothe Luce. Naturalmente non vi si trovavano solo personaggi di questo calibro, ma anche storie di vita e biografie di donne più comuni, «in 1958, for example, the Journal included a laudatory story about a housewife who, through ‘an act of sheer selfassertion’, enrolled in medical school and became a physician»⁵⁰. Nonostante questi articoli appaiano motivazionali, e queste donne una possibile fonte di ispirazione, in realtà Meyerowitz nota che di rado venne descritta la reale difficoltà nel raggiungimento di questi obiettivi, ma in ogni caso

«these articles subverted the notion that woman belonged at home. They presented a wide variety of options open to woman and praised the women who had chosen to assert themselves as public figures. They helped readers, male and female, envision women in positions of public achievement. They tried openly to inspire women to pursue unusual goals, domestic or not, and they sometimes suggested that public service brought more obvious rewards than devotion to family»⁵¹.

Meyerowitz mette anche in luce il fatto che molte storie non parlavano di donne sposate⁵², ma bensì di donne divorziate o single, la prova che una donna avrebbe potuto non solo provvedere autonomamente a sé stessa, ma anche autorealizzarsi senza l'aiuto di un uomo.

Le storie di vita individuali si ritrovano anche all'interno del cinema: per alzare il morale nel dopoguerra e dare un esempio di coraggio ai cittadini, vengono prodotti diversi film biografici su grandi personalità del passato. Naturalmente i protagonisti eroici erano più uomini che donne, ma ricordiamo ad esempio il kolossal *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1953). Realizzare e proporre un film sulla vita di un personaggio del passato tornava utile anche per aggirare la censura, che in questi anni premeva sia dal lato anticomunista che da quello del mantenimento della morale, cioè dal codice Hays. Molto spesso, infatti, si utilizzavano le storie passate per «elaborare delle metafore della contemporaneità»⁵³, senza correre il rischio di finire sotto processo. Accanto a queste illustri personalità, vi sono poi altre storie di vita, più accessibili al pubblico. Si ricordino ad esempio le cenerentole interpretate da Audrey Hepburn in *Sabrina* (B. Wilder, 1954), *Cenerentola a Parigi* (Funny

⁵⁰ J. Meyerowitz, *Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946- 1958*, cit., p. 1462.

⁵¹ *Ivi*, p. 1464.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit., p. 60.

Face, S. Donen, 1957) e *My fair lady* (G. Cukor, 1964), umili ragazze – la prima figlia di un autista, poi una bibliotecaria, e infine una povera e incolta fioraia – che compiono quello che oggi verrebbe detto un *glow-up* a tutti gli effetti. Personaggi dall'animo gentile, che riescono a ottenere successo grazie alla propria onestà, non si trova nulla da rimproverare loro. E anche nel caso di *Vacanze Romane* (*Roman Holiday*, W. Wyler, 1952) dove la protagonista non è una cenerentola ma fin dall'inizio una vera e propria principessa, non passa neanche per la testa di imputare alla ragazza la fuga dal grande palazzo, perché alla fine ritorna a testa alta al proprio dovere di regnante, abbandonando l'amore a favore del proprio impegno nei confronti del popolo. Insomma, la rappresentazione della ragazza/donna negli anni cinquanta da un lato cerca di promuoverne l'ideale tradizionale legato alla domesticità e all'integrità morale, sebbene non possa far a meno di portarne a galla anche le contraddizioni; dall'altro, vorrebbe interpretare lo smarrimento generale dell'individuo, e in seguito dei giovani, ma può farlo solo moderatamente, stretta fra i limiti il codice Hays e la psicosi comunista.

Se la distinzione di genere era sofferta dagli adulti, da molti giovani veniva totalmente rigettata: non si identificavano nei valori tradizionali, rifiutavano le convenzioni, ascoltavano rock 'n roll e vestivano jeans e giacche di pelle, protestavano contro la guerra del Vietnam che aveva portato a uccidere e morire i loro stessi coetanei, credevano nel pacifismo e nella parità di diritti, delle donne ma anche degli afro-americani.

Con l'abolizione del Production Code nel 1968, anche la rappresentazione della donna sul grande schermo mutava. Un passo avanti per la libertà sessuale delle donne si ebbe nel 1960, con l'approvazione della pillola anticoncezionale da parte della Federal Drug Administration, che fu uno dei grandi traguardi di quella che viene definita rivoluzione sessuale. Una maggiore attenzione al corpo, alla sessualità e al desiderio femminile aveva iniziato ad imporsi nel melodramma almeno un decennio prima, ma continuò ad essere osteggiata dalla censura. Nel frattempo però, dall'oltreoceano venivano importati film che non necessitavano dell'approvazione della MPPDA: pensiamo solo alla carica erotica di Brigitte Bardot che in *Piace a troppi* (*Et Dieu créa la femme*, R. Vadim, 1956), spunta da dietro il bucato steso al sole totalmente nuda, per di più di fronte ad un uomo.

Colazione da Tiffany

4.1. Dalla pagina allo schermo

Il senso di affanno e inadeguatezza, il disadattamento della nuova generazione incapace di sottostare ai dettami e alle convenzioni degli adulti; ma anche la crisi su cui verteva Hollywood, la contesa degli spettatori tra il cinema e il mezzo televisivo, i limiti di una censura che nonostante risultasse ormai obsoleta al pubblico (soprattutto a quello giovanile), non cessava di limitare la libertà espressiva ad autori, registi, sceneggiatori, che tentavano di tutto per aggirarla; sono questi gli elementi che costituiscono il contesto contemporaneo di *Colazione da Tiffany*. Un film apparentemente leggero, una colorata commedia sofisticata, che in realtà esprime appieno un decennio di progressivi cambiamenti, che sfoceranno, qualche anno più tardi, in ben più accese rivolte. Un film che di per sé non appare eccessivamente trasgressivo, che riesce a sottostare – talvolta aggirandoli – ai precetti del codice Hays, ma che forse proprio per questo motivo riesce ad apparire ancora più rivoluzionario.

Ma andiamo con ordine, partendo dall'omonimo romanzo di Truman Capote. Terminata la scrittura nel 1958, Capote ne attendeva la pubblicazione sulla famosa rivista *Harper's Bazaar*, la quale però si tirò indietro a causa della licenziosità del racconto. L'autore all'epoca trentaquattrenne, raccontava l'incontro tra uno scrittore implicitamente gay senza nome – il proprio alter-ego – e Holly, una sorta di prostituta di lusso di appena 19 anni che vive da sola a New York, vorrebbe una coinquilina lesbica, cerca un marito ricco, rimane incinta prima del matrimonio ma subisce un aborto, viene arrestata per un intrigo di droga e alla fine se ne va chissà dove, probabilmente passò per l'Africa⁵⁴. Sebbene nei testi scritti ci fosse molta più libertà rispetto al cinema, poiché non si trattava di immagini, molti editori rimanevano restii riguardo ad alcuni temi non contemplati dal perbenismo degli anni cinquanta. Il romanzo venne quindi pubblicato poco più tardi nel numero di novembre dell'*Esquire Magazine*⁵⁵, e in seguito uscirà come volume assieme ad altri due testi dello stesso autore per la casa editrice *Random House*.

⁵⁴ T. Capote, *Colazione da Tiffany*, Milano, Garzanti Editore, 2018 [2005].

⁵⁵ T. Capote, *Breakfast at Tiffany's. Nothing as ever Holly's until she threw it away*, in «Esquire», v. L, n. 300, November 1958, pp. 134-162.

La Paramount comprò i diritti del racconto nel dicembre dello stesso anno per un costo complessivo di 65.000 dollari, con l'intenzione di realizzarne il film su spinta della coppia di produttori Martin Jurow e Richard Shepherd, ben coscienti, questi ultimi, del fatto che la trama avrebbe dovuto subire diverse modifiche rispetto al romanzo originale⁵⁶. Dopo aver scartato la proposta di Sumner Locke Elliott, la sceneggiatura venne affidata a George Axelrod, che in *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, B. Wilder, 1955) e *Fermata d'autobus* (*Bus Stop*, J. Logan, 1956) aveva già lavorato con colei che secondo Capote avrebbe dovuto essere la protagonista, Marilyn Monroe.

Axelrod era ben cosciente dei limiti imposti dal Production Code, sapeva che Hollywood era un arido terreno sul quale cercare di coltivare la propria immaginazione, e più volte aveva dovuto fare i conti con la censura, poiché

«His sex-obsessed farced aggressively attacked the sacrosanct. Extra-marital affairs were seen not as illicit so much as aphrodisiac prescription for stale marriages. Monogamy was dull. Sex was fun, not sinful. The Production Code Administration and the Catholic Legion of Decency [...] didn't think his sense of humor was very funny, and relentlessly lobbied to water down his script»⁵⁷.

Sicuramente non sarebbe stata un'impresa semplice quella di scrivere la sceneggiatura di *Colazione da Tiffany*, d'altronde il romanzo si configura come una semplice descrizione in prima persona di uno scrittore senza nome che osserva un'insolita ragazza trasgressiva, senza intervenire mai per cambiare il corso degli eventi. Non c'è un vero e proprio svolgimento, e i temi che forse sarebbero stati interessanti da approfondire non andavano d'accordo con la morale dell'epoca. Come anticipato nello scorso capitolo, per sfuggire alle maglie della censura venivano spesso proposti sul grande schermo adattamenti di opere teatrali o letterarie, ma questo non bastava: anche in questi casi, infatti, le storie venivano edulcorate di quei temi considerati tabù dal 'politically correct' dell'epoca, talvolta creando incongruenze all'interno della narrazione stessa, perdendone credibilità. Ne è un esempio *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, R. Brooks, 1958), film nel quale viene totalmente elusa la componente omosessuale che invece è centrale nell'omonima opera teatrale dalla quale il film è tratto; o ancora, la tentazione per il rapporto extra-coniugale dal quale il signor Sherman

⁵⁶ Cfr. S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, Milano, Rizzoli, 2011.

⁵⁷ P. McGilligan, *IRONY. George Axelrod Interviewed By Patrick McGilligan*, in «Film Comment», v. 31, n. 6, Novembre 1995, p. 10; <https://www.jstor.org/stable/43455130>.

cerca di fuggire nei tre atti della commedia di Axelrod *The Seven Year Itch*, al cinema si risolve con l'escamotage del sogno.

Si è poi già detto in precedenza che le figure di donne che vendono il proprio corpo o che commettono adulterio, erano proponibili sul grande schermo solo ed esclusivamente se alla fine venivano castigate in qualche modo, anche con la morte come ad esempio in *Niagara* (H. Hathaway, 1953). Bisognava in qualche modo marcare la negatività di questi personaggi, scoraggiandone qualsiasi tipo di imitazione. Condannare o eludere, questa era la scelta.

Nel caso di Holly Golightly, sia insistere sulla negatività di un personaggio che di per sé non è per nulla cattivo, sia eliminare la faccenda della controversa professione, assieme ai vari incontri con gli uomini, avrebbe significato eliminare totalmente il personaggio, mantenendone solo il nome. Le soluzioni di Axelrod furono da un lato quella di addolcirlo, naturalmente senza menzionare o rappresentare troppo esplicitamente la sua professione, ma limitandosi ad allusioni; dall'altro lato quella di controbilanciare la condotta morale di Holly con quella dello scrittore, che finalmente con Axelrod acquista il nome di Paul Varjak, una sorta di gigolò o comunque un giovane ragazzo mantenuto da una donna sposata molto più anziana. Come scrisse anche Sam Wasson «Nella sceneggiatura c'era un trabocchetto: la vita sessuale di Paul era stata enfatizzata esageratamente, una tattica per distogliere l'attenzione da Holly»⁵⁸, inoltre tornava utile giustificare l'insistenza sull'eterosessualità dello scrittore nel film rispetto al romanzo per riuscire ad ottenere più libertà. In questo modo si apriva pure la possibilità di un intreccio:

«The trick was to find a hero, and some reason why they just didn't fall into bed, or the picture would be over. What I came up with was the idea that he was in the same line of work: she was a hooker, he was a kept man, and they couldn't afford each other. The parallel lines couldn't meet until the end»⁵⁹

quindi la chance di una possibile relazione fra Holly e Paul, che avrebbe creato una vicenda da sviluppare idonea al genere della commedia, e che naturalmente avrebbe condotto al classico lieto fine.

Tuttavia, a mio parere l'impedimento amoroso che non consente a Holly e Paul di stare insieme, non dipende solo dall'incompatibilità che deriva dalle due simili professioni, né tantomeno dal precoce matrimonio tra Doc Holly, quando quest'ultima era solo una bambina. Questi ostacoli vengono infatti risolti nel corso della trama: circa a metà film si

⁵⁸ S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 109.

⁵⁹ P. McGilligan, *IRONY. George Axelrod Interviewed By Patrick McGilligan*, cit., p. 20.

scopre che il matrimonio è stato annullato, mentre poi Paul chiude la relazione con la donna che lo mantiene a circa tre quarti della pellicola. La vera agnizione avviene nel finale, e le cause sono piuttosto da ricercare nei dialoghi, nelle azioni e nelle idee dei due protagonisti, che verranno approfondite nel prossimo capitolo.

Sebbene diverse battute e qualche scena furono comunque tagliate⁶⁰, in generale la struttura rimase inalterata, e la sceneggiatura di Axelrod venne approvata. Nasce così *Colazione da Tiffany* per il grande schermo: Paul Varjak (George Peppard), giovane scrittore che in realtà scrive ben poco e si fa mantenere dalla ricca arredatrice Emily Eustace Failenson (Patricia Neal), si trasferisce in un piccolo appartamento di New York, dove al piano inferiore abita Holly Golightly, una giovane ragazza esuberante che vive in compagnia di un gatto senza nome; che si diverte a fare festa fino al mattino; che si guadagna da vivere in parte chiedendo la ‘mancia per la toeletta’ ai ricchi «vermi» che frequenta, in parte andando a far visita al detenuto Sally Tomato (Alan Reed). Una ragazza estroversa che, facile preda delle paturne, come le chiama lei, finisce per rifugiarsi da Tiffany & Co., la famosa gioielleria della 5th Avenue, un posto dove si sente al sicuro, in cui «non può accaderti nulla di brutto». Paul si innamora presto della giovane donna, alla quale però sembra interessare solo il denaro. Ben presto Paul scoprirà che Holly nasconde un difficile passato: originaria di Tulip, in Texas, Lulamae Barnes (il vero nome di Holly), viveva in povertà con l’amato fratello Fred e, forse un po’ per questo, forse un po’ per gioco, si sposa a soli quattordici anni con Doc Golightly (Buddy Ebsen), un uomo vedovo molto più anziano. Holly inaspettatamente, un giorno scapperà dal Texas per la volta di New York, mentre l’amato fratello verrà chiamato sotto le armi. Holly sogna di comprare una tenuta nel sud, con dei cavalli, dove andare a vivere con il fratello, ma la sua professione non risulta per niente fruttuosa, quindi il suo obiettivo diventa quello di sposare un uomo ricco, precisamente. Nel frattempo Paul, per amore di Holly, chiude la relazione con la signora Failenson, peccato però che tra Holly e il ricco José (José Luis de Villalonga) sembra funzionare, almeno sino al momento in cui la ragazza viene arrestata poiché coinvolta, a sua insaputa, in un giro di droga controllato da Sally Tomato e dal suo finto avvocato. A questo punto José, preoccupato per la propria reputazione, decide di prendere le distanze da Holly. La protagonista vorrebbe partire e andarsene lontano, abbandona per strada il gatto senza nome perché secondo lei non le appartiene. Paul le confessa il proprio amore, ma Holly lo rifiuta: lei non può appartenere a nessuno. Paul, che fino a quel momento le era stato accanto, senza giudicarla al contrario di molti altri, se ne va

⁶⁰ Cfr. S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit.

dopo averle detto che l'amore non è una gabbia, ma che la gabbia l'ha creata lei stessa con le proprie convinzioni. Holly ci riflette, si pente, esce dal taxi e si mette a correre sotto la pioggia, per trovare il proprio gatto che stringe in un abbraccio appassionato insieme a Paul.

