



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA**

**SEDE AMMINISTRATIVA: Università degli Studi di Padova**

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica**

**SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo  
CICLO XXV**

**Percorsi tra tradizione e modernità all'interno dell'universo  
femminile nel cinema di regime (1929-1943)**

**DIRETTORE DELLA SCUOLA: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani**

**SUPERVISORE: Ch.mo Prof. Gian Piero Brunetta**

**DOTTORANDA: Meris Nicoletto**

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	p. 4
---------------------	------

## **CAPITOLO I**

### **La politica cinematografica fascista: tra scelte produttive e affermazione di un divismo femminile autarchico**

1.1. La politica cinematografica del fascismo	p. 11
1.2. La “battaglia per il realismo” e la scoperta di un nuovo paesaggio	p. 21
1.3. La “donna nuova” nella società di massa del Ventennio	p. 30
1.4. La nascita di un divismo autarchico	p. 41
1.5. Dive italiane: “modelli” di condotta e di stile	p. 58

## **CAPITOLO II**

### **La commedia del Ventennio: tra modernità e tradizione**

2.1. La commedia: la donna protagonista	p. 72
2.2. I primi film sonori e la fiaba di Cenerentola	p. 77
2.2.1. Segretarie e telefoniste alla riscossa	p. 81
2.3. La commedia déco	p. 88
2.3.1. La donna emancipata: Elsa Merlini in versione Budapest	p. 91
2.3.2. <i>Rose scarlatte</i> : l’insoddisfazione femminile dietro la “maschera sociale”	p.100
2.3.3. <i>L’ultimo ballo</i> : la “donna nuova”	p 105
2.4. <i>Tempo massimo</i> e <i>Inventiamo l’amore</i> : la conciliazione tra modernità e tradizione	p.112
2.5. <i>Dora Nelson</i> : la <i>bad</i> e la <i>good</i> girl a confronto	p.119

## CAPITOLO III

### La donna “in vetrina”

3.1. Figure femminili urbane nel cinema di Mario Camerini	p. 127
3.1.1. Le rotaie del cuore	p. 134
3.1.2. <i>Parlami d'amore Mariù</i>	p. 139
3.1.3. <i>Il signor Max</i> : la commedia del doppio disinganno	p. 144
3.2. <i>Grandi Magazzini</i> e <i>Contessa di Parma</i> : La donna “in vetrina”	p. 148
3.3. Assia Noris: la virtù messa alla prova	p. 163

## CAPITOLO IV

### Adolescenti in fiore

4.1. Il filone collegiale: genesi e fortuna	p. 178
4.2. Il primo film italiano: <i>Seconda B</i>	p. 185
4.3. La “via italiana” alla “macchinetta” magiara	p. 190
4.3.1. L'alunna e la prof: lo scambio delle parti	p. 196
4.3. Oltre la commedia ungherese: il caso <i>Teresa Venerdi</i>	p. 198
4.5. A lezione d'amore più che di chimica	p. 202
4.6. Seduzione e sedizione	p. 207
4.7. <i>Nessuno torna indietro</i> : le piccole donne crescono	p. 214
4.8. Il fenomeno “Lilia Silvi”	p. 225

## CAPITOLO V

### Il melodramma: espressione del conflitto donna-società

5.1. Identikit di un genere proteiforme	p. 232
5.2. La donna peccatrice: schemi narrativi e declinazioni	p. 235
5.2.1. <i>La peccatrice</i> , <i>Stasera niente di nuovo</i> e <i>Una storia d'amore</i> : percorsi di redenzione	p. 244
5.2.2. <i>T'amerò sempre</i> , <i>La maestrina</i> , <i>È caduta una donna</i> , <i>Quattro passi tra le nuvole</i> : sedotte e abbandonate, ma madri	p. 255
5.2.3. <i>Piccola mia</i> e <i>Il canale degli angeli</i> : l'adulterio riscattato dall'amore materno	p. 273
5.2.4. <i>I bambini ci guardano</i> : “un melodramma della modernità”	p. 280
5.2.5. <i>Ossessione</i> : “L'angelo della morte”	p. 289
5.2.6. Clara Calamai: da “riserva” a protagonista	p. 302