A questo punto bisognava trovare la Holly ideale. La scelta di Capote era Marilyn, ma i produttori non erano d'accordo. Innanzitutto la più grande sex-symbol d'America sarebbe costata eccessivamente in quanto era sotto contratto con la Twentieth Century Fox⁶¹, inoltre era troppo sensuale per un ruolo già pericoloso in quegli anni, ai limiti del consentito. Anche per George Axelrod, Marilyn non era la scelta migliore, sicuramente poteva rappresentare una garanzia al botteghino, ma lavorare con lei nei precedenti film non si rivelò per nulla facile a causa delle improvvise crisi e vuoti di memoria, e sebbene alla stessa diva sarebbe piaciuto interpretare l'eroina del romanzo dell'amico, con cui a detta di Capote condivideva diversi tratti, per la sua insegnante di recitazione Paula Strasberg era fuori discussione⁶².

La scelta ricadde dunque su Audrey Hepburn, che da *Vacanze Romane* aveva firmato un contratto con la Paramount secondo il quale si sarebbe impegnata a girare sette film con la casa di produzione⁶³, il problema era convincerla ad accettare una parte tanto diversa rispetto a quelle interpretate fino a quel momento, che ne avevano delineato l'immagine.

Dal momento in cui l'integrazione verticale fu messa fuorilegge dalla causa intentata alla Majors e dunque l'accesso alle sale non era più garantito, lo studio system divenne più vulnerabile alle condizioni del mercato, e, assieme ad esso, anche i divi non rappresentavano più una garanzia di successo. Le star dal canto loro, sempre più pagate, acquisirono una maggior libertà e un sempre più grande potere decisionale. La Hepburn, ad esempio, curava personalmente la propria immagine, approvando o meno trucco e costumi di scena, scegliendo fin da subito di farsi affiancare dall'amico Hubert de Givenchy che oltre agli abiti sul set si occupava anche del guardaroba privato della diva. Ma l'influenza dell'attrice non si limitava all'ambito estetico, infatti «fin dai tempi di Sabrina [...] aveva avuto il privilegio di approvare o meno una sceneggiatura prima di accettare la parte»⁶⁴, arrivò addirittura ad annullare un contratto già firmato secondo cui avrebbe dovuto recitare nel mai realizzato *Non giudicate il giudice* (*No Bail for the Judge*) con Hitchcock alla regia. Non solo, gli attori talvolta arrivavano ad intervenire anche all'interno della stessa sceneggiatura, e in *Colazione da*

⁶¹ S. Wasson, *A Splurgh in the Kisses: the Movies of Blake Edwards*, Middletown: Wesleyan University Press, 2010 [2009], p. 56.

⁶² Cfr. S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit.

⁶³ Diventati poi otto per averle concesso di interpretare la protagonista in *Storia di una monaca* (*The Nun's Story*, F. Zinnemann, 1959) della Warner Bros.

⁶⁴ D. Spoto, *Audrey Hepburn*, Milano, Frassinelli, 2006, p. 182.

Tiffany non lo fece solo Audrey, ma anche il co-protagonista George Peppard, responsabile di qualche attrito con il resto della troupe.

A volte le intromissioni degli attori potevano rivelarsi intuizioni illuminanti, d'altronde erano proprio loro a prestare volto, corpo e voce ai personaggi, e spesso i consigli miravano a far adattare meglio il personaggio all'attore ambendo naturalmente alla massima riuscita del film; ma altre volte le opposizioni sembravano semplicemente frutto di capricci, come l'episodio raccontato da Spoto riguardo al film *Guerra e Pace* (*War and Peace*, K. Vidor, 1956) in cui Audrey rifiutò senza motivo di indossare una collana che le coprisse le clavicole⁶⁵. Di questo e soprattutto della coppia Audrey-Holly, che determinò non solo il successo del film ma anche la promozione di un'inedita icona di stile, parleremo nel prossimo capitolo. Per ora è necessario tener presente che la realizzazione del film e la sempre più accentuata lontananza con il romanzo di Capote, non erano dettate semplicemente dagli strascichi della morale degli anni cinquanta, dunque dal perbenismo americano e dal Codice Hays, ma da un insieme di influenze e compromessi da parte di diverse personalità, dai produttori agli attori, fino a talvolta i partner di questi.

Anche la scelta del regista rientra in uno di questi compromessi. Il film venne infatti inizialmente annunciato con il nome di John Frankenheimer alla regia, ma l'idea pare non entusiasmasse particolarmente Audrey, la quale attraverso il suo agente fece sapere che avrebbe accettato la parte solo se fosse stata diretta da determinati registi con cui aveva già lavorato in passato. Nessuno di questi si rivelò però disponibile, e a quel punto si pensò ad un certo Blake Edwards. Figliastro di Jack McEdward, uomo di teatro, e dunque nipote di J. Gordon Edwards⁶⁶, regista del muto, il piccolo Blake ebbe la possibilità fin da subito di ammirare da vicino il fervido ambiente dello spettacolo, e forse proprio per questo motivo non ne fu immediatamente affascinato. Non nutrendo però altre particolari aspirazioni, prese le vesti di attore acquisendo parti minori in diverse pellicole, tra le quali spiccano i nomi dei registi Victor Fleming, Otto Preminger, William Wyler, Henry Hathaway, John Ford. Ben presto realizzò che purtroppo l'arte attorica non faceva per lui, e si mise a scrivere, sia per la radio che per il cinema, e pure per il piccolo schermo – ricordiamo la serie *Peter Gunn* (NBC, ABC, 1958-1961) – per poi passare in un secondo momento alla regia.

L'ultimo film girato da Edwards fu *Operazione sottoveste* (*Operation Petticoat*, B. Edwards, 1959), nulla di eccezionale, una discreta commedia colorata che però vantava i nomi di Tony Curtis – che Blake avrebbe voluto nella parte di Paul Varjak – assieme a quello di

⁶⁵ Cfr. D. Spoto, *Audrey Hepburn*, cit.

⁶⁶ S. Wasson, *A Splurch in the Kisser: the Movies of Blake Edwards*, cit.

Cary Grant, e pare esser stata proprio l'abilità che dimostrò di avere Edwards nel dirigere quest'ultimo che attirò i produttori e convinse Frings, l'agente di Audrey.

Il desiderio di Audrey di influire nella scelta del regista, non proveniva infatti da uno sfrenato ed eccentrico egocentrismo che ci si potrebbe aspettare da parte di una diva del suo calibro; al contrario era una ragazza molto umile e introversa, educata dalla vittoriana madre, la baronessa Van Heemstra, a non stare mai al centro dell'attenzione, a non essere la protagonista⁶⁷. Questo le provocò un'eccessiva insicurezza che la accompagnò per tutta la carriera, e ora, interpretare un ruolo così diverso dai precedenti, la spaventava parecchio.

Ma l'allora trentottenne Blake Edward, molto più giovane degli altri registi, sapeva benissimo cosa significasse fare l'attore, come ammise lui stesso in un'intervista rilasciata ad un'edizione inglese dei *Cahiers du Cinéma*:

«[The experience as an actor] I'm sure that that it did influence me a great deal. Having been an actor and having been interviewed for all of those endless successions of parts you don't get – it's a tough, tough life. Having been chewed out on the set and having worked for some very difficult directors – tough, sarcastic, miserable people – I probably said to myself, rather than get a performance out of somebody that way. I'd look in another direction because I know how I felt about them. I don't think that I'd want anybody feeling that way about me»⁶⁸.

Un uomo sensibile nei confronti degli altri, prima di tutto, e poi un regista che si fa artefice non solo di opere cinematografiche ma soprattutto di un *modus operandi* che sta alla base della loro realizzazione, un clima collaborativo e gradevole, che punta a far sentire a proprio agio attori e colleghi sul set con tanto di freddure, talvolta arrivando pure a posporre il rigoroso rispetto della sceneggiatura alla magia dell'improvvisazione. Sebbene riguardo *Colazione da Tiffany* Edwards riconosca il proprio merito limitandosi semplicemente alla sequenza della festa, indicata solamente con una dicitura da Axelrod, in realtà credo che l'attenzione al rapporto con gli attori e con i collaboratori non solo sia fondamentale per la riuscita del progetto, ma questa sua capacità di penetrare nell'animo umano influenza anche l'indagine psicologica che la macchina da presa opera nei personaggi stessi.

Non è più possibile quindi pensare a *Colazione da Tiffany* semplicemente come una commedia sofisticata dei primissimi anni sessanta: essa si allontana parecchio dalle opache commedie a lei contemporanee o di pochi anni precedenti. Alla Lorelei Lee (Marilyn Monroe) priva di una profondità psicologica in *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer*

⁶⁷ S. Hepburn Ferrer, *Audrey Hepburn: An Elegant Spirit*, New York, Atria Books, 2005 [2003].

⁶⁸ J.F. Hauduroy, B. Edwards, *Sophisticated Naturalism*, in «Cahiers du cinema in English», n. 3, 1966, p. 21.

Blondes, H. Hawks, 1953) della quale l'unico desiderio erano i diamanti, o alla Cathy Timberlake (Doris Day) in *Il visone sulla pelle* (*That Touch of Mink*, D. Mann, 1962) della quale l'unica preoccupazione era "non commettere atti impuri" prima del matrimonio, si sostituiscono personaggi complessi, combattuti da una dualità interiore che tentano di nascondere sotto a delle maschere. Maschere apparentemente spensierate, superficiali, frivole, incapaci di instaurare relazioni sincere e di trovare un posto nel mondo, un mondo in cui regna l'incomunicabilità. Scriveva Roberto Vaccino nel Novembre 1979:

«Sotto le immagini levigate dei primi film di Edwards, appena sotto la crosta sottile dei suoi smalti e dei suoi acquarelli, corre una disperazione camuffata, variamente emergente, variamente accentuata, ma indiscutibilmente concreta [...] un'incapacità sostanziale di adeguazione ad un paesaggio umano e sociale sperimentato come imperfezione e negatività, disarmonia e conflittualità del vivere»⁶⁹

Colazione da Tiffany si inserisce ed esprime perfettamente gli anni di traslazione in cui ha avuto genesi: ci si è appena lasciati alle spalle un decennio di falsa spensieratezza, apparente armonia, sotto le quali agiva tacitamente un generale senso di malinconica insicurezza in progressivo incremento, che pochi anni più tardi, a partire dalle proteste del '64, avrebbe squarciato il sempre più sottile velo apollineo che la politica e gli individui si erano sforzati di creare per sopravvivere al panico portato dal secondo conflitto mondiale e dalla continua tensione della Guerra fredda. Ma per Blake Edwards questa è una peculiarità della realtà, l'inscindibilità di apollineo e dionisiaco, di sicurezza e caos, di felicità e tristezza, di commedia e dramma, ed è per questo che «le sue commedie [...] hanno sempre un sottofondo di malinconia [...] mentre i suoi drammi sono pieni di intermezzi brillanti»⁷⁰. Anche la stessa commistione di generi rientra in anni in cui è sempre più difficile attenersi alle prescrizioni di un unico genere, poiché la realtà appare sempre più frammentata e multiforme, ed è per questo che Edoardo Bruno, a proposito di Edwards, parla di *occhio composto* che

«vede parcellizzato in mille visioni il reale, vede la tragedia e la commedia, scorge il senso e il non-senso, sottolinea il riso e il pianto, fugge alla sintesi e lascia allo spettatore l'arduo compito di assemblare i tratti della sua commedia umana»⁷¹.

⁶⁹ R. Vaccino, *Blake Edwards*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 25.

⁷⁰ G. Pedullà, *Le ali sono troppo grandi. Conversazione con Blake Edwards*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto* (a cura di E. Bruno) Recco, Le Mani, 1997, p. 12.

⁷¹ E. Bruno, *L'occhio composto*, in Id. (a cura di) *Blake Edwards: l'occhio composto*, Recco, Le Mani, 1997, p. 35.

Colazione da Tiffany segnerà la consacrazione ufficiale di Blake Edwards nella regia, divenendo una sorta di trampolino di lancio per temi e argomenti come quelli appena descritti che torneranno nei film successivi.

4.2. Holly Golightly: la genesi di un personaggio complesso

Per delineare al meglio il personaggio di Holly Golightly, ritengo utile risalire alla genesi del personaggio stesso, andando ad interpellare direttamente il padre, ovvero Truman Capote. Sebbene diverse ragazze abbiano fatto causa allo scrittore sostenendo di essere Holly Golightly, in realtà Truman ribadì più volte che la sua Holly era una persona reale, identica al romanzo ad eccezione della provenienza: non veniva dal Texas, e nemmeno dal sud, ma si trattava di un'immigrata tedesca⁷².

Nonostante ciò, si può affermare che in Holly vengono condensate diverse personalità. Il biografo dello scrittore, Gerald Clarke⁷³, vede particolari consonanze fra le vicende della protagonista del romanzo e la madre dello stesso Truman: una donna dell'Alabama che avrebbe provato, senza esito, ad abortire il figlio e che, abbagliata dal desiderio di una vita glamour e altolocata, era solita ad abbandonarlo ciclicamente da alcuni parenti partendo per New York e mutando il proprio nome da Lilli Mae Faulk a 'Nina'. Nina iniziò una relazione con un ricco uomo latino americano, José Garcia Capote – il quale darà il cognome al piccolo Truman – che però a differenza di Holly poi sposò⁷⁴. Inutile dire che le affinità tra Nina e Holly sono molte.

Truman inizierà a scrivere il romanzo poco dopo il suicidio della madre avvenuto nel 1954, probabilmente con l'intenzione di venire a patti con sé stesso nei confronti di un'amata figura materna dalla quale si sentì sempre trascurato e non voluto, una donna libera che per quanto si provasse a volerle bene, avrebbe sempre lasciato l'amaro in bocca.

Truman stesso, usufruendo del proprio fascino, un po' come Holly, riuscì ad accedere all'élite dell'*high society* americana, circondandosi delle personalità, soprattutto femminili, più influenti del momento, dalla diva Marilyn Monroe alla ricca ereditiera e stilista Gloria Vanderbilt; dall'icona della moda Babe Paley, una donna incantevole ma estremamente

⁷² Cfr. E. Norden, T. Capote, *Playboy Interview: Truman Capote*, in «Playboy», v. 15, n. 3, March 1968, pp. 51-170.

⁷³ Cfr. P. Krämer, *The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, Breakfast at Tiffany and Hollywood*, in «Film Studies», Manchester University Press, Manchester, v. 5, Winter 2004, pp. 58-65. Il testo di Krämer fa riferimento a G. Clarke, *Capote: A Biography*, New York, Ballantine, 1989.

⁷⁴ *Ibidem*.

fragile e sofferente a causa dell'infelice matrimonio che considerava una 'prigione' dalla quale voler scappare⁷⁵; all'attrice Carol Marcus (Carol Grace) la quale ammise che Truman una sera le disse

«conoscevo una ragazza, tempo fa, non una come te, per niente. Era una puttana ma mi piaceva molto. Era del Sud. Non so che fine abbia fatto, ma ho sempre pensato di scrivervi qualcosa. Solo che mi piacerebbe farla come te, vorrei far succedere a lei le cose che sono successe a te. Resta al mio fianco. Ti farò diventare Holly Golightly»⁷⁶.

Holly Golightly diventa dunque un'espressione degli animi inquieti di queste donne, ma anche di tutte quelle *American Geisha* – come le definì Capote⁷⁷ – come lei, che tra gli anni Quaranta e Cinquanta invadevano la metropoli con la speranza di trovarvi una nuova vita, che nella maggior parte dei casi nessuna di loro otteneva:

«The main reason I wrote about Holly, outside of the fact that I like her so much, was that she was such a symbol of all these girls who come to New York and spin in the sun for a moment like May flies and then disappear. I wanted to rescue one girl from that anonymity and preserve her for posterity»⁷⁸.