## CAPITOLO VI

### Donne sull'altare del sacrificio

6.1. L'immagine muliebre nei prodotti dell'industria culturale	p. 304
6.2. Mater dolorosa	p. 310
6.3. Madri vicarie	p. 323
6.4. Maria Denis: icona dell'e(ste)tica del sacrificio	p. 330
6.5. Angeli della patria	p. 346
6.5.1. <i>L'assedio dell'Alcazar, Bengasi e Passaporto rosso</i>	p. 351

## CAPITOLO VII

### Immagini femminili tra stereotipi, propaganda e nuove inquietudini

7.1. La declinazione imperfetta	p. 369
7.2. <i>Aldebaran e Fari nella nebbia</i> : angeli inquieti	p. 376
7.2.1. <i>La freccia nel fianco</i> : la sconfitta dell'amore romantico	p. 389
7.3. Un'evanescente presenza: la donna forte	p. 394
7.3.1. Mario Soldati e l'incontro con Fogazzaro	p. 396
7.3.2. Alida Valli e <i>Piccolo mondo antico</i>	p. 402
7.3.3. Isa Miranda e <i>Malombra</i>	p. 412
7.4. <i>La femme fatale</i> : tra stereotipi e propaganda	p. 425
7.4.1. <i>La signora di tutti</i> (ma non di se stessa)	p. 438
7.4.2. <i>Zazà</i> : ... bella con anima	p. 446
7.4.3. <i>Sotto la croce del Sud</i> : Venere in colonia	p. 451

<b>CONCLUSIONI</b>	p. 456
--------------------	--------

<b>APPENDICE FOTOGRAFICA</b>	p. 469
------------------------------	--------

<b>FILMOGRAFIA</b>	p. 479
--------------------	--------

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	p. 505
---------------------	--------

## INTRODUZIONE

Affrontare lo studio della figura femminile nel cinema di regime significa confrontarsi con un *corpus* filmico dalle dimensioni notevoli: più di quattrocento pellicole rimaste su un totale di più di settecento. La congiura del silenzio messa in atto dalla critica postbellica ha favorito la perdita di circa la metà di un patrimonio culturale inestimabile della nostra cinematografia tra le due guerre. Così scriveva Carlo Lizzani nel 1953: « Non un fotogramma, oggi, può essere impiantato o ricordato dei cento e cento film prodotti dal 1938 al '43 sulla falsariga del camerinismo, della pochade, della commedia ungherese». <sup>1</sup> Al coro dei detrattori appartengono gli intellettuali antifascisti, attivi collaboratori della rivista «Cinema», che, cavalcando la battaglia per il neorealismo, stesero un velo su tutta la produzione del Ventennio considerandola espressione dell'ideologia fascista. A partire dai convegni di Pesaro e di Ancona degli anni Settanta e nei decenni a seguire si assiste ad una progressiva rivalutazione del cinema di regime che prende avvio da una visione quasi del tutto sdoganata dai preconcetti iconoclasti imperanti alla conclusione della guerra. Questo nuovo atteggiamento ha consentito innanzitutto di vedere per la prima volta fonti filmiche dimenticate e poi di collocarle in una prospettiva storiografica aperta e disponibile a continui e doverosi ripensamenti. Il processo di revisione della produzione cinematografica è ancora in corso, come lo è quello storico che ha aggiunto e continua ad aggiungere ulteriori pezzi ad un *puzzle* ancora lontano da definitive conclusioni. Ma ogni pezzo è un passo in avanti su cui gli studiosi costruiscono altre ipotesi e gettano ponti verso nuovi orizzonti. A tutt'oggi il panorama bibliografico sul Ventennio appare piuttosto corposo e tende a espandersi ulteriormente. In un contesto ricco di materiali di contorno, che coinvolgono numerosi settori disciplinari e l'industria culturale (dalla storia, nelle sue varie declinazioni, <sup>2</sup> alla sociologia, dalla linguistica alla letteratura, dalla pubblicistica al romanzo popolare, ai mezzi di comunicazione di massa) si colloca questo lavoro di ricerca volto a delineare un ritratto delle figure muliebri nel cinema di regime, un terreno fino ad ora pressoché inesplorato, dal momento che non esiste uno studio sistematico ed organico, se non qualche pubblicazione biografica sulle più famose attrici del firmamento nazionale, alcuni saggi sullo *stardom* di

---

<sup>1</sup> Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, Firenze, Parenti, 1953, p. 90.

<sup>2</sup> Fondamentale il saggio di impianto storico-culturale di Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993.

regime<sup>3</sup> e quello fondamentale di Giovanna Grignaffini dal titolo *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*.<sup>4</sup> Altri studi, utili ma alquanto periferici, affrontano aspetti socio-culturali della produzione filmica del periodo, senza riservare alle donne quello spazio da protagoniste che di fatto possedevano all'interno delle storie raccontate sul rettangolo dello schermo. Di converso esistono pubblicazioni in area anglofona, benché piuttosto datate, che affrontano lo studio del cinema di regime anche in riferimento alla donna, come le pubblicazioni di Marcia Landy.<sup>5</sup> Vanno ricordati anche alcuni saggi nei volumi a cura di Robin Pickering-Iazzi (*Mothers of Invention, Women, Italian Fascism and Culture*) e di Jacqueline Reich, Piero Garofalo (*Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*).<sup>6</sup> Di ulteriori studi, non meno significativi, si è tenuto conto all'interno del *corpus* della ricerca. In generale tali apporti di area non italiana presentano spunti interessanti, ma che vanno contestualizzati sul piano storico-cinematografico, nell'ottica di uno sguardo critico a 360 gradi che comprenda vari ambiti disciplinari e più fonti documentarie.

Fin dall'inizio questo lavoro è stato inteso come un volo di ricognizione sulle figure muliebri nel Ventennio fascista, dal 1929 al 1943, e come tale non ha la pretesa di giungere a conclusioni definitive né complete. Infatti si è preferito adottare la struttura del "percorso" come strumento di indagine proprio per il carattere non esaustivo della ricerca, intesa come trampolino di lancio per ulteriori incursioni sull'argomento. I percorsi scelti hanno privilegiato l'analisi di pellicole accomunate da ben precise tipologie di donne, per lo più giovani sul piano anagrafico. Indiscusse protagoniste del cinema di regime, furono loro a consentire quell'identificazione con il pubblico, soprattutto femminile, che affollava le sale. Lo studio per tipologie non è disgiunto da un continuo confronto intertestuale, snodo fondamentale per tracciare un quadro dell'iconologia muliebre, il più possibile esaustivo, nell'arco del periodo prescelto. Un quadro che entra in rapporto dialettico con il contesto storico, la propaganda di regime (il cinema come «arma più forte»), le misure legislative adottate, le strategie dell'industria cinematografica, le diverse posizioni della critica coeva, la

---

<sup>3</sup> Tra questi ricordiamo: Stefano Masi e Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994 e Massimo Scaglione, *Le dive del ventennio. Ingenue, maliziose, fatali o popolarie ma soprattutto ... italiane*, Torino, Lindau, 2003.

<sup>4</sup> Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in ID, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2002.

<sup>5</sup> Le pubblicazioni più note ai fini della nostra ricerca sono: Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1986 e *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, Albany, State of New York University Press, 1998.

<sup>6</sup> Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995; Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

poetica degli autori, la censura, le difformità dai modelli di partenza (nel caso di pellicole “tratte da” romanzi, opere teatrali o libretti d’opera), l’interferenza di altri mezzi della cultura commerciale (periodici illustrati, cineromanzi, radio, canzoni). L’interrelazione tra testo e contesto, ovvero tra fonti cinematografiche e non, si configura quale caposaldo irrinunciabile della ricerca, che, tuttavia, non trascura di cogliere le dissonanze e le smagliature all’interno del cinema degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, analizzando la produzione media, e non solo i film più celebri e di successo. Non di secondaria importanza la rilevazione di forze centrifughe, non sempre latenti, nella rappresentazione di alcune tipologie femminili che si allontanano da un’iconologia stereotipata e tendenzialmente omogenea, come nel filone della “commedia all’ungherese” o scolastico o nella produzione dei cosiddetti “calligrafici”, cui spetta il merito di aver contribuito a sprovincializzare la cultura nazionale. Il punto di massima rottura dai modelli muliebri codificati è rappresentato da *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, film che segna anche una trasformazione radicale dell’immagine divistica. Fondamentali per questa operazione di scandagliamento dell’universo femminile sono stati, oltre alle pellicole, gli scritti di Gian Piero Brunetta, di Raffaele De Berti, di Lucia Cardone, di Victoria De Grazia, di Giovanna Grignaffini, di James Hay, di Antonella Ottai, di Vito Zagarrio e di altri, elencati per ragioni pratiche, in bibliografia.