Giovani ragazze senza nome, che nutrivano desideri che non sempre coincidevano con le prescrizioni morali dell'epoca, le quali, come abbiamo visto in precedenza, richiedevano loro di sposarsi e diventare leali consorti ed efficienti madri.

Al contrario, la trentenne Audrey Hepburn da tempo aspirava fortemente alla costruzione di una propria famiglia, ma tra matrimoni rimandati, la carriera a Broadway e gli impegni con la Paramount, il progetto veniva continuamente posticipato. Finalmente nel 1960, dopo una serie di tragici aborti, Audrey e Mel Ferrer, sposati da quasi sei anni, annunciarono la nascita del tanto atteso figlio Sean. Purtroppo però, non era tutto rosa e fiori: il matrimonio tra i due non funzionava più. Audrey avrebbe voluto a questo punto allontanarsi da Hollywood, occupando interamente il proprio tempo dedicandosi al figlio e tentando di consolidare in maniera pacifica il proprio matrimonio, continuando così a perseguirne quell'ideale di famigliola tranquilla e felice tanto desiderato e tanto promosso dalla morale dell'epoca.

⁷⁵ Cfr. S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit.

⁷⁶ S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 73.

⁷⁷ Cfr. E. Norden, T. Capote, *Playboy Interview: Truman Capote*, in «Playboy», cit.

⁷⁸ *Ivi*, p. 161.

Quando le fu proposta per la prima volta la parte di Holly Golightly, lei rifiutò. Da un lato avrebbe voluto «fare la mamma a tempo pieno, ma sapeva che, avendo trentun anni, non le avrebbero offerto delle buone parti per sempre»⁷⁹, dall'altro appariva molto spaventata dal personaggio, temeva che il ruolo potesse nuocere alla propria immagine, un pensiero ulteriormente alimentato dalle continue ingerenze del marito sulle questioni lavorative della moglie. «Il copione è magnifico [...] ma una prostituta non posso proprio farla»⁸⁰ avrebbe inizialmente risposto Audrey. Non si trattava più, come nei suoi ruoli di maggior successo, di una principessa che scappa dal palazzo per immedesimarsi per ventiquattro ore nella vita di una ragazza comune, la cui cosa più trasgressiva che riesce a fare risulta quella di tagliarsi i capelli. Ma non era nemmeno l'innamorata Sabrina, che da ragazzina si trasforma in una sofisticata donna dopo il soggiorno a Parigi, e nemmeno Jo Stockton, la bibliotecaria che diventò una magnifica modella parigina, né tantomeno la generosa anima di Suor Lucia, con la quale l'attrice si era profondamente identificata⁸¹.

Audrey Hepburn era riuscita così a creare un'immagine di sé di purezza e onestà, scegliendo i ruoli che le apparivano più adatti e interpretandoli al meglio.

Non aveva mai preso lezioni di recitazione, si era formata come ballerina e aveva lavorato per un po' di tempo a teatro. La sua espressività non proveniva dunque da un insegnamento, ma dall'inclinazione naturale di una ragazza ricca di una profonda sensibilità, racchiusa in un esile corpo elegante e composto, che la rese in grado di proiettare sulla scena emozioni che di fronte al pubblico apparivano autentiche. Non è un caso dunque se Wyler, durante il provino di *Vacanze Romane*, dette l'ordine di lasciare accesa la macchina da presa a insaputa di Audrey⁸². La giovane ragazza appariva così naturale e autentica nella vita quanto sullo schermo, fu ben attenta a non montarsi la testa fin da principio, ed evitò in qualsiasi modo a giornalisti e pagine di gossip di intrufolarsi nella propria vita privata, rifiutava tutto ciò che poteva essere volgare, e pure le relazioni amorose che i suoi personaggi intrattenevano con gli uomini apparivano platoniche, spesso infatti la

«giovane attrice veniva affiancata a un coprotagonista abbastanza vecchio [...] una situazione che assomigliava molto alla tradizione dell'arte religiosa medievale e rinascimentale, nella quale la giovane vergine Maria viene mostrata a fianco dell'anziano marito Giuseppe.

⁷⁹ D. Spoto, *Audrey Hepburn*, cit., p. 186.

⁸⁰ S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 117.

⁸¹ Cfr. D. Spoto, *Audrey Hepburn*, cit.

⁸² *Ibidem*.

L'impressione è che si tratti di una relazione casta, non macchiata dall'accoppiamento carnale»⁸³.

Tutto ciò contribuì ad accrescere quell'immagine di innocenza e di castità, in particolar modo in degli anni in cui la dicotomia pura/impura si presentava più forte che mai nei confronti della sfera femminile. Una purezza che il ruolo di Holly avrebbe rischiato di compromettere.

Così non fu. Nella trasposizione cinematografica di *Colazione da Tiffany*, infatti, non è Audrey a diventare Holly, ma è Holly a farsi Audrey, e questo è un punto centrale. Certamente, come si è precedentemente spiegato, il personaggio di Capote era già stato profondamente addolcito per conformarsi ai canoni del Codice Hays, oltre al fatto che l'attrice stessa, temendo per la propria reputazione, chiese di smussare ulteriormente qualche battuta. Nonostante Capote affermò che

«Holly Golightly was not precisely a callgirl. She had no job but accompanied expense account men to the best restaurants and night club, with the understanding that her escort was obligated to give her some sort of gift [...] the man give her \$50. Usually, her escort was a married man from out of town who was lonely, and she would flatter him and make a good impression on his associates, but there was no emotional involvement on either side: the girl expected nothing but a present and the man nothing but some good company and ego bolstering – although id she felt like it, she might take her escort home for the night»⁸⁴

Era comunque facile pensare che Holly non si limitasse semplicemente ad accompagnare gli uomini, e anche se fosse, il metodo per guadagnarsi da vivere, la franchezza sessuale e la disinvoltura nei rapporti con il sesso opposto rimanevano caratteristiche poco ortodosse e viste con sospetto dalla morale del tempo, ma comunque imprescindibili dal personaggio. Caratteristiche a cui in qualche modo si fa più volte riferimento anche all'interno della versione cinematografica⁸⁵.

Nonostante ciò, l'interpretazione e il corpo della Hepburn concorrono alla redenzione di una figura che per sua natura rimaneva controversa. Il corpo anzi, diventa fondamentale nella creazione della stessa icona.

⁸³ *Ivi*, p. 130.

⁸⁴ E. Norden, T. Capote, *Playboy Interview: Truman Capote*, in «Playboy», cit., p. 161.

⁸⁵ Ad esempio, quando Holly, intrufolatasi nell'appartamento di Paul, nota il denaro lasciato dalla donna che mantiene Paul, e rivolgendosi all'amico esclama «trecento, ha le mani bucate. Ma è per una settimana, un'ora o che?» e poco più avanti «[...] non volevo offenderla, la prego, non si arrabbi. Cercavo soltanto di farle capire che la capisco, nel modo più assoluto», e sempre nella stessa sequenza «lei non si muova di lì, immagino che sarà esausto [...]» facendo ancora riferimento alla serata che Paul ha passato con 2E. O più avanti la battuta che Paul rivolge a Holly «se fossi in te farei più attenzione al denaro. Rusty Trawler non è ancora nel tuo letto».

L'ideale di bellezza tra gli anni Cinquanta e Sessanta era molto diverso rispetto ad oggi, è sufficiente sfogliare qualche rivista come l'*Esquire*, il *See Magazine*, l'*U.S. Camera*, per rendersene conto. Il corpo considerato perfetto era costituito dalle linee morbide della Monroe che ne tratteggiavano la generosa forma a clessidra, considerata ideale della femminilità, curve sinuose, che da una vita sottile conducevano a fianchi abbondanti e rotondi. Simboli di sensualità, i corpi di Marilyn, Ava Gardner, Jayne Mansfield, Elizabeth Taylor, Jane Russel, ma anche di Sophia Loren dopo il debutto negli States, venivano continuamente proposti sullo schermo e nelle riviste come ideale di bellezza femminile: se da un lato della medaglia alla donna si richiedeva di essere madre e moglie all'interno delle mura domestiche, dall'altro le irraggiungibili "bombe sexy" diventavano sogni e simboli americani per eccellenza, basti pensare a Marilyn che con *Happy Birthday Mr. President* incarnò l'augurio, l'amore e la bellezza di una nazione davanti al presidente John Fitzgerald Kennedy.

Il corpo di Audrey, però, non era come il loro. La sua figura appariva alta e slanciata, con due gambe esili e lunghe, due braccia gracili, un vitino stretto e un busto senza forme. Oltre alla questione della struttura della sua corporatura si sommava il fatto che durante la Seconda guerra mondiale, quando era solo una bambina, aveva severamente sofferto la fame. Questo le provocò anche gravi problemi di salute in quanto il suo malnutrito e debole corpo, privo di sostanze nutritive, divenne molto più vulnerabile a malattie e infezioni, delle quali portò i segni per tutta la vita⁸⁶. Audrey amava la danza: durante gli anni bellici teneva spettacoli clandestini per raccogliere fondi destinati alla Resistenza, ma ad un certo punto le sue condizioni fisiche le impedirono pure di stare in piedi, e dovette rinunciare ad ogni sua ambizione⁸⁷. Mantenne per sempre, però, quel portamento disciplinato ed elegante che contraddistingue ogni ballerina classica, e che anche all'interno del grande schermo la farà apparire una ragazza di classe, ricca di grazia e finezza, dai modi pacati e delicati dai quali tutti – *talent scout*, registi, spettatori – fin da subito rimasero ammaliati, tanto da far passare in secondo piano l'ideale convenzionale di bellezza dominate. Significativa è la reazione di questo reporter nei confronti della diva, poco dopo la sua prima comparsa a Hollywood:

«By Hollywood standards – and one must never, never minimize Hollywood standards! – Audrey Hepburn is flat-chested, slim-hipped and altogether un-Marilyn Monroe-ish. Her measurements are: bust, 32”; waist, 20½”; hips, 34. Nothing sensational there, is there? And

⁸⁶ Cfr. R. Matzen, *La guerra di Audrey: storia di una ragazza coraggiosa che sfidò Hitler*, Milano, Piemme, 2019.

⁸⁷ Cfr. D. Spoto, *Audrey Hepburn*, cit.

yet, Hollywood standards or no, Audrey Hepburn is the most phenomenal thing that's happened to the film capital since Marilyn Monroe! »⁸⁸.

Audrey si presentava come qualcosa di nuovo nel panorama cinematografico americano, che riuscì fin dal primo momento a portare sullo schermo un nuovo tipo di bellezza, distruggendo immediatamente gli standard e anticipando il corpo androgino che avrebbe avuto la propria rivale nel decennio successivo, basti pensare a Twiggy, l'iconica supermodella degli anni '60. Per molti, il corpo longilineo di Audrey non presentava nulla di erotico, ma bisogna ammettere che fu proprio questa assenza di esplicita sensualità che, a mio avviso, contribuì a salvare e redimere il personaggio di Holly Golightly.

Se infatti i produttori avessero cercato di assecondare i desideri di Capote ingaggiando Marilyn, Holly molto probabilmente non sarebbe stata la stessa. Non che Marilyn non fosse stata in grado di interpretare la parte, certo, ma purtroppo, sebbene avesse recitato in film drammatici mostrando una grande abilità espressiva – per citarne due *La tua bocca brucia* (*Don't Bother to Knock*, R. W. Baker, 1952) in cui interpreta una baby sitter con gravi disturbi mentali, o *Niagara* (H. Hathaway, 1953) in cui tradisce il marito e tenta di farlo ammazzare dall'amante – era nota al pubblico più come la "biondona tonta", la *blonde bombshell* che tutti gli uomini sognavano nel proprio letto, e un ruolo del genere avrebbe nociuto ulteriormente non solo alla sua immagine, ma anche al personaggio stesso, soprattutto in un contesto in cui Hollywood cercava di far qualsiasi cosa per sovrapporre l'attore al divo e il divo al personaggio. Ovvero, il *typecast* della diva si era già consolidato da tempo e gli spettatori, guardando i personaggi che interpretava, non ne riconoscevano Norma Jeane, ma la seducente Marilyn Monroe.

Con Audrey, invece, la figura di Holly si sveste di tutte le componenti sessualizzanti alleggerendo l'allusività alla controversa professione e spostando il focus sulla contraddizione interiore che caratterizza il personaggio. Un po' donna e un po' bambina, Holly è una figura ambigua: estroversa e festaiola da un lato, e profondamente scossa da un passato sofferente che riemerge dall'inconscio sotto forma di "paturnie" dall'altro. Un passato che la porta in un primo momento a cambiare nome, e poi a rifiutare categoricamente di averne uno, poiché per lei dare i nomi alle cose significa possederle, e un essere vivente libero, come lei o come il suo gatto, non può essere posseduto.

Sebbene Lulamae/Holly inizialmente rifiuti il matrimonio, scappando da Tulip e abbandonando il marito e i figli di quest'ultimo, in seguito proverà a far di tutto per sposare

⁸⁸ M. Connolly, *Who Needs Beauty!*, in «Photoplay», v.45, n.1, January 1954, p. 48.

un facoltoso uomo d'affari, uno tra i più ricchi d'America, e quasi in contraddizione alla sua "filosofia di vita", farsi possedere da lui, progettando addirittura di avere «nove marmocchi brasiliani». Sarà Paul a farle capire che la vera gabbia l'ha creata lei stessa, ma del ruolo di Paul e del suo rapporto con la ragazza se ne parlerà nel prossimo capitolo. Per ora, preme mettere in luce il fatto che Holly non sa ciò che vuole, e a proposito di questo, è significativo l'episodio che O.J. Berman (Martin Balsam), l'agente, racconta a Paul:

«Riuscii a farle ottenere un provino [in California]. Ma la sera prima del provino...beh mi sarei suicidato. La sera prima all'improvviso suona il telefono e io dico pronto. Sono Holly, dice lei. Holly? Come è che sembri così lontana? Dove sei? Sono a New York dice. E che fai a New York? Domani hai il provino. Sono a New York, dice lei, perché non c'ero mai stata prima. Prendi un aereo e torna qui, dico io. Non mi va, dice lei. Come non ti va? Dico, ma perché mai? Perché non ne ho voglia, dice. Ma allora che vuoi, dico io? Quando lo scoprirò sarai il primo a saperlo. Dice lei».

L'attenzione che si pone sull'aspetto interiore di Holly fa mutare la prospettiva con la quale il pubblico la guarda: non è più «la storia di una prostituta» ma «di una sognatrice»⁸⁹, come era stato promesso ad Audrey. Una sognatrice che però non è nemmeno sicura di ciò che sogna, che cambia luogo e nome, che passa da un uomo all'altro, che cerca di adattarsi ad uno stile di vita che sembra non soddisfarla mai appieno, e dunque vaga continuamente⁹⁰, alla ricerca di un posto che la faccia «sentire come da Tiffany», ovvero al sicuro.

Si potrebbe pensare che Tiffany sia il luogo prediletto per una *gold digger* come lei proprio per la ricchezza e l'estremo valore dei gioielli esposti, eppure quando con Paul si reca all'interno del magazzino, afferma che secondo lei «i brillanti prima dei quaranta fanno cafona», e poco dopo spiegherà al commesso (John McGiver): «stanno divinamente alle signore d'età, ma credo che per me non siano adatti». Capiamo quindi che Holly è lontana dalla Lorelei di *Diamonds Are a Girl's Best Friend*⁹¹, ella cerca qualcosa di più giovanile e adatto a lei, e se ama Tiffany lo fa non tanto per i gioielli, ma più per una caratteristica intrinseca al luogo stesso che per qualche motivo contribuisce a farle passare le paturne. Un luogo dove si sente al sicuro, uno spazio nel quale venga coccolata, così come farà lo stesso comprensivo commesso della gioielleria, che cercherà di assecondare il desiderio di Holly di

⁸⁹ S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 118.