Il periodo di ricognizione parte da un film muto come *Rotaie* di Mario Camerini del 1929, che è il termine *a quo* della ricerca, mentre il termine *ad quem* è il 1943, l’anno di *Ossessione*, diretto da Luchino Visconti, un film di svolta, in quanto si afferma un ruolo femminile inedito rispetto a quello veicolato dalla produzione del periodo. La scelta di questi due poli temporali non è casuale: le pellicole rappresentano infatti le due anime della figura femminile nel panorama del cinema del Ventennio. La prima, che ritroveremo con una certa continuità all’interno del melodramma, è la donna come strumento di “conversione” dell’uomo. La seconda invece trascina l’uomo, attraverso la passione dei sensi, alla perdizione. La prima incarna la moglie e madre esemplare tanto decantata dalla propaganda fascista, la seconda lo sfaldamento dell’istituzione familiare. Considerando l’ampio *corpus* di film girati nel periodo preso in esame, i percorsi si sono diramati in più direzioni mantenendo però come stella polare l’evoluzione diacronica delle presenze femminili all’interno dei due macrogeneri (la commedia e il melodramma). La produzione cinematografica di regime rivolge il proprio interesse quasi esclusivo alla commedia, genere d’evasione prediletto, anche oltreoceano, per iniettare sogni di benessere in un contesto critico sul piano storico ed economico. La maggior parte delle pellicole, pur imitando i modelli americani o francesi o magiari o tedeschi,

veicolano una tipologia di donna meno emancipata e trasgressiva di quella originaria, ma ugualmente portavoce di istanze di indipendenza verso cui il regime mostra un atteggiamento contraddittorio: mentre si legiferava al fine di relegarla tra le quattro mura domestiche, promuovendone l'immagine edulcorata di madre e moglie esemplare, la si coinvolgeva attivamente nelle attività pubbliche promosse dal regime, allontanandola inevitabilmente dalla tutela paterna o coniugale. Ecco dunque spiegato anche il titolo: il fascismo, pur considerando le donne "angeli del focolare" e pertanto "fattrici" della forza della nazione, non riuscì, nonostante i provvedimenti adottati e la propaganda mediatica messa in atto, a bloccare, se non in parte, le pulsioni muliebri verso la modernità, favorite attraverso la pubblicitaria, il cinema, la radio, i luoghi del tempo libero di massa. Né tantomeno fu in grado di "fermare la storia" impedendo il processo di urbanizzazione e industrializzazione del paese che comportava uno spostamento della forza lavoro, anche femminile, nelle città.

La tesi, composta di sette capitoli, è stata articolata in questo modo: il primo capitolo traccia, per linee generali, la politica fascista sulla cinematografia, il riassetto della produzione italiana con la nomina alla Direzione Generale della Cinematografia di Luigi Freddi (parallelamente alla nascita di Cinecittà, del Centro Sperimentale di Cinematografia e della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia), la progressiva formazione di uno *star-system* nazionale che raggiunge l'apice nel periodo dell'autarchia, la battaglia per il realismo condotta dalla critica cinematografica specializzata, la politica contraddittoria di regime nei riguardi della "donna nuova", il proporsi delle attrici italiane come "modelli" non solo di condotta, ma anche di stile, in settori considerati economicamente strategici dal regime, come la moda. Tuttavia il modello americano con il suo sistema divistico, ormai entrato nell'immaginario popolare del nostro paese, rimane per molti produttori e registi un vitale punto di riferimento anche negli anni dell'autarchia. Non è possibile comprendere e decodificare il linguaggio, le tematiche, le poetiche dei singoli autori, gli stilemi recitativi e gli apparati scenici del cinema italiano senza tener presente la produzione cinematografica hollywoodiana.