⁹⁰ All'interno del romanzo Holly lascia spesso un biglietto dove si firma con la dicitura «Signorina Holiday Golightly, In viaggio». Anche il nome, Holiday, allude alla vacanza. Cfr. T. Capote, *Colazione da Tiffany*, Milano, Garzanti Editore, 2018 [2005].

⁹¹ *Diamonds Are a Girl's Best Friend* è una canzone cantata da Lorelei Lee (Marilyn Monroe) nel film *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, H. Hawks, 1953).

comprare qualcosa firmato Tiffany & Co. sebbene lei e Paul abbiano a disposizione un budget massimo di soli 10 dollari.

Holly, in un certo senso, ha bisogno di sentirsi amata; tuttavia, il suo concetto di amore è un po' ambiguo, come lei d'altronde. Da un lato, infatti, appare come una ragazza molto dolce nei confronti degli altri, chiama un po' chiunque «tesoro», dice di amare; dall'altro però è come se rifiutasse l'affetto e la protezione altrui, considerando la relazione, il matrimonio, l'amore, come una gabbia entro la quale lei, in quanto animale selvaggio, non può e non vuole essere rinchiusa.

Nel film sono presenti diverse analogie con gli animali, a cominciare proprio dalla sequenza iniziale. Prime luci dell'alba, Holly scende dal taxi giallo e si incammina lungo la Fifth Avenue ancora deserta. Così come l'animale crepuscolare, capiamo sin dalla prima sequenza del film che la ragazza vive di notte e riposa di giorno.

La macchina da presa inquadra l'orologio dell'edificio di Tiffany che segna le 5:45, un orario durante il quale gironzolare in solitudine per la grande città potrebbe essere pericoloso, specialmente per una giovane e affascinante ragazza come lei in un seducente vestito da sera. Eppure, Holly si sente più al sicuro lì, per strada, davanti alla vetrina della gioielleria, piuttosto che all'interno della sua stessa abitazione non arredata, in cui viene fin da subito inseguita e assillata da uno di quei «vermi», come li chiama lei.

In realtà in lingua originale non si parla di "vermi" ma di "rats", non è strano dunque pensare che se i gatti per antonomasia vanno a caccia dei topi, Holly che è come un gatto, va a sua volta a caccia di uomini ricchi, che si rivelano essere dei ratti. Inoltre, *holly* in inglese può anche significare "agrifoglio", comunemente chiamato in italiano "pungitopo", in relazione al fatto che un tempo la pianta era utilizzata per allontanare i roditori dalle provviste. Come un felino, Holly sgattaiola dentro e fuori dalle finestre, cambia nomi, luoghi e abiti quasi illudendosi di cambiare vita, in stretta connessione con il titolo del libro scritto da Paul, *The Nine Lives*. Lei stessa nella sequenza finale dirà «non sono Holly e non sono neanche Lulamae, non lo so chi sono. Io e il mio gatto siamo due randagi senza nome che non appartengono a nessuno e a cui nessuno appartiene».

Non è un caso se la professione di Doc Golightly, l'uomo che sposò all'età di quattordici anni, è quella di veterinario: egli ama gli animali così come ama Holly, se ne prende cura, non è un uomo cattivo e anzi, prima di parlare con Holly si preoccupa di spiegare la situazione a Paul, perché non vuole «spaventarla». Nella stessa sequenza, in cui Doc svela l'infanzia di Holly/Lulamae a Paul, descriverà lei e il fratello Fred come «due selvaggi

malnutriti» e poi a proposito di Holly dirà «non potrò mai capire perché è scappata. E non che fosse infelice. Cinguettava tutto il giorno come un passero».

Doc incarna sì l'uomo buono che non vuole far nulla di male, che vuol bene e apprezza la ragazza preoccupandosene – riproponendo quasi l'immagine della Sacra Famiglia di cui si è accennato precedentemente –, ma d'altra parte non la comprende. Il motivo è anche rinvenibile nella differenza di età e nella differente concezione mentale: Doc è molto più anziano di lei, sebbene non sia un uomo cattivo, ha un atteggiamento conservatore e tradizionalista, secondo il quale la donna deve assumere un posto specifico all'interno della famiglia: lo si comprende dalla battuta «il posto di Lulamae è col marito, i figli e suo fratello».

La gioventù della ragazza che aspira alla libertà, si contrappone a Doc, che al contrario incarna il "vecchio" americano, per il quale le convenzioni di genere sono ben radicate, idee conservatrici rintracciabili in particolar modo nelle arretrate zone del sud – da dove vengono entrambi i personaggi – rispetto alla metropoli meno legata a canoni e protocolli di comportamento consolidati.

In ogni caso, Doc non si ostinerà a riportare indietro con sé la ragazza, afflitto le risponderà «d'accordo Lulamae, hai il diritto di fare quello che vuoi» e si preoccuperà di raccomandare a Paul di badare a lei e di farla mangiare di più, perché «è tutta ossi». Holly dal canto suo, non ha risentimento nei confronti di Doc, e lo saluterà dicendo di amarlo, con le lacrime agli occhi. Un amore che però appare molto più simile a quello che si prova nei confronti di un padre anziano con il quale gli ideali di una giovane donna non coincidono più. Doc diviene così una sorta di figura paterna adottiva, che in passato si occupò di Lulamae/Holly e del fratello, due piccoli uccellini affamati per i quali era giunto il momento di lasciare il nido: Fred se ne andò sotto le armi, Lulamae/Holly scappò autonomamente. Ora però è lo stesso Doc che finalmente la lascia andare, accettando di farle prendere il volo. Vincono le idee emancipatorie giovanili, perde il conservatorismo dell'anziano, che non può far altro che arrendersi di fronte all'ostinazione della ragazza, che non comprende ma finalmente accetta. Holly risponderà a Doc:

«l'hai sempre fatto questo sbaglio di amare degli esseri ribelli. Portavi a casa degli animali selvatici, e una volta era un falco con un'ala spezzata, e un'altra un gatto della prateria con una zampa rotta [...] non si può dare il proprio cuore ad una creatura selvatica, più le si vuole bene e più diventa ribelle, finché un giorno se ne scappa nelle praterie e vola in cima ad un albero e poi su un albero più in alto e poi in cielo».

L'immagine del volatile si ritrova anche nella scena della festa, che si apre con la macchina da presa che inquadra una gabbietta dove vi è rinchiuso un pappagallino verde (fig.1). Potrebbe apparire strano infatti che nell'appartamento di Holly compaia un animale in gabbia, ma ben presto si capirà dalle parole di O.J. che il volatile – il quale nome è Polly, molto simile a quello della protagonista – è in realtà imbalsamato .



Figura 1

Holly diventa quindi l'espressione di una ragazza che si sente spinta da convenzioni, società, morale e persone che la circondano ad una sorta di "imbalsamazione", che teme, e che dunque per evitarla si mantiene lontana da tutto ciò che potrebbe costituire una potenziale gabbia. Così facendo, però, ella si sottrae non solo alle effettive "prigioni", ma anche a tutta una serie di potenziali relazioni autentiche, come quella con Paul. Se infatti, come sostiene Edwards, la realtà consiste in una combinazione tra tragedia e commedia in perenne tensione fra loro, sottrarsi alla tragedia non può che comportare anche la rinuncia alla commedia.

Rifacendoci al pensiero nietzschiano, possiamo dire che le due entità, dionisiaco e apollineo, sono inscindibili: non ne esisterebbe una senza l'altra, e sebbene Holly creda di essere libera, vivendo la sua vita ridendo come fosse una festa continua – ricordiamo che se la festa e il vino sono elementi tipicamente dionisiaci, l'illusione e il sogno si rifanno invece all'apollineo – in realtà ella non si libera dal dramma che al contrario rimane sempre in agguato, pronto a riemergere sottoforma di paturnie, appunto.

Holly, dunque, non è veramente in grado di fare come il dio del vino, non è capace di ridere di fronte alle calamità più tragiche della vita⁹². La vita che si crea Holly è pura finzione, e sarà Paul a liberarla concretamente da questa gabbia di illusoria protezione creata da lei stessa, sbattendole in faccia la realtà.

⁹² Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2017 [1977].

4.3. *L'espressione di un America in crisi*

La ragazza quindi, si trasferisce nella Grande Mela, muta il proprio nome, e si inserisce perfettamente all'interno della società glamour newyorkese. Il momento del film che meglio degli altri descrive questo tipo di ambiente, è naturalmente quello della festa organizzata dalla ragazza nel proprio appartamento, una spassosa sequenza improvvisata direttamente sul set da Blake Edwards⁹³.

Sebbene il party appaia, a primo impatto, come una regolare festa; in breve tempo esso si tramuterà in una situazione grottesca che giungerà al proprio apice con la crisi di nervi e il successivo svenimento di Mag Wildwood (Dorothy Whitney). La sequenza si configura con un susseguirsi di divertenti gag all'insegna dell'alcol, che però dietro al riso faranno emergere l'ambiguità e l'ipocrisia di un mondo di finzione fin troppo laccato. Si pensi ad esempio all'invitata (interpretata da Fay MacKenzie) che in un primo momento ride a crepapelle conversando con il proprio doppio riflesso sullo specchio, mentre in una successiva inquadratura, sempre nella stessa cornice, piange disperatamente, facendo sciogliere con le lacrime tutto il trucco, la sua "maschera" (fig. 2). O ancora l'uomo con l'occhio bendato (Michael Quinlivan), che mentre è intento a discutere con un'altra ospite, solleva la benda mostrando che il suo occhio non presenta nessun tipo di problema. L'ebbrezza e l'estasi della festa portano a galla la falsità, l'ambiguità, la doppiezza, di un mondo artificioso che viene man mano decostruito, svelando quel caos di fondo presente nell'interiorità degli individui, squarciando quella sorta di velo patinato di snobismo e falso glamour. Il party diventa un tema ricorrente anche in altri film di Blake Edwards, in cui l'alcol in particolare è vizio chiarificatore: esso non svela mai una verità assoluta ma, al contrario, pone davanti



Figura 2

⁹³ Cfr. J.F. Hauduroy, B. Edwards, *Sophisticated Naturalism*, cit.; Cfr. P. McGilligan, *IRONY. George Axelrod Interviewed By Patrick McGilligan*, cit.

all'impossibilità di cogliere la realtà dei fatti, all'incessante frammentazione della realtà, palesando l'inadattabilità, l'impossibilità di comunicazione, la solitudine e la mancanza di valori della società americana. Pensiamo ad esempio alla festa in casa del moribondo Fenix (Richard Mulligan) in *S.O.B. – Son of Bitch* (*S.O.B.*, B. Edwards, 1981), nel quale emerge anche una dura critica anche nei confronti della stessa Hollywood, come d'altronde già succedeva in *Hollywood Party*⁹⁴, film in cui l'impacciato Hrundi Bakshi (Peter Sellers), non a caso l'unico personaggio astemio, non si sente per nulla a proprio agio in quel tipo di ambiente lussuoso, fatto da modelli, musicisti e star del cinema. Sarà solo nel momento in cui si ubriacherà a sua insaputa, che inizierà a godersi davvero il party causando il caos totale. Ed è proprio lui, con le sue sbadataggini, che lacererà le maschere degli altri invitati, falsi e grotteschi similmente a quelli di *Colazione da Tiffany*: si pensi anche solo alla sequenza in cui per sbaglio lancia il pollo in testa alla principessa Helena (Sharron Kimberly), togliendole la parrucca.

Allo stesso modo, per penetrare all'interno dell'ambiente altolocato di *Colazione da Tiffany*, non si può far nulla di diverso che adattarsi, come tenta di fare Holly. Così facendo però, come già anticipato, rinuncia a dei rapporti autentici: Paul le chiederà infatti chi sono tutte quelle persone, e lei risponderà «e chi lo sa? Amici credo». Se nella cerchia dell'*high society* la ragazza sembra apparentemente a proprio agio, questo succede in realtà solo all'interno del contesto della festa: non vediamo mai Holly in compagnia di uno di quegli "amici" far colazione o passeggiare per le strade della città ammirando le vetrine dei grandi magazzini, e non c'è nemmeno nessuno che vada mai a farle visita. Holly è sola, i rapporti con le persone di cui si circonda si rivelano relazioni vuote e superficiali.

Il rapporto con Paul, invece, si pone diversamente fin dal principio. Se infatti Holly rifiuta di dare un nome al gatto, al contrario lo darà a Paul, chiamandolo Fred, come il fratello con il quale è unita non solo dal legame di sangue ma anche da un grande affetto. È come se Holly, per mezzo del nome, dicesse a Paul che desidera possederlo nonostante lei sia convinta del fatto che le persone non possano appartenersi, ed è qui che emerge l'incoerenza della protagonista, o meglio, la sua ambiguità.

I due in fondo sono molto simili: entrambi vendono sé stessi facendosi mantenere da altri uomini e donne benestanti, entrambi sono in gabbia, e «la doppia identità che pure li

⁹⁴ Fay McKenzie raccontò che in *Colazione da Tiffany* «la scena del party fu un tale successo [...] che Blake e mio marito [lo sceneggiatore Tom Waldman] decisero che sarebbe stato interessante tirarne fuori un film intero. Nacque così l'idea di *Hollywood Party*»; S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 179.

accomuna (Holly/Lullaby [sic.], Paul/Fred), ne prefigura [...] il riscatto, che per il giovane è dato proprio dalla nascita del sentimento amoroso-protettivo nei confronti di Holly»⁹⁵.

La gabbia di Fred è infatti costituita dal personaggio dall'arredatrice, non solo per la questione economica, ma anche per il fatto che ciò gli impedisce di essere un vero scrittore, come viene in qualche modo esplicitato dalla conversazione che i due intrattengono al telefono:

2-E: «Riuscirai a sopravvivere senza di me stasera?»

PAUL: «Tenterò, chissà che non mi prenda la puerile ispirazione di scrivere»

Sarà infatti Holly a incoraggiare Paul a scrivere, regalandogli il nastro per la macchina, e sarà sempre lei a ispirare la «very lovely, very frightened girl» protagonista del nuovo romanzo.

Come affermato nei capitoli scorsi, negli anni Cinquanta la casa diventa uno dei maggior elementi che incarnano l'America, simbolicamente centrale nella lotta contro il nemico sovietico. Le abitazioni diventano dunque sempre più confortevoli e all'avanguardia, curate secondo il buon gusto delle mogli americane e luogo per eccellenza del riposo e tempo libero per i lavoratori. Anche in *Colazione da Tiffany* è presente una grande attenzione per gli interni delle abitazioni: pensiamo allo stile giapponese dell'attico di Yunioshi, la tecnologica e preziosa camera da letto di O.J. Berman, il raffinatissimo salotto della signora Faileson e di suo marito, ma anche il non-arredamento di Holly. Le abitazioni si sposano perfettamente con l'indole dei personaggi, ad eccezione di quella di Paul, troppo lussuosa ed eccentrica per uno scrittore squattrinato, ma piuttosto appannaggio della costante presenza della signora Faileson, sempre abbinata ai colori della stanza (fig. 3). Liberarsi dalla gabbia, dunque, per Paul significa anche liberarsi dell'abitazione e da quell'arredamento all'interno del quale



Figura 3

⁹⁵ L. Bini, *Colazione da Tiffany* [1962], in M. Massara, G. Zappoli (a cura di), *Una Pantera Da Tiffany. Il Cinema Di Blake Edwards*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 85.

appare inghiottito. Lo capirà grazie ad Holly, la quale dal canto suo rifiuta il mobilio, ed è proprio questo non-arredamento ad essere significativo: la pittoresca vasca da bagno trasformata in un sofà, i davanzali completamente vuoti, il fiammifero acceso che Paul ritrova in un cesto di frutta, le valigie sparse che contengono un po' di tutto, dai vestiti al telefono, le riviste di moda per mezzo delle quali si tiene aggiornata sul patrimonio degli uomini americani, abiti e scarpe sparpagliati un po' ovunque, sotto al letto e persino dentro al frigo⁹⁶, rispecchiano il suo disordine interiore.

La confusione interiore viene espressa anche dai suoi continui mutamenti estetici, attraverso l'abito, manifestazione della sua ambiguità. Holly, infatti, sembra cambiare la propria identità ogni volta che si tra-veste. Gli innumerevoli stili hanno inoltre un forte impatto visuale, il lungometraggio diventa «come un intero anno di Vogue che prende vita»⁹⁷ catturando frequentemente l'attenzione dello spettatore:

«[...]dress [...] does not function silently in the *mise-en-scène* but rather is an attraction in its own right, pausing the flow of narrative [...]. In *Breakfast at Tiffany's* the camera repeatedly captures Hepburn on the verge of going out or coming in – on the stairs or in the hall – where her silhouette and the details of her dress can be viewed to the best advantage»⁹⁸.

Attraverso l'abito, Holly cerca di inserirsi e adattarsi a ruoli particolari, a cominciare dall'iconico *Little Black Dress*, ovvero il lungo abito in raso nero dall'audace scollatura sulla schiena, adornato con perle e diadema, o il *midi dress* dall'orlo piumato, o ancora il tubino nero, naturalmente tutti firmati Givenchy, che tanto si discostano dalle camicette a pois e dalle ampie e variopinte gonne color pastello di moda negli anni Cinquanta. Non è questa la sede per parlare dell'evoluzione dell'abito nero, ricordiamo semplicemente che il nero è colore del lutto per eccellenza, che indossato dalle vedove «segnalava che la donna non era nuova al sesso. Significava esperienza»⁹⁹. Inoltre, allo stesso tempo, richiama la *flapper* degli anni Venti, una figura piuttosto trasgressiva che proprio per questo motivo si esaurirà nel corso degli anni Trenta, in coincidenza del Production Code. Come spiega Pravadelli:

«La flapper fonde tratti fisici e comportamentali: porta i capelli a caschetto e ha gonne più corte, beve molto, ama divertirsi e ha una sessualità piuttosto libera. Ma la chiave del suo

⁹⁶ La scarpetta rosa che Holly estrae dal frigorifero potrebbe essere una possibile citazione di Axelrod di *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, B. Wilder, 1955), in cui la ragazza (Marilyn Monroe) confida di tenere la biancheria intima nel frigorifero.

⁹⁷ A. Knight, *SR Goes to the Movies*, in «Saturday Review», 30 September 1961, p. 28, (traduzione mia).

⁹⁸ R. Moseley, *Trousers and Tiaras: Audrey Hepburn, a Woman's Star*, in «Feminist Review», n.71, 2002, pp. 40-41. <http://www.jstor.org/stable/1396020>.

⁹⁹ S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 144.

successo è lo statuto contraddittorio della sua immagine: la flapper è dolce e al tempo stesso ribelle, innocente e sexy, giovanile e mondana»¹⁰⁰.

Questa della flapper, sembra pure la perfetta descrizione della Holly che indossa abiti neri in momenti specifici: l'inizio, in cui si gusta il croissant davanti alla vetrina di Tiffany facendo capire che è prima mattina e che ha passato la notte fuori come non farebbero mai le "ragazze oneste"; quando raggiunge la propria casa e viene inseguita da Sid Arbuck (Claude Stroud), alludendo sin da subito alla professione e ai particolari legami che intrattiene con gli uomini; quando si reca da Sally Tomato, una sorta di mafioso detenuto a Sing Sing; ma ancora durante il party; o quando viene scarcerata e sul taxi sostituisce il maglioncino "da brava ragazza" indossato al momento dell'arresto, al tubino.

Non solo abiti e non solo tubini: il nero diventa protagonista anche nella polo della sequenza del *night club*, in cui si crea un forte contrasto tra Holly, che con un atteggiamento mascolino osserva lo spettacolo e lo commenta, mentre beve alcol e fuma sigarette, quasi con atteggiamento mascolino, e la spogliarellista che al contrario indossa un candido vestito bianco e sprigiona tutta la sua carica erotica con il mantello rosso fuoco. Il contrasto non è solo fra i due abiti, ma anche tra i tipi di corpi, come viene messo in rilievo anche da Locatelli¹⁰¹: la spogliarellista dalle forme sinuose incarna l'ideale della sensualità di quegli anni, totalmente opposto alla magrezza della protagonista (fig. 4).

Un altro importante e significativo accessorio che Holly indossa costantemente, sono i modernissimi occhiali da sole Oliver Goldsmith. Tradizionalmente associati al mondo maschile, gli occhiali da sole diventano in breve tempo accessorio *cool* per eccellenza, laddove per *cool* intendiamo «compostezza e autocontrollo»¹⁰². Ed è letteralmente *cool*, freddo, lo sguardo che si nasconde dietro i *lunettes* delle *femme fatales* nei film noir degli anni Quaranta¹⁰³, pensiamo a Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) e alla sua apatica indole assassina occultata dalle scurissime lenti in *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, B. Wilder, 1944). Tuttavia, come segnala anche Vanessa Brown, Holly è l'opposto della freddezza: estremamente vulnerabile, la ragazza utilizzerebbe gli occhiali più come scudo

¹⁰⁰ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, cit., p. 54. La seguente citazione fa riferimento al testo di S. Ross, *Banking the Flames of Youth: the Hollywood Flapper, 1920-1930*, Ph.D Dissertation, Madison, University of Wisconsin, 2000.

¹⁰¹ L. Locatelli, *Colazione da Tiffany, una fiaba post-femminista*, in «heroica», www.heroica.it, [s. d.]. Data ultima consultazione: 9 Gennaio 2023.

¹⁰² V. Brown, *Cool, sunglasses and the modern woman: Icons of the 1960s*, in «Film, Fashion & Consumption», v.7, n.2, 2018, p. 99, https://doi.org/10.1386/ffc.7.2.97_1.

¹⁰³ Cfr. *Ibidem*.

protettivo¹⁰⁴. Gli occhiali diventano filtro che si pone tra il mondo e gli occhi di Holly, laddove, come si suol dire, gli occhi sono lo specchio dell'anima. Un'anima frammentata, la sua, che si manifesta con uno sguardo scisso da emozioni forti e talvolta contrastanti, che le lenti scure celano e allo stesso tempo restituiscono unitariamente.

Pravadelli teorizza la figura della *flâneuse*¹⁰⁵, lo fa in realtà in relazione alle donne che giravano da sole per i grandi magazzini di fine XIX secolo, ma la questione, a mio avviso, non cambia: le donne iniziano a osservare attivamente e non più ad essere solo oggetto da guardare. Se dunque la professione di Holly comporta nella maggior parte dei casi il rischio di diventare semplicemente oggetto per nutrire il *voyeurismo* maschile, le cose si ribaltano indossando gli occhiali da sole, i quali le permettono di guardare senza essere vista. Gli occhiali per Holly da un lato diventano una sorta di protezione e manifestazione di un'ambiguità, dall'altro le fanno assumere tratti moderni e androgini, anche nei confronti delle altre donne (si ricordi ancora la scena del *night club*).



Figura 4

Il nero ribelle dell'abito e dei *lunettes*, non a caso, scompaiono durante la relazione con Josè. Nella scena del telegramma Holly indossa uno sfarzoso e glitterato abito rosa *flamingo* un abito dai tratti infantili che richiama il gioco. Nella stessa sequenza Holly scopre dal telegramma che il fratello Fred è morto: la vitalità e la giovinezza dell'abito si scontrano così con la dura realtà della morte e inevitabilmente dell'infanzia di Holly (fig. 5).

Poco tempo dopo l'accaduto, Holly vuole partire per il Brasile assieme a Josè, con il quale progetta di sposarsi, e quindi invita l'amico Paul a cena per un ultimo saluto. In questo brano narrativo l'abbigliamento di Holly – lo stesso con il quale verrà arrestata – appare casual, semplice, lontano anni luce dall'elegante vestito da sera nero. Il maglioncino dolcevita

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, cit.



Figura 5

beige ben si adegua al tentativo della ragazza di diventare la brava moglie desiderata per Josè, calma, pacata e rispettabile.

In questa sequenza l'appartamento di Holly appare inaspettatamente arredato con degli arredi piuttosto pacchiani, la ragazza è seduta su una sedia a dondolo mentre cerca di sferruzzare con scadente esito una sorta di maglione finché impara il portoghese (fig.6). Ben presto ci si accorge che tutto ciò non fa per lei, così come non fa per lei cucinare: nell'insalata mette troppi condimenti, e in poco tempo fa scoppiare la pentola in cui cucinava il «pollo con riso allo zafferano e salsa al cioccolato» che stava preparando per Paul.



Figura 6

Vi è poi la Holly-Lullamae, che viene ritratta appieno nella sequenza in cui la ragazza canta la nostalgica *Moon River*¹⁰⁶. Holly è seduta sul davanzale della finestra che dà sulla scala antincendio, indossa una semplice maglia bianca e dei jeans. «In quella scena, Holly avrebbe dovuto spogliarsi di ogni finzione, gettare la maschera, mostrare con quella canzone

¹⁰⁶ La sinfonia di *Moon River* ritorna spesso all'interno di tutto il film, composta da Henri Mancini con testo di Johnny Mercer, il brano valse l'Oscar per la miglior canzone del 1962, mentre un secondo fu vinto per la miglior colonna sonora, sempre ad opera di Mancini.

chi era davvero dietro la sua facciata sofisticata»¹⁰⁷ afferma Sam Wasson, che, come molti altri studiosi, sembra sostenere che la Holly autentica sia in realtà la Lulamae di Tulip; rispetto a tale lettura mi sento però di dissentire.

O.J. descrive Holly a Paul dicendo che «è una matta autentica» perché «è convinta di tutte le idiozie che afferma», laddove “matta” traduce l’inglese “*phony*”, ovvero «“falso, artificioso”[...] si potrebbe dire: “è una bugiarda, ma una bugiarda sincera”»¹⁰⁸. Holly, dunque, è sempre sincera¹⁰⁹, non mente mai, e le varie maschere che indossa (costituite dai nomi, dagli abiti, dagli atteggiamenti), non sono menzogne o inganni, ma manifestazioni di una personalità composta da molteplici rappresentazioni di sé. Holly non finge di essere qualcun altro, piuttosto si adegua costantemente rivelando volta per volta una diversa faccia dello stesso poligono, «scoprendosi sostanza di un processo in corso di evoluzione, materia che si trasforma e non partecipa (più) all’armonia circostante»¹¹⁰.

Diventa così impossibile cogliere una interiorità unitaria e totalizzante dell’individuo per il regista, «niente personaggi, in realtà, nel cinema di Blake Edwards, ma solo corpi che ne subiscono i propri sentimenti, sostanzialmente incapaci di stare nel tempo che a loro appartiene forse proprio perché non hanno un tempo»¹¹¹. Si può notare come i travestimenti, nel cinema di Edwards, corrispondono all’esternazione di tratti caratteriali fino a quel momento inediti: si pensi a *Victor Victoria* (*Victor/Victoria*, B. Edwards, 1982), ma anche alla trasformazione nel già citato *S.O.B.*, in cui Julie Andrews nelle vesti di Sally, passa da essere la disneyana Mary Poppins per bambini, a drogarsi per girare un film per adulti, in cui mostrerà il seno. O ancora a tutti i travestimenti dell’ispettore Clouseau; l’utilizzo di attori di una certa nazionalità per interpretarne un’altra: l’americano Mickey Rooney che diventa un giapponese in *Colazione da Tiffany*¹¹²; o Peter Sellers, che interpreta il francese Clouseau

¹⁰⁷ S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 139.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 180 (nella N. d. T).

¹⁰⁹ Forse non a caso nel film - che nonostante gli addolcimenti e il lieto fine rimane piuttosto fedele al romanzo - non si trova traccia della conversazione presente nel testo di Capote tra Holly e Paul, in cui la prima racconta un’inverosimile infanzia felice fatta da amore, regali di Natale e cuginetti, mentendo,

¹¹⁰ M. Causo, *Corpi Melanconici*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l’occhio composto*, Recco, Le Mani, 1997, p. 128.

¹¹¹ *Ivi*, p. 125.

¹¹² Questa scelta del regista, che non sarà apprezzata in primis né da Axelrod, né da Capote, susciterà parecchio disappunto in particolare per la questione della riproposizione dello stereotipo detto *Yellow face*, ovvero l’interpretazione di un personaggio asiatico - in particolare giapponese - in modo caricaturale da parte di un uomo americano bianco.; Cfr. Eisenreich P., *Breakfast at Tiffany’s*, in «Positif», v. 89, n. 609, Novembre 2011, p. 89, <https://www.proquest.com/magazines/breakfast-at-tiffanys/docview/909627442/se-2>; Cfr. J. J. Jeon, *Breakfast at Kuniyoshi’s: Photography, Forgetting, and Racial Form*, in «Journal of Asian American Studies», v. 20, n. 22, 2019, p. 235-262, doi:10.1353/jaas.2019.0022; Cfr. M. Phruksachart, *The Many Lives of Mr. Yuniوشي: Yellowface and the Queer Buzz of Breakfast at Tiffany’s*, in «Camera Obscura», v. 32, n. 3 (96), 1 December 2017, pp. 93-119; <https://doi.org/10.1215/02705346-4205088>; Cfr. S. Wasson, *Colazione con*

e l'indiano Bakshi in *Hollywood Party*; o ancora l'italiana Claudia Cardinale nelle vesti della principessa indiana Dala in *La pantera rosa (The Pink Panther)*, B. Edwards, 1963).

Abito e trucco alludono metaforicamente a trasformazioni, e se nei precedenti film della Hepburn vi sono sempre delle metamorfosi, *Colazione da Tiffany* non è da meno; l'unica differenza è che se mentre prima la trasformazione era fiabesca, ora diventa reale e concreta: una continua mutazione del personaggio, un continuo svelamento di diverse angolature di sé. Ma c'è di più, ovvero la questione della gabbia, che Holly rifiuta ma in cui paradossalmente ci si mette da sola nel momento in cui vuole sposare Josè per godere di una agiata e stabile situazione economica, allora si autoimpone di essere la convenzionale brava moglie che cucina e lavora a maglia, si prefigge di assumere quindi un ruolo specifico sopprimendo così le altre sfaccettature del proprio essere. La vera liberazione a cui ambisce avverrà solo quando accetterà sé stessa e la sua ambiguità, quando non cercherà e non si imporrà più un ruolo unico e determinato.

Holly ancora sta cercando il proprio posto nel mondo, ancora non conosce sé stessa, come viene esplicitato dalla sequenza in cui, in presenza di Paul, si prepara per la visita a Sing Sing. Qui avvicina un paio di orecchini al viso dicendo «un uomo ti giudica dagli orecchini che ti regala. Che orrore questi...li ho comprati io però». Come un ragazzino che sta crescendo, Holly ha bisogno di sperimentare, di prendere confidenza con sé stessa, di conoscersi, di formare la propria identità, quasi travestendosi come fosse all'interno di un gioco per bambini: diversi elementi rimandano alla questione dell'infanzia e in particolare al tema del gioco, a partire dalla sequenza in cui Paul viene pedinato da Doc. Giunti a Central Park, nella prima inquadratura vediamo Paul con alle spalle due barchette a vela giocattolo, a destra due bambini con alcuni palloncini e, in sottofondo della musica che udiamo fuori campo, simile a quella di un carillon; nell'inquadratura successiva Doc sta acquistando una confezione di noccioline a un chiosco, il quale è addobbato con bandierine colorate e ha in esposizione, oltre agli snack di cui sono ghiotti i bambini, anche girandole giocattolo e flauti colorati. All'interno della scatola di *Crackerjack* offerta da Doc a Paul, il ragazzo troverà un anello, chiede all'anziano uomo se lo vuole ma lui rifiuta: sembra quasi un passaggio di testimone della fede nuziale di Holly da Doc a Paul. Inoltre, mentre Paul maneggia l'anello, la macchina da presa incornicia la sua figura all'interno di una sorta di cupola sullo sfondo, quasi richiamando la forma di un'abside di una chiesa (fig. 7).

Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna, cit.; Cfr. P. McGilligan, *IRONY. George Axelrod Interviewed By Patrick McGilligan*, cit.



Figura 7

Su quell'anello verrà poi fatta fare l'incisione da Tiffany, ed è proprio qui che il commesso dirà stupito «mettono ancora le sorprese nei pacchetti di noccioline? [...] è una cosa che dà un senso di fiducia, direi di continuità tra il passato e il presente».

Il tema del gioco tornerà anche nella sequenza ambientata nella stazione, allorché Holly rifiuterà di partire assieme a Doc. Nella prima parte della conversazione tra i due, le inquadrature che si alternano sono dall'alto verso il basso nel caso di lei, e dal basso verso l'alto nel caso di Doc, senza seguire dei raccordi di sguardo; gli sfondi alle spalle dei due appaiono di tinte molto differenti ma sfuocati. Ma ecco che, con la scusa di un passante, i due personaggi si spostano verso sinistra, assieme all'inquadratura che diventa a mezzo busto: finalmente vediamo cosa vende il negozio alle spalle di Holly: fumetti – tra cui distinguiamo quelli di *Peter Gunn*, celebre serie televisiva del regista –, giocattoli come peluche, trombette e modellini. La macchina da presa si sposta ancora, a sinistra Paul entra nell'inquadratura: ora è lui che si trova davanti al negozio di giocattoli (fig. 8), come se poco a poco venisse a contatto con l'infanzia tragica di Holly.



Figura 8

Holly viene spesso descritta come una ragazza ingenua, una donna-bambina, ma d'altro canto si può anche pensare che Holly sia in realtà una bambina cresciuta troppo in fretta, reduce da un'infanzia passata a rubare uova di tacchino pensando alla propria sussistenza, costretta a sposarsi a quattordici anni forse un po' per necessità, forse un po' per gioco, come si può giudicare dalla sua risposta alla proposta di matrimonio di Doc, «certo che ci sposteremo, io non l'ho mai avuto un marito».

A Holly, in poche parole, è venuta a mancare quell'importante fase di sperimentazione adolescenziale essenziale per la costruzione della propria identità e per prendere gradualmente consapevolezza dei propri sentimenti, in particolare dell'amore. Ed è proprio negli anni coevi al film che questa fase inizia a far sentire sempre di più la propria voce, con la nascita di una nuova categoria non considerata fino a quel momento, ovvero, i teenager: «da quel momento essere giovane non corrispose più a un provvisorio dato di fatto, a uno stato di inferiorità da superare al più presto attraverso l'ingresso nella normalità del mondo adulto, ma venne assunto a fondamento di una cultura che voleva essere innovativa, trasgressiva, libera»¹¹³.

Paul in qualche modo, permette ad Holly di recuperare questo tempo perduto, a partire dalla sua stessa somiglianza fisica con il fratello di lei, Fred, che le richiama un tempo passato. Ma è soprattutto grazie alla complicità che si crea fra i due che Holly ha la possibilità di vivere dei momenti ludici e spensierati.

Significativa è la sequenza in cui, per festeggiare la vendita del racconto di Paul, Holly propone di far cose mai fatte prima d'allora. I due quindi, come due bambini, si mettono a scorrazzare per la città, alla ricerca di esperienze nuove, dal fare una passeggiata la mattina; entrare da Tiffany, andare alla biblioteca pubblica; fino a rubare qualcosa da un magazzino. Il bottino consiste in due maschere, altro elemento che ci riconduce al tema del gioco, per lui quella del cane e per lei, non a caso, quella del gatto.

La differenza tra Paul e Josè è evidente, mentre quest'ultimo pensa alla propria immagine, teme quando durante il party arriva la polizia; chiede a Holly di andare a Rio de Janeiro in due aerei diversi perché «secondo lui non è il caso di viaggiare sullo stesso apparecchio, la sua è una famiglia molto in vista laggiù e deve salvare le apparenze»; e nel finale, quando il signor Yunioshi denuncia la ragazza e la fa arrestare, Josè la lascia per mezzo di una lettera che nemmeno si degnava di consegnare personalmente

«immagina la mia disperazione quando ho saputo in modo così brutale e clamoroso quanto tu sia diversa dalla donna che un uomo con la mia posizione può desiderare di avere accanto

¹¹³ S. Lupo, A. Ventrone, *L'età contemporanea*, cit., p. 478.

come moglie [...] ho una famiglia e un nome da proteggere e divento un vile se si tratta di difenderli».

Il fatto, è che Holly in realtà tentò di plasmare sé stessa diventando la donna adatta a lui, facendo "mansioni da donna", sebbene vi si rivelasse poco abile; cambiando abiti e arredando la casa, imparando il portoghese e dicendo esplicitamente che avrebbe smesso pure di fumare, se solo Josè glielo avesse chiesto. Ma non ci riesce, non può farlo, Holly non può snaturare sé stessa. Le sue personalità, la sua ingenuità, le sue sviste e il suo passato continuano a perseguirla, ma è proprio di tutte queste sfumature, talvolta anche contraddittorie, che si innamora Paul, al quale non interessa che Holly corrisponda al classico ideale di donna e moglie perfetta. La ama nella sua totalità, nella sua moltitudine di modi di essere: dalla sofisticata festaiola con il vestito nero, alla ragazzina che rubacchia nei grandi magazzini; dalla fanciulla che veste un camicione da uomo e che beve latte in un calice, alla gatta che intrufolandosi dalle finestre irrompe nelle case altrui; dal maschiaccio che beve e fuma guardando una spogliarellista, alla nostalgica Lulamae che canta *Moon River*; dalla sciccosa donna che va a fare visita a un narcotrafficante; alla sbadata ragazzina che dimentica le chiavi di casa disturbando il vicino.

Paul non tenta di cambiare Holly, come invece fanno tutti gli altri, non solo Josè, ma anche O.J. Berman, che le fa imparare il francese per correggere il suo strano accento. Paul la osserva, quasi passivamente senza intervenire mai per davvero. Ad esempio, non fa nulla per impedire che ella torni da Doc o che sposi Josè, la lascia libera e interviene piuttosto nella propria vita, come quando decide di lasciare l'arredatrice rinunciando di conseguenza all'appartamento, al guardaroba e ad un certo stile di vita benestante assicurato.

Dirà Paul di Holly: «è una ragazza che non può aiutare nessuno, neanche sé stessa. Al contrario sono io che posso aiutare lei», e lo può fare poiché l'esperienza professionale e il fatto di essere due giovani squattrinati che tentano una sorta di scalata sociale facendosi affiancare da ricchissime persone molto più anziane di loro¹¹⁴, pongono i due personaggi alla pari, ed è solo questo che permette loro di aiutarsi a vicenda senza diventare l'uno la gabbia o il "padrone" dell'altro. Nella sequenza del litigio, Holly dice «non accetto da bere dai gentiluomini che mi disapprovano, specialmente da quelli che sono mantenuti da altre gentildonne, perciò ecco qua [porgendo i soldi del whiskey], ormai sarai abituato a prendere

¹¹⁴ Per Holly i ricchi uomini che le danno la famosa mancia per la toeletta, mentre per Paul la propria arredatrice. In realtà Patricia Neal, l'interprete della signora Failenson, nasce nel 1926, ha dunque solo tre anni in più di Audrey Hepburn, ma la sua magnifica interpretazione, gli outfit, il make-up, la pettinatura, le battute, la fanno apparire una donna molto più matura.

i soldi dalle signore». Holly accetta soldi senza alcun tipo di problema dagli altri uomini, ma non da Paul, perché Paul è come lei, e pagare da sola il Whiskey rimarca ancora una volta lo stato di parità.

Possiamo dire che Holly aiuta Paul a comprendere di essere dentro ad una gabbia, da cui però si libererà in autonomia; mentre Holly dal canto suo sa già di essere imprigionata, per necessità economica, e Paul la aiuterà a sua volta a capire che tentando di scappare dai pericoli, si finisce per farsi imprigionare da soli, nel caso di Holly dal “dio denaro”, rinunciando così all’amore: si ricordi la battuta «Fred io per denaro ti sposerei subito» o la sequenza in cui sono a spasso per la città poco prima di salutarsi per sempre, e Holly spiega che se avesse potuto scegliere, non avrebbe sposato Josè.

«La gabbia te la sei già costruita con le tue mani ed è una gabbia dalla quale non uscirai, in qualunque parte del mondo tu cerca di fuggire. Perché non importa dove tu corra, finirai sempre per imbatterti in te stessa» questa battuta, pronunciata da Paul, potrebbe essere benissimo attribuita alla coscienza di Holly che riflette sulla propria vita, come se lui fosse lo specchio di lei, segnalando ancora una volta che mentre l’uomo la ama così per come è, con le sue crisi e le sue ambiguità, lei stessa al contrario non lo fa, e cerca conforto esterno, in un mondo in cui non riesce a stare, per un problema interiore. Un problema che non è di Holly, ma umano.

4.4. Tra il classico e il moderno

Sono numerose e contrastanti le opinioni riguardo la natura del film, se Giacci lo definisce «classico fino all’archetipo»¹¹⁵, per altri, *Colazione da Tiffany*, con il cinema classico non ha nulla a che fare, come affermano La Polla¹¹⁶ e Pezzotta, quest’ultimo riferendosi al regista «non abbastanza autore [...], non (ancora) abbastanza classico, e d’altronde difficilmente sdoganabile da questa strada, perché classico non lo è mai stato, neanche ai tempi di *Colazione da Tiffany*»¹¹⁷.

Non è complicato rintracciare il motivo di concezioni tanto discordanti. Edwards, infatti, ricordiamo che si forma sì all’interno della Hollywood classica, ma anche i suoi lavori, prima in radio e poi in televisione, lasciarono nella sua formazione tracce non indifferenti, a partire dai ritmi rapidi e scorrevoli della narrazione.

¹¹⁵ V. Giacci, *Lapsus/Slapstick*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l’occhio composto*, cit., p. 108.

¹¹⁶ Cfr. F. La polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, cit.

¹¹⁷ A. Pezzotta, *L’arte di sabotare il set*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l’occhio composto*, cit., p. 56.

Dimenticato e riscoperto dalla critica solo in un secondo tempo, troppo spesso il regista venne relegato ad un ruolo marginale nella storia del cinema:

«[Blake Edwards] non conta molto per la storia, ma ha un suo ruolo nel commercio e nel divertimento cinematografico. [...] Si diverte e sa divertire, perfetto uomo di spettacolo leggero, utile ingranaggio della macchina industriale. Dà l'impressione di essere stato convocato da Hollywood per riportare ordine e serenità [...] la Hollywood degli anni Sessanta ha bisogno di personaggi come lui. Non spaventano, li si può lasciar liberi»¹¹⁸

In realtà, il regista non si occupò solo di commedie – pensiamo ad esempio a *I giorni del vino e delle rose* (*Days of Wine and Roses*, B. Edwards, 1963) – e, inoltre, fu lui stesso il primo che a Hollywood non sentiva di appartenere a quel mondo, tanto da auto-esiliarsi. E anche la sua commedia, come ribadito più volte, non è mai solo pura commedia votata al riso. In Edwards è rintracciabile quel fenomeno chiamato dissoluzione dei generi: ben conscio del fatto che non sia più possibile narrare una vicenda in modo lineare, egli capta fin da subito il vento di cambiamento degli anni a lui contemporanei – non solo per le questioni sociali ma anche riguardo la necessità di una Hollywood rinnovata – e la commedia, che rimane la componente più consistente e riconoscibile nella commistione dei generi che opera all'interno dei suoi film, non a caso si rivela essere il «modulo interpretativo più indicato per cogliere la Storia di un popolo o di una nazione»¹¹⁹.

«Il fatto che la sua formazione professionale abbia avuto luogo negli anni Quaranta e Cinquanta, anni vergini e sbattuti, della Hollywood postbellica, ha portato Edwards non solo a “sopravvivere ma a prosperare dagli anni Sessanta agli anni Ottanta come figura isolata ma vitale”»¹²⁰.

Edwards, e assieme *Colazione da Tiffany*, si inseriscono dunque in quella burrascosa soglia di transizione tra i Cinquanta e i Sessanta, anni per i quali Blake Edwards si rivela fortemente ricettivo: egli, attraverso i personaggi, restituisce al pubblico una fotografia istantanea dell'America del 1961.

Così come le figure grottesche del party esprimono appieno l'idea di un'America superficialmente costruita e solo esteriormente serena, nella quale l'apparire sopravvalica l'essere; e se Doc è la personificazione di una mentalità retrograda e antiquata; Holly diventa

¹¹⁸ F. Di Giammatteo, *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2002 [1998], p. 371.

¹¹⁹ C. Tagliabue, *Un genere per tutte le stagioni: la commedia è l'anima del racconto*, in M. Massara, G. Zappoli (a cura di), *Una Pantera Da Tiffany. Il Cinema Di Blake Edwards*, cit., p.44.

¹²⁰ G. Castelli, *Pedinando Blake Edwards. Inizi, tracce, impronte, prove*, in M. Massara, G. Zappoli (a cura di), *Una Pantera Da Tiffany. Il Cinema Di Blake Edwards*, cit., p. 17. Citazione desunta da David Kehr in *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Firethorn Press, Londra, vol. II, 1986.

a sua volta l'incarnazione non solo del senso di smarrimento generale dell'epoca, ma anche (e soprattutto) della scissione generazionale americana dei primi Sessanta, turbata da una sempre più fatale lotta tra nostalgia e rimpianto di un (illusorio) ma inattuale giardino dell'eden passato da un lato, e dalle prime spinte progressiste dall'altro, simboleggiando in primis, attraverso il suo errare, la consapevolezza di non essere più in grado di accettare, sottomettersi e conformarsi a leggi e convenzioni dettate dai padri della società. Si consideri ciò che scrisse nel maggio 1964 Piero Anchisi:

«Penso che il personaggio per Blake Edwards sia semplicemente un mezzo, un pretesto quasi, per arrivare a esprimere qualcosa di molto più sottile, e mi spiego: non è il personaggio in sé che è importante, ma sono invece importanti altri elementi per darci il senso, gli umori di un mondo, certe dimensioni della società che egli osserva e giudica»¹²¹

Holly non è dunque solo Holly, ma diventa così espressione dell'agitazione di una generazione che traboccherà a partire da metà decennio. Ed è per questo che i film di Edwards «sembrano provenire da un dopo-cinema, sopravvissuti di un cinema classico», caratterizzati da «una tensione alla verità, ricercata attraverso il falso»¹²².

Figlio e reduce di uno stile di narrazione che avverte come non più adatto a esprimere il proprio tempo, dunque, Blake Edwards diventa «molto personale anche quando usa i mezzi del racconto tradizionale, [...] immette novità formali nell'ambito del cinema hollywoodiano, nel cui filone tuttavia vuole restare»¹²³. Apparentemente nella regola, dunque, mette in atto una «costante rivoluzione silenziosa, destinata a stravolgere i modelli consacrati di un determinato contesto sociale»¹²⁴.

Dietro all'inconciliabilità dei differenti pareri dei critici, quindi, si nasconde una modalità di lettura differente del cinema di Edwards, il quale attraverso un genere popolare e commerciale, dipinge il proprio tempo, rischiando così, tuttavia, di far cadere il pubblico nel tranello di guardare superficialmente le sue commedie, intendendole esclusivamente come mezzo di distrazione e divertimento, cosa che venne segnalato da Edoardo Bruno in *Filmcritica* «Pensare che sia un regista che borghesemente lascia tranquilli, motivo per cui viene considerato il regista del divertimento, mi parrebbe fermarsi con sguardo miope alla lettera delle cose»¹²⁵.

¹²¹ E. Bruno et al., *I miti infranti*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto*, cit., p. 188.

¹²² S. Paba et al., *Dominio e Sabotaggio*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto*, cit., p. 157.

¹²³ E. Bruno et al., *I miti infranti*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto*, cit., p. 188.