Il secondo capitolo esamina le ragioni di una produzione cinematografica italiana in crisi, che guarda al modello vincente della commedia straniera, in particolare americana e budapestina, per rilanciare il mercato nazionale. Protagoniste delle commedie sono uno stuolo di segretarie, telefoniste e commesse, novelle Cenerentole dalla condotta virtuosa, premiate con un avanzamento sociale: il matrimonio con un principe azzurro farà di loro delle perfette mogli e madri esemplari. Tuttavia non mancano, grazie soprattutto all'apporto della commedia



budapestina e alla creazione di una “via italiana” al genere, grazie all’adattamento di testi teatrali confezionati per il grande schermo dal commediografo e sceneggiatore Aldo De Benedetti, protagoniste più emancipate e trasgressive, come quelle interpretate da Elsa Merlini in versione Budapest.

Il terzo capitolo analizza il tema della “donna in vetrina” attraverso alcune commedie di Mario Camerini e un film paradigmatico di Alessandro Blasetti *Contessa di Parma*, in cui emerge una tipologia muliebre più italiana. La donna dei film urbani di Camerini e Blasetti è la “donna nuova”, ovvero la donna esposta ai rischi dell’ambiente lavorativo: sia che lavori come commessa (*Gli uomini, che mascalzoni ...; Grandi Magazzini*) o che sia impegnata in altre occupazioni (*Il signor Max, Contessa di Parma*) può tutelarsi dalle molestie sessuali soltanto grazie alla sua condotta virtuosa, coronata dal matrimonio con un bravo giovane, quasi sempre della sua stessa condizione sociale. Spesso alla figura positiva incarnata dalla protagonista si contrappongono personaggi femminili secondari disponibili a compromessi immorali per appagare il loro desiderio di consumatrici. Il grande magazzino si configura come il luogo in cui la donna vende dei prodotti ma anche, se vuole, si mette in vendita. Il capitolo si conclude con l’analisi di alcuni film con protagonista Assia Noris, una delle più famose attrici del firmamento divistico italiano, spesso al centro di trame seriali in cui recita la parte della ragazza della porta accanto, buona, gentile e di sani principi morali che vengono messi alla prova da circostanze esterne (*Centomila dollari, Luna di miele*). L’*happy ending* delle storie dimostra che il matrimonio e l’abbandono del lavoro sono l’unica maniera per preservare l’integrità morale della donna.

Il quarto capitolo affronta un altro gruppo di film d’evasione rubricabili sotto l’etichetta di “filone collegiale”. Si tratta di una produzione piuttosto seriale di origine budapestina che si rivolge ad un *target* di giovanissime spettatrici in linea con quanto stava accadendo anche sul piano editoriale con la pubblicazione di riviste rivolte ad un pubblico di ragazze. Le pellicole del filone mostrano un’evidente funzione moralizzatrice in quanto le giovani educande, quasi sempre di alta estrazione sociale, vanno incontro ad un percorso di formazione culminante, quasi sempre, con il rito nuziale con cui acquisiscono il diritto di entrare a far parte del mondo degli adulti. Anche se la giovane ribelle è stata il motore dell’azione e ha spesso manovrato i fili della seduzione, il protagonista maschile, nella maggior parte dei casi debole, poco incline al lavoro, donnaiolo, riesce ad avere partita vinta alla conclusione della vicenda. Vittorio De Sica, più di altri registi, ha conferito alle commedie dedicate alle “fanciulle in fiore” una fisionomia italiana, come si evince nel confronto tra *Teresa Venerdì* (1941) e il suo

antecedente budapestino *Péntek Rézi* (1938). Dal confronto con l'originale si nota un maggiore approfondimento psicologico dei caratteri e una divulgazione di riflessioni e di indirizzi di comportamento in sintonia con la tendenza educativa del cinema del Ventennio. Fuori dagli schemi rassicuranti del filone è invece *Il birichino di papà* (1943) di Raffaello Matarazzo con una protagonista ribelle che non va incontro ad alcuna trasformazione ma che si erge a paladina della propria libertà contro le istituzioni (dalla famiglia al collegio) e che alla fine esce vittoriosa. Il confronto con il testo letterario di partenza, molto diverso, consente di cogliere in filigrana una parodia dell'educazione fascista e delle sue politiche giovanili. Il capitolo si conclude con l'analisi del fenomeno del "lilisilvismo": un insieme di pellicole seriali con protagonista Lilia Silvi in parti di ragazza di estrazione sociale bassa in cui il pubblico femminile in sala poteva più facilmente identificarsi rispetto alle protagoniste benestanti del filone collegiale. Il messaggio pedagogico di questi film (apparentemente) leggeri (*Dopo divorzieremo*, *Scampolo*, *La bisbetica domata*) è sempre lo stesso: la giovane redime l'uomo amato cui spetta però la prerogativa di tenere a bada l'esuberanza caratteriale della compagna di vita.

Il capitolo quinto, assieme al sesto e al settimo, affronta alcune tipologie muliebri all'interno del genere melodrammatico. Il capitolo quinto analizza film che hanno per protagoniste donne peccatrici: prostitute, adultere, ragazze madri. Si tratta sempre di giovani di animo buono cadute nel peccato per ingenuità, per essersi fidate di un mascalzone. Tuttavia è la donna a pagare in prima persona le conseguenze della sua "caduta" ritornando dalla madre (*La peccatrice*) o trovando nella morte una forma di catarsi alla colpa commessa (*Stasera niente di nuovo*, *Una Storia d'amore*). Talvolta alla giovane sedotta e abbandonata è concesso di rifarsi una vita, soprattutto se dimostra una condotta ineccepibile: *T'amerò sempre* e *La maestrina*, più commedie che melodrammi, prospettano alla giovane protagonista un futuro felice con un uomo disposto a perdonare la passata debolezza. Il capitolo si conclude con l'analisi della tipologia dell'adultera, figura di peccatrice piuttosto poliedrica, accomunata però a molte altre donne da un senso di insoddisfazione profonda patita all'interno del *ménage* coniugale: si va dall'adultera disposta a rinunciare alla passione d'amore per un altro uomo in nome dell'amore materno a quella invece determinata ad appagare le proprie pulsioni amorose. *I bambini ci guardano* e *Ossessione* sono l'esemplificazione della distruzione dell'istituzione familiare tanto decantata dal regime.

Il capitolo sesto e settimo affrontano alcune tipologie in linea con gli stereotipi propagandati dal regime che veicolano, alla stregua di altri mass media, l'immagine della donna sacrificale

(presente anche in altri prodotti della società di massa), disposta a redimersi o ad immolarsi per una giusta causa, come la guerra. Troviamo così prostitute, donne fatue, donne tormentate e fatali che diventano “angeli della patria” o “angeli del focolare” in nome di un ideale patriottico o semplicemente familiare. Il capitolo sesto riserva uno spazio speciale all’attrice Maria Denis che spesso ha incarnato sugli schermi di regime l’etica del sacrificio (*Addio, giovinezza!*, *Sissignora*). Il capitolo settimo dedica un ritratto a due dive del Ventennio che hanno lasciato traccia nell’immaginario collettivo per alcune interpretazioni di donne forti: Alida Valli in *Piccolo mondo antico* (1941) e Isa Miranda in *Malombra* (1942). Quest’ultimo capitolo tratta anche le varie declinazioni della donna fatale, una tipologia quasi del tutto assente nella produzione filmica di regime, ma che, nella sua evanescenza, possiede una forza non trascurabile.

Anche se il sistema attoriale del neorealismo segna una netta frattura con quello precedente, ritorna nella produzione del dopoguerra a far capolino una tipologia di donna che ha la sua antesignana in quella di regime. Certamente i tempi sono cambiati e la “favola di Cenerentola” non è più proponibile sotto le macerie provocate dalla guerra. Anna Magnani, attrice poco valorizzata dal regime, ma ancor prima di lei, Clara Calamai in *Ossessione* (1943), saranno i nuovi volti dell’Italia che vuole girare pagina con il passato. La Magnani già nel personaggio di Elide in *Campo de’ Fiori* (1943) di Mario Bonnard, rivela la progressiva avanzata di una tipologia muliebre che trasformerà completamente l’immaginario femminile veicolato dalle divette degli anni Trenta: spettinata, lo sguardo intenso, vestita in maniera dimessa, interpreta in questo film, antesignano di *Roma città aperta* (1945), la parte della donna del popolo, passionale e spontanea nella recitazione (cfr. fot. 18 – Appendice). Eredi degli schermi di regime anche le schiere di dattilografe, commesse, attrici, maestre, sarte, ballerine, modelle che popoleranno il cinema degli anni Cinquanta. Un divismo formato da giovani di estrazione popolare e di prorompente bellezza. Ora è il corpo femminile che deve bucare lo schermo, non più un corpo prigioniero di una divisa o di un’uniforme che nasconde e lascia intuire, ma un corpo che rivela fin da subito la sua potente carica di seduzione.

## CAPITOLO I

### La politica cinematografica fascista: tra scelte produttive, conflitti della modernità e nascita di un divismo femminile autarchico

#### 1.1. La politica cinematografica del fascismo

5 aprile 1931: muore Stefano Pittaluga,<sup>7</sup> esercente e distributore a Torino alla fine degli anni Dieci e poi produttore cinematografico a metà anni Venti, quando i «produttori italiani si trovano in ginocchio, privi di risorse e soffocati sul mercato dalla concorrenza delle majors americane, che nel 1925 avevano aperto le loro filiali in Italia».<sup>8</sup> Alla fine del 1922 la crisi della produzione cinematografica nazionale sembrava aver raggiunto un punto di non ritorno a causa della mancanza di risorse finanziarie, di «attrezzature antiquate, disorganizzazione cronica e concorrenza estera».<sup>9</sup> Dotato di un fiuto imprenditoriale lungimirante, Pittaluga si impegna in prima persona per rivitalizzare il cinema italiano sostenendo la necessità dell'intervento dello Stato per far ripartire la produzione. Egli dà vita a Milano nei primi mesi del 1926 ad un'associazione autonoma: la Federazione cinematografica italiana, immediatamente posta sotto il controllo del regime che con la legge del 3 aprile 1926 «istituisce ufficialmente la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo (Fnfis)».<sup>10</sup> Il *tycoon* italiano, nel 1926, assieme ad altri produttori crea la SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga), la prima associazione nazionale degli industriali del cinema che inglobava, grazie agli aiuti economici della Banca Commerciale Italiana,<sup>11</sup> «le attività e le attrezzature dell'UCI (Unione Cinematografica Italiana)»,<sup>12</sup> sciolta nel 1927.<sup>13</sup> Pittaluga seguì la strada aperta dall'UCI verso un controllo monopolistico del mercato cinematografico nazionale favorito dalla politica culturale del regime disponibile ad accogliere le iniziative imprenditoriali private. L'ingerenza dello Stato nell'industria cinematografica si manifestò in

---

<sup>7</sup> Nacque a Campomorone in provincia di Genova il 2 febbraio 1887 e fu il primo *tycoon* italiano. Iniziò la sua attività imprenditoriale nel 1913 come distributore e poi si cimentò nella produzione. Fu uno strenuo assertore del cinema sonoro a tal punto che fece inserire nelle sue sale dispositivi per far udire l'audio.

<sup>8</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 21.

<sup>9</sup> Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Milano, Laterza, 1975, p. 274.

<sup>10</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 21.

<sup>11</sup> La Banca aveva fornito all'industriale un prestito di cinquanta milioni.

<sup>12</sup> Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 280.

<sup>13</sup> L'UCI era un cartello che comprendeva le più importanti case di produzione italiane: la Caesar Film, la Cines, la Tiber Film e l'Ambrosio Film. Tra le cause del fallimento una sconsiderata amministrazione finanziaria e una politica poco illuminata di acquisto a prezzi altissimi di film scadenti di altre case di produzione.

maniera progressiva già a partire dagli anni Venti ma senza quella forza accentratrice che molti si aspettavano da parte di una dittatura.<sup>14</sup> Come ha osservato Gian Piero Brunetta:

Il fascismo non solo è stato un fenomeno complesso, ma non è neppure identificabile, *tout court*, con Mussolini, né con i ras del regime, i ministri, i segretari di Stato, in una parola, col vertice politico, nonostante il suo ideale sia stato quello di fondarsi su una struttura piramidale di organizzazione.<sup>15</sup>

Pittaluga agiva sì in una condizione di monopolio ma aveva dato assicurazioni al duce di «seguire le direttive del Governo e cioè di rinnovare le gloriose tradizioni della cinematografia italiana».<sup>16</sup> Il nuovo corso impresso dall'imprenditore genovese culminò con l'acquisto della prima Cines e la creazione del «più moderno studio cinematografico italiano, il Cines-Pittaluga».<sup>17</sup> Il merito principale di questo uomo, che agli occhi di Ludovico Toeplitz<sup>18</sup> sembrava «un modesto viaggiatore di commercio, indiscutibilmente astuto nel comprare e rivendere la sua roba, ma facendolo con l'umiltà dell'uomo venuto dal nulla, che non aveva avuto i mezzi per studiare né il tempo poi per coltivarsi»,<sup>19</sup> fu quello di aver saputo interagire con intelligenza con tutte le forze in campo favorendo la ripresa della produzione.

Pittaluga agì da battistrada instaurando la consuetudine per i rappresentanti dell'industria cinematografica di dialogare direttamente con i rappresentanti del governo e cercare di assicurare il loro sostegno alle proprie attività commerciali in nome dell'interesse nazionale. Anche se le risposte iniziali furono fredde, i suoi sforzi acuirono nel governo fascista la consapevolezza dell'importanza del cinema e nel corso degli anni Trenta lo indussero a creare una serie di strumenti legislativi e di istituzioni designati a proteggere, coordinare e promuovere la produzione cinematografica nazionale.<sup>20</sup>

Per il regime, che aveva affidato soprattutto all'Istituto Luce, alla stampa e alla radio la missione di elaborare le strategie del consenso al verbo fascista, il cinema di fiction era l'«arma più forte», che doveva essere incentivato, controllato, indirizzato dall'alto senza ricorrere a forme di centralizzazione:

---

<sup>14</sup> La prima legge sul cinema fu promulgata dal regime nel giugno del 1927 e fu più una dichiarazione d'intenti che non «espressione di una reale volontà d'intervento». Barbara Corsi,

<sup>15</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 32.

<sup>16</sup> Stefano Pittaluga a Mussolini, 6 ottobre 1926, telegramma citato in Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., nota 25, p. 397.

<sup>17</sup> Ivi, p. 280.

<sup>18</sup> Alla morte di Pittaluga, Toeplitz assunse la direzione della Cines fino al 1935. Fu lui a chiamare Emilio Cecchi, in qualità di direttore artistico, alla DGC. Nel 1934 la Cines concluse il suo secondo ciclo produttivo, a causa di un incendio che distrusse gli stabilimenti.

<sup>19</sup> Ludovico Toeplitz, *Ciak a chi tocca*, Milano, Edizioni Milano Nuova, 1964, p. 94.

<sup>20</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 181.

Gli interventi ufficiali del fascismo tendono a delimitare e fissare, come in ogni settore della vita pubblica, gli spazi entro cui si devono e possono muovere gli uomini dello spettacolo. Non viene messa in atto alcuna pressione diretta, ma si attua, con il progressivo varo di leggi, iniziative culturali, fondazione di enti e istituzioni, una rete di filtri di controllo e di canalizzazione delle energie operative, che delimitano in modo preciso le possibilità espressive e comunicative del messaggio cinematografico.<sup>21</sup>

In sintonia con l'impegno preso con il governo la Cines-Pittaluga, nel 1930, produsse il primo film sonoro *La canzone dell'amore* diretto da Gennaro Righelli che fu «il primo grosso successo commerciale del dopoguerra».<sup>22</sup> Quando Pittaluga – e prima il consorzio dell'UCI – muovono i primi passi nel mondo di celluloidi il cinema italiano sta attraversando un periodo di declino, dovuto non solo alla crisi economica mondiale ma anche alla svolta epocale dell'introduzione del sonoro. Per controbilanciare le altre cinematografie dominanti, in particolare quella americana, servivano investimenti e politiche a largo raggio che si proponessero di rimodernare vecchi stabilimenti e impianti e di riorganizzare la produzione e la distribuzione nelle sale. Pittaluga aveva