¹²⁴ C. Tagliabue, *Un genere per tutte le stagioni: la commedia è l'anima del racconto*, in M. Massara, G. Zappoli (a cura di), *Una Pantera Da Tiffany. Il Cinema Di Blake Edwards*, cit., p. 45.

¹²⁵ E. Bruno et al., *I miti infranti*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto*, cit., p. 185.

Guardando *Colazione da Tiffany*, infatti, il rischio è che lo spettatore rimanga frettolosamente estasiato dal glamour dei costumi e dalla raffinatezza degli interni, dalla vivace e raffinata fotografia di Franz Planner, dall'ingenua dolcezza e innocente simpatia di Audrey Hepburn, dai divertenti e bizzarri dialoghi e dalle figure eccessive e caricaturali, soffermandosi in questo modo a ciò che il film stesso mette in discussione fin dal principio, ovvero quella superficiale patina propria di un classe (ma anche di una commedia) sofisticata, senza arrivare a comprendere la natura drammatica della realtà, come nel 1962 scrisse Michel Mardore nei *Cahiers du cinéma* «ce genre de divertissement court le danger de n'être goûté qu'avec distraction, et aussitôt relégué dans les oubliettes de l'esprit de sérieux»¹²⁶.

L'*happy end* rende la faccenda ancora più problematica. A partire dallo stesso Capote, il lieto fine sollevò diverse critiche, la maggior parte basate sulla questione della poca fedeltà al romanzo, nel quale Holly dopo l'arresto, sarebbe fuggita prima a Rio, poi a Buenos Aires e infine forse avvistata in Africa, lasciando in tal modo perdere le sue tracce.

Tuttavia, riflettendo sul finale da una prospettiva diversa, ci si può accorgere del fatto che, tolta la velatura languida e poetica, quello che ne rimane è esattamente ciò che era presente anche nell'inizio: il taxi, la strada, il vicolo, e soprattutto il turbamento della giovane donna. L'unica differenza sta nel fatto che ora non è più sola. Quasi un finale circolare, dunque, «provvisorio e aperto»¹²⁷: nulla ci assicura che i due si sposeranno, nulla ci convince a credere che Holly non soffrirà più delle sue paturnie, nulla ci porta a pensare che non tornerà più a consolarsi da Tiffany, «nulla è mutato, in lei non si dissolve quel senso di disperazione nell'affrontare la vita»¹²⁸.

Sam Wasson esamina l'ultima sequenza, notando che il bacio avviene proprio sulla linea di confine fra le pareti occlusive dei palazzi del vicolo buio, che chiudono lo spazio e riconducono alla questione della gabbia, e tra lo spazio aperto della strada in background (fig. 9), «So what is Edwards saying here? Is this containment or liberty? It's a strangely insecure conclusion»¹²⁹. Dopo il primo piano del bacio, nel quale alle spalle dei protagonisti lo spazio è aperto, si succedono le ultime tre inquadrature, rispettivamente una a figura intera (fig. 9), un campo medio (fig. 10) e infine un campo lungo (fig. 11). Notiamo come lo spazio aperto all'interno dell'inquadratura diminuisca progressivamente assieme alla luce che si fa sempre

¹²⁶ «Questo tipo di intrattenimento corre il rischio di essere goduto solo con distrazione, e subito relegato nel dimenticatoio dello spirito di serietà» (traduzione mia); Mardore Michel, *Le sexe d'Holly*, in «Cahiers du Cinéma», n. 129, 1962, p. 50.

¹²⁷ R. Vaccino, *Blake Edwards*, cit., p. 47.

¹²⁸ E. Bruno et al., *I miti infranti*, in E. Bruno (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto*, cit., p. 187.

¹²⁹ S. Wasson, *A Splurch in the Kisser: the Movies of Blake Edwards*, p. 58.

più cupa, e come la macchina da presa, partendo da una posizione frontale ai due protagonisti, gradualmente assume una angolazione dall'alto verso il basso, arrivando quasi a schiacciarli a terra.

Non si tratta dunque di un «e vissero per sempre felici e contenti», come il lieto fine di *Cenerentola* – o nel caso della Hepburn, *Cenerentola a Parigi*, i due protagonisti ora rimangono fradici in mezzo alla strada, entrambi hanno perduto il proprio appartamento, entrambi rimangono senza denaro, lei pure con una fedina penale intaccata. Il lieto fine non è poi così lieto in fondo, non risolve il vero conflitto interiore, l'ambiguità dell'uomo, «l'amore non è più la risposta a tutto»¹³⁰.

Il bacio sotto la pioggia risultò per molti convenzionale se non addirittura banale, come per Keilholz, che pur dando a *Colazione da Tiffany* un'importante etichetta di film pre-femminista, riconoscendo il progressismo sul fatto di aver portato sul grande schermo una prostituta e un mantenuto, scrive: «the romantic ending overwhelmingly rips the majority of this freedom and individuality away»¹³¹. Se però si mettesse un attimo da parte il costante confronto con il romanzo, e se si ragionasse sulla fortuna e l'influenza che esercitò il film dopo la sua uscita, ecco che l'*happy end* di Edwards arriva, forse inconsapevolmente, a garantire qualcosa che il finale di Capote non avrebbe potuto fare, ovvero il perdono della *bad girl*.

Come anticipato nei capitoli precedenti, la figura di Holly viene redenta per vari motivi: non solo non viene punita né per la sua condotta, e nemmeno per il fatto di essere finita in carcere, ma anzi, lo spettatore è portato a fare il tifo per lei, ad amare e a identificarsi con questa ragazza che non è malvagia, ma innocentemente e accettabilmente solo un po' irruente e fuori dai canoni. Il lieto fine di Edwards prova che anche un'amorale svitata come lei, alla fine, può essere amata e accettata per quello che è, senza la necessità di dover cambiare, o di mostrarsi altro da sé, come invece avrebbe voluto Josè.

Nell'intervista del 1966, Blake Edwards ammise

«Again it was one of those things, in retrospect if I had it to do all over agtin [sic!]. I would do it a lot closer to the original Capote story. But today, you could do it a lot closer. In those days it frightened many people. It was too cynical [...] You couldn't say things like that on the screen but you could take greater liberties today than you could then»¹³².

¹³⁰ F. Albertini, *Colazione da Tiffany*, in M. Massara, G. Zappoli (a cura di), *Una Pantera Da Tiffany. Il Cinema Di Blake Edwards*, cit., p. 84.

¹³¹ J. Keilholz, «'Breakfast at Tiffany's': Sex Before the Sex Revolution», in «Jonathan's Archives», www.jonathankeilholz.wordpress.com, [s. d.]. Data ultima consultazione: 12 Gennaio 2023.

¹³² J.F. Hauduroy, B. Edwards, *Sophisticated Naturalism*, in «Cahiers du cinema in English», p. 23.

naturalmente riferendosi alla censura, al bigottismo e al perbenismo dell'epoca. C'è però anche da ammettere che la Holly edwardsiana servì molto di più all'America del 1961 di quanto non avrebbe fatto quella di Capote, che – al di là della questione dell'Hays Office – sarebbe apparsa meno compassionevole e, nei confronti dei più conservatori, più come un personaggio negativo dal quale prendere le distanze piuttosto che come un'eroina, un personaggio che sarebbe stato apprezzato solo da chi possedeva «un'anima d'artista» recuperando la battuta di O.J., come Capote, che era un'artista, disse di aver apprezzato la vera Holly.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

La Holly del grande schermo invece, si rivelò essere un perfetto compromesso, che stava nella regola ma allo stesso tempo mostrava che le regole potevano essere trascurate, qualche volta, accettabilmente trasgressiva «that might have been seen as a precursor for the counterculture image of more independent-minded young women during the late 1960»¹³³: diceva alle ragazze che non era poi così male vivere da sole senza per forza doversi sposare, che potevano divertirsi e bere alcolici, che non per forza dovevano essere cuoche provette, che potevano essere sempre belle in abito da sera così come con un paio di jeans. *Colazione da Tiffany* portò in questo modo

«nei cinema una nuova generazione di spettatori, in un momento in cui in America stavano nascendo nuovi desideri in tutti i campi: dal cibo al bere, dalla musica ai film, dalle aspirazioni sociali alle aspettative economiche. Le fondamenta stesse della società americana stavano appena iniziando a scricchiolare»¹³⁴.

Se Sam Wasson a proposito di Holly/Audrey parla di «donna moderna», io credo che andrebbe altrettanto bene parlare di «ragazza moderna», in un tempo in cui essere ragazza non era tanto considerato come una tappa della vita, ma semplicemente come un rapido passaggio dall'essere una bambina ad essere una donna adulta.

Holly/Audrey divenne prima di tutto icona di ispirazione per le giovani ragazze americane, incarnando i loro desideri e la volontà di emancipazione, e portando un inedito standard di bellezza sullo schermo, con una corporatura e un guardaroba più accessibili rispetto all'irraggiungibile immagine della sexy Marilyn Monroe. E se con i Marilyn possiamo spesso (purtroppo) constatare l'aspetto scopofilo di cui parla Laura Mulvey¹³⁵ nella creazione del personaggio, ovvero il fatto che nella maggior parte dei casi venne plasmato per compiacere il desiderio voyeuristico dello sguardo maschile, la Hepburn sembra al contrario costruita in direzione di un pubblico femminile¹³⁶. Le inquadrature della macchina da presa non insistono mai sul suo corpo a scopo di sessualizzarlo, ma piuttosto mirano a mostrarne la grazia e la leggerezza che Audrey possiede con qualsiasi tipo di outfit.

Lo stilista Isaac Mizrah la descrisse così:

«Until Hepburn appeared there weren't beauties who weren't voluptuous. People thought that to be gamine-like was not beautiful. [...] it's someone who is very androgynous and yet

¹³³ P. Monaco, *The Sixties: 1960-1969*, Berkeley, University of California Press, 2003 [2001], p. 131.

¹³⁴ D. Spoto, *Audrey Hepburn*, p. 191.

¹³⁵ Cfr. L. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, in C. Penley (a cura di), *Feminist and Film Theory*, New York, Routledge, 1988, pp. 803-816, <https://doi.org/10.4324/9780203699362>.

¹³⁶ Cfr. R. Moseley, *Trousers and Tiaras: Audrey Hepburn, a Woman's Star*, in «Feminist Review», n. 71, 2002; <https://www.jstor.org/stable/1396020>.

feminine. She's feminine edge of androgyny. She's a symbol. You don't really need to rely on décolletage every single time. There are other really wonderful feminine things about women that are not just tits or ass»¹³⁷.

Più volte oggi, per promuovere il movimento di *body positivity*, è stato fatto riferimento alle grandi dive del passato, che secondo gli odierni standard sarebbero considerate *curvy*, dimostrando in questo modo che anche con qualche chilogrammo in più si può essere magnifiche. Certo, non c'è nulla di male nel sentirsi rappresentati dalle misure di una Marilyn¹³⁸, il problema è che si tenta di distruggere uno standard di bellezza promuovendone un altro del passato, un passato nel quale la vera rottura del modello fu il corpo androgino della Hepburn. «I was incredibly skinny when I was fifteen» inizia così il racconto di una Rosie, una delle donne intervistate da Rachel Moseley – la quale condusse una ricerca sull'influenza esercitata dal cosiddetto “The Hepburn Look” – una donna che non si considerò mai abbastanza femminile da sentirsi a proprio agio con le classiche gonne colorate del tempo, fino a quando non provò a imitare uno dei look *total black* di Audrey, con tanto di pantaloni. Confidò un'altra:

«It was sort of, you know, she wasn't, she wasn't very... glamorous in a - in that conventional sort of Fifties way, which was what the other films stars were, and she was much less curvaceous - all the others were rather sort of - large, and [both laugh] which I didn't particularly like»¹³⁹

Queste ragazze finalmente si sentivano rappresentate da qualcuno che proponeva loro uno «standard democratico di bellezza», non solo suggerendo degli abiti adatti ad ogni occasione facilmente riproducibili a basso costo, ma incoraggiando all'elaborazione di uno stile personale¹⁴⁰, che valorizzasse la propria figura senza la necessità di nascondere quelli che potevano essere considerati dei difetti. Sin dal suo primo approdo a Hollywood, infatti, aveva rifiutato di imbottire il seno o di far nascondere, affidandosi all'ingegno della celebre costumista della Paramount Edith Head, le reali fattezze del proprio corpo, considerate al tempo poco femminili¹⁴¹. Al contrario, la diva strinse un forte sodalizio con Givenchy il quale,

¹³⁷ AA.VV., *Audrey Hepburn: That Girl with the Eyes*, in «Interview», v. 20, n. 8, August 1990, p. 101.

¹³⁸ Le fonti nelle quali si può rintracciare ciò sono numerose e piuttosto diffuse, di seguito ne riporto alcune come esempi: Cfr. I. Perotta, 10 lezioni di stile evergreen che ci ha insegnato Marilyn Monroe, in «Vanity Fair», www.vanityfair.it, 27 Maggio 2019. Data ultima consultazione: 13 Gennaio 2023; Cfr. S. Lloyd, *Marilyn Monroe, Icon of Body Positivity or Symbol of Insecurity?*, in «The Untitled Magazine», www.untitled-magazine.com, 8 June 2016. Data ultima consultazione: 13 Gennaio 2023.

¹³⁹ R. Moseley, *Trousers and Tiaras: Audrey Hepburn, a Woman's Star*, in «Feminist Review» p. 45.

¹⁴⁰ Cfr. D. Spoto, *Audrey Hepburn*, cit.

¹⁴¹ Cfr. D. Spoto, *Audrey Hepburn*, cit.

per citare le parole di Jeffrey Banks riportate da Locatelli, «era un naturalista con l'intento di mostrare il corpo così com'era, non di rimodellarlo o idealizzarlo»¹⁴².

Se la rottura con lo stereotipo è presente fin dai primi film dell'attrice, con *Colazione da Tiffany* raggiunge il proprio apice. Nonostante in molti considerino il finale, come osservato, convenzionale, e in generale un po' azzardato parlare di "film femminista", il personaggio di Holly Golightly si rivelò rivoluzionario e fonte di ispirazione per molte donne, tra cui Letty Pogrebin, all'uscita del film ventiduenne, fondatrice nel 1971 assieme a Gloria Steinem della rivista femminista *Ms. Magazine*, che Wasson intervistò nel 2009:

«Mi immedesimai completamente con Holly Golightly, la consideravo il mio alter ego. In primo luogo, perché era totalmente diversa dalle solite donne caricaturali spacciate nei film di Hollywood. Era precisamente la donna che avresti voluto essere. [...] il fatto che vivesse da sola in un tempo in cui nessuno lo faceva, rappresentò la conferma di cui avevo bisogno [...] ti trovavi davanti a una donna piena di glamour, eccentrica, un po' strampalata, e niente affatto convinta che fosse necessario vivere con un uomo. Una single con un'esistenza propria, e sessualmente attiva, senza per questo crearsi problemi dal punto di vista morale»¹⁴³.

Holly Golightly, e *Colazione da Tiffany*, si trovano dunque a metà fra il classico e il moderno: vengono portati sul grande schermo non solo un nuovo tipo di bellezza, ma, come spiegato in precedenza, la nuova classe sociale dei giovani e un inedito concetto di moralità, più attenuato in un contesto di disadattamento sociale pronto, di lì a breve, ad esplodere.

Sarebbe interessante un remake di *Colazione da Tiffany* in età odierna, il quale sicuramente godrebbe di una maggior libertà di rappresentazione. Nonostante ciò, rimane il fatto che ancora oggi, la Holly/Audrey del 1961, continua ad esercitare sul pubblico attuale un grande fascino. Certo, probabilmente appare molto meno capricciosa e trasgressiva di quanto non apparisse al pubblico dell'epoca, eppure rimaniamo tutt'ora abbagliati da lei, ed è facile per ogni ragazza rimanere ancora travolta dalla fatale possibilità di identificazione con lei, poiché diciamolo: chi non ha mai sofferto, almeno qualche volta, di paturnie? Le crisi di Holly rimangono tutt'oggi, a distanza di più di sessant'anni, profondamente comprensibili, se non addirittura condivisibili, ed è proprio questo che fa capire quanto moderno sia il personaggio. Forse non andremo a consolarci con un danese e del latte alle 6:00 del mattino davanti a una gioielleria in abito da sera, ma in fondo, tutti hanno, o vorrebbero trovare, un luogo come Tiffany, dove «non può accaderti nulla di brutto».

¹⁴² L. Locatelli, *Colazione da Tiffany, una fiaba post-femminista*, cit.

¹⁴³ Intervista di Letty Pogrebin rilasciata a Sam Wasson il 6 Marzo 2009, in S. Wasson, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, cit., p. 208.

Bibliografia

TESTI DI CARATTERE GENERALE

ALONGE GIAIME, CARLUCCIO GIULIA, *Il cinema americano classico*, Roma, GLF Editori Laterza, 2020 [2006].

ALTMAN RICK, *Film/Genere*, Milano, V&P Università, 2004.

BERGAMINI Oliviero, *Storia degli Stati Uniti*, Roma, GLF Editori Laterza, 2010 [2002].

BENTIVEGNA SARA, BOCCIA ARTIERI GIOVANNI, *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Milano, GLF Editori Laterza, 2019.

BORDWELL DAVID, THOMPSON KRISTIN, ed. it. E. Mosconi, D. bruni (a cura di), *Storia del cinema. Un'introduzione*, Milano, McGraw-Hill, 2014 [2010].

BORGOGNONE GIOVANNI., *Storia degli Stati Uniti. La democrazia americana dalla fondazione all'era globale*, Milano, Feltrinelli Editore, 2013.

DI CHIO FEDERICO, *American storytelling : le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Roma, Carrocci Editore, 2016.

DI GIAMMATTEO FERNALDO., *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2005 [2002].

CAMPARI ROBERTO, *Storie di peccato. Morale sessuale nel cinema americano e italiano 1930-1968*, Milano, La nave di Teseo editore, 2019 [ed. digitale].

CARTOSIO BRUNO, *I lunghi anni Sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 2012 [2010].

JANDELLI CRISTINA, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio Editori, 2021 [2007].

LARNER JOHN WILLIAM, *Judging the Kitchen Debate*, in «OAH Magazine of History», v. 2, n. 1, 1986, pp. 25–27; www.jstor.org/stable/25162497.

LA POLLA FRANCO, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.

LUPO SALVATORE, VENTRONE ANGELO, *L'età contemporanea*, Firenze, Le Monnier Università, 2018.

MONACO PAUL, *A History of American Movies: A Film-by-film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*, Stati Uniti, Scarecrow Press, Inc., 2010.

MONACO PAUL, *The Sixties: 1960-1969*, Berkeley, University of California Press, 2003 [2001].

PRAVADELLI VERONICA., *Dive, registe, spettatrici*, Roma, GLF Editori Laterza, 2014.

PRAVADELLI VERONICA, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio Editori, 2018 [2007].

ROSS SARA, *Banking the Flames of Youth: the Hollywood Flapper, 1920-1930*, Ph.D Dissertation, Madison, University of Wisconsin, 2000.

TESTI SULLA QUESTIONE FEMMINILE

BARITONO RAFFAELLA, *La 'mistica della femminilità' e il modello democratico americano negli anni della guerra fredda*, in «Scienze e Politica», CLUEB, v. 14 n. 26, 2002, pp. 83-100. doi.org/10.6092/issn.1825-9618/2891.

BETTY FRIEDAN, *La mistica della femminilità*, Roma, Castelvecchi, 2012.

BINI ELISABETTA, *Donne e consumi nei suburbs americani degli anni cinquanta*, in «Italia Contemporanea», n. 224, Settembre 2001, pp. 390-396. www.reteparri.it/pubblicazioni/italia-contemporanea/database-indici/?numero=224.

MEYEROWITZ JOANNE, *Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946- 1958*, in «The Journal of American History», v. 79, n. 4, March 1993, pp. 1455-1482. doi.org/10.2307/2080212.

MOSKOWITZ EVA, *"It's Good to Blow Your Top": Women's Magazines and a Discourse of Discontent, 1945-1965*, in «Journal of Women's History», v. 8, n. 3, Winter 1996, pp. 66-85. www.proquest.com/scholarly-journals/good-blow-your-top-womens-magazines-discourse/docview/1300154013/se-2.

MULVEY LAURA, *Visual pleasure and narrative cinema*, in C. Penley (a cura di), *Feminist and Film Theory*, New York, Routledge, 1988, pp. 803-816. doi.org/10.4324/9780203699362.

MONOGRAFIE SU BLAKE EDWARDS

BRUNO EDOARDO (a cura di), *Blake Edwards: l'occhio composto*, Recco, Le Mani, 1997.

DANEY SERGE, NOAMES JEAN-LOUIS, *Un humour sérieux*, in «Cahiers du Cinéma», n. 166-167, 1965, p. 85-87.

LEHMAN PETER, LUHR WILLIAM, *Blake Edwards*, Athens Ohio, Ohio University Press, 1981.

LEHMAN PETER, LUHR WILLIAM, *Returning to the Scene: Blake Edwards Volume 2*, Athens Ohio, Ohio University Press, 1989.

MASSARA MARCO, ZAPPOLI GIANCARLO (a cura di), *Una Pantera Da Tiffany. Il Cinema Di Blake Edwards*, Milano, Il Castoro, 1997.

POLETTI MATTEO, CARLUCCIO GIULIA, *Il tocco della pantera: il cinema di Blake Edwards*, Milano, Il principe costante, 2008.

VACCINO ROBERTO, *Blake Edwards*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

WASSON SAM, *A Splurch in the Kisser: the Movies of Blake Edwards*, Middletown: Wesleyan University Press, 2010 [2009].

SAGGI E ARTICOLI SU *BREAKFAST AT TIFFANY'S*

BREEN JAMES, *In Brief. Breakfast at Tiffany's*, in «Sight and Sound», v. 3, n. 1, Winter 1961, pp. 41-42. www.proquest.com/magazines/breakfast-at-tiffanys/docview/1305514364/se-2.

BROWN VANESSA, *Cool, sunglasses and the modern woman: Icons of the 1960s*, in «Film, Fashion & Consumption», v.7, n.2, 2018, p. 97-114. doi.org/10.1386/ffc.7.2.97_1.

CAPOTE TRUMAN, *Breakfast at Tiffany's. Nothing as ever Holly's until she threw it away*, in «Esquire», v. L, n. 300, November 1958, pp. 135-162.

CAPOTE TRUMAN, *Colazione da Tiffany*, Milano, Garzanti Editore, 2018 [2005].

EISENREICH PIERRE, *Breakfast at Tiffany's*, in «Positif», v. 89, n. 609, Novembre 2011, p. 89. www.proquest.com/magazines/breakfast-at-tiffanys/docview/909627442/se-2.

FEINSTEIN HEBERT, *My Gorgeous Darling Sweetheart Angels: Brigitte Bardot and Audrey Hepburn Breakfast at Tiffany's by Blake Edwards; Martin Jurow; Richard Shepard; The Truth (La Verite) by Henri-Georges Clouzot*, in «Film Quarterly», v. 15, n. 3, Spring 1962, pp. 65–68. doi.org/10.2307/1210632.

JEON JOSEPH JONGHYUN, *Breakfast at Kuniyoshi's: Photography, Forgetting, and Racial Form*, in «Journal of Asian American Studies», v. 20, n. 22, 2019, pp. 235-262. doi.org/10.1353/jaas.2019.0022.

KNIGHT ARTHUR, *SR Goes to the Movies*, in «Saturday Review», 30 September 1961, p. 28.

KRÄMER PETER, *The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, Breakfast at Tiffany and Hollywood*, in «Film Studies», Manchester University Press, Manchester, v.5, Winter 2004, pp. 58-65
www.proquest.com/scholarly-journals/many-faces-holly-golightly-truman-capote/docview/1746559643/se-2.

MARDORE MICHEL, *Le sexe d'Holly*, in «Cahiers du Cinéma», n. 129, 1962, pp. 50-53.

PHRUKSACHART MELISSA, *The Many Lives of Mr. Yunioshi: Yellowface and the Queer Buzz of Breakfast at Tiffany's*. in «Camera Obscura», v. 32, n. 3 (96), 1 December 2017, pp. 93-119. doi.org/10.1215/02705346-4205088.

WASSON SAM, *Colazione con Audrey. La diva, lo scrittore e il film che crearono la donna moderna*, Milano, Rizzoli, 2011.

SAGGI E ARTICOLI SU AUDREY HEPBURN

AA.VV., *Audrey Hepburn: That Girl with the Eyes*, in «Interview», v. 20, n. 8, August 1990, pp. 94-103.

CONNOLY M., *Who Needs Beauty!*, in «Photoplay», v. 45, n. 1, January 1954, p. 48-49, 72-73.

DE LA HOZ CINDY, *Audrey and Givenchy. A Fashion Love Affair*, London Philadelphia, Running Press, 2016.

DE PACE TONINO, *Audrey Hepburn. Dentro la favola della vita*, in «Sentieri Selvaggi», n. 5, Gennaio/Febbraio 2013, pp. 80-84.

DOTTI LUCA, SPINOLA LUIGI, *Audrey mia madre*, Milano, Mondadori, 2015.

HEPBURN FERRER SEAN., *Audrey Hepburn: An Elegant Spirit*, New York, Atria Books, 2005 [2003].

KNIGHT TIMOTHY., *Little book of Audrey Hepburn in the movies*, Chelmsford, G2, 2014 [2009].

MATZEN ROBERT, *La guerra di Audrey. Storia di una ragazza coraggiosa che sfidò Hitler*, Milano, Piemme, 2019.

MILLER JACQUI, *Fan Phenomena. Audrey Hepburn*, Bristol, Intellect, 2014.

MOSELEY RACHEL, *Trousers and Tiaras: Audrey Hepburn, a Woman's Star*, in «Feminist Review», n.71, 2002, pp. 37-51. www.jstor.org/stable/1396020.

SPOTO DONALD, *Audrey Hepburn*, Milano, Frassinelli, 2006.

ALTRI SAGGI E INTERVISTE

CLARKE GERALD, *Capote: A Biography*, New York, Ballantine, 1989.

HAUDUROY JEAN-FRANÇOIS, EDWARDS BLAKE, *Sophisticated Naturalism*, in «Cahiers du cinema in English», n. 3, 1966, pp. 21-26.

MCGILLIGAN PATRICK, AXELROD GEORGE, *IRONY. George Axelrod Interviewed By Patrick McGilligan*, in «Film Comment», v. 31, n. 6, November 1995, pp. 10-24. www.jstor.org/stable/43455130.

NORDEN ERIC, CAPOTE TRUMAN, *Playboy Interview: Truman Capote*, in «Playboy», v. 15, n. 3, March 1968, pp. 51-62, 160-170.

SITOGRAFIA

LOCATELLI LEONE, *Colazione da Tiffany, una fiaba post-femminista*, in «heroica», www.heroica.it.

KEILHOLZ JONATHAN, *“Breakfast at Tiffany’s”: Sex Before the Sex Revolution*, in «Jonathan’s Archives», www.jonathankeilholz.wordpress.com.

NIXON RICHARD, KHRUSHCHEV NIKITA, *The Kitchen Debate - Transcript*, in «Central Intelligence Agent», www.cia.gov/readingroom/docs/1959-07-24.pdf, 24 July 1959.

TUBELLE LARRY, *Film Review: Breakfast at Tiffany’s*, in «Variety», www.variety.com, 6 October 1961.

VANTAGGI VALERIA, PASQUALETTI JOHNSON CHIARA, *Audrey Hepburn, come lei nessuno mai*, in «Vanity Fair», www.vanityfair.it, 20 Gennaio 2023.

Breakfast at Tiffany’s, in «Internet Movie Databased – IMDb», www.imdb.com.

Filmografia

REGIA

Bring Your Smile Along, 1955
He Laughed Last, 1956
Mister Cory, 1957
This Happy Feeling, 1958
The Perfect Furlough, 1958
Operation Petticoat, 1959
High Time, 1960
Breakfast at Tiffany's, 1961
Experiment in Terror, 1962
Days of Wine and Roses, 1962
The Pink Panther 1963
A Shot in the Dark, 1964
The Great Race, 1965
What Did You Do in the War, Daddy?, 1966
Gunn (1967)
The Party, 1968
Darling Lili, 1970
Wild Lovers, 1971
The Carey Treatment, 1972
The Tamarind Seed, 1974
The Return of the Pink Panther, 1975
The Pink Panther Strikes Again, 1976
Revenge of the Pink Panther, 1978
10, 1979
S.O.B., 1981
Victor/Victoria, 1982
Trail of the Pink Panther, 1982
Curse of the Pink Panther, 1983
The Man Who Loved Women, 1983
Micki & Maude, 1984
A Fine Mess, 1986
That's Life!, 1986
Blind Date, 1987
Sunset, 1988
Skin Deep, 1989
Switch, 1991
Son of the Pink Panther, 1993.

Scheda del film

Breakfast at Tiffany's, 1961:

Regia: Blake Edwards; *soggetto:* dal romanzo omonimo di Truman Capote; *sceneggiatura:* George Axelrod; *fotografia:* Franz F. Planner; *montaggio:* Howard Smith; *suono:* Hugo Grenzbach, John Wilkinson; *musica:* Henry Mancini; *canzoni:* Moon River, di Henry Mancini e Johnny Mercer; *costumi:* Edith Head (abiti di Audrey Hepburn: Givenchy; abiti di Patricia Neal: Pauline Trigere); *aiuto regia:* William Mc Garry; *effetti speciali:* John P. Fulton; *interpreti:* Audrey Hepburn (Holly Golightly/ Lullamae), George Peppard (Paul Varjack/Fred), Patricia Neal (Liz Failenson), Buddy Ebsen (Doc Golightly), Martin Balsam (O.J. Berman), Mickey Rooney (Mr. Yunioshi), José Luis de Villalonga (José da Silva Pereira), Dorothy Whitney (Mag Wildwood), Stanley Adams (Rusty Trawler), Alan Reed (Sally Tomato), Claude Straud (Sid Arbuck), John McGiver (commesso Tiffany), Beverly Powers (nightclub strippers), Elvia Allman (bibliotecaria), Miriam Nelson, Sue Casey, Joan Staley, Hanna Landy, Fay Mckenzie, William Lamb, Annabella Soong, William Benegal Rav, Tommy Farrell, Helen Spring, Wilson Wood, Michael Quinlivan, Joyce Meadows, Gil Lamb (invitati al party), Kip King (fattorino del party), Dick Crockett (tassista), Joseph G. Green (Mr. O'Shaunessy), Kate Murtagh (poliziotta), Charles Sherlock, Glen Vernon, Bill Bradley (reporter), Henry Beckam (detective), Paul Lees (bodyguard), Putney (cat); *produzione:* Martin Jurow e Richard Shepherd; *distribuzione:* Paramount Pictures; *formato:* 35mm Technicolor; *durata:* 115'; *origine:* Usa.

Ringraziamenti

Ringrazio la professoressa Rosamaria Salvatore in primis per aver accettato di farmi da relatrice per questa tesi; e poi soprattutto per avermi fatto, fin dalla sua prima lezione, amare il cinema ancor più di quanto già facevo.

Ringrazio la mia famiglia e i miei genitori, per avermi permesso da sempre di studiare, ma soprattutto di studiare ciò che desideravo.

Un ringraziamento va anche a tutte le altre persone che in qualche modo hanno fatto parte di questo mio emozionante percorso, a partire da tutti i professori che hanno contribuito alla crescita delle mie conoscenze ma soprattutto della mia curiosità; ai miei nonni, cugini e parenti; a tutti i miei amici.

Ringrazio il mio cagnolino Scotch, il mio migliore amico e compagno di studio ideale.

Ringrazio infine me stessa, per la mia voglia di non essere mai sazia di imparare, conoscere e appassionarmi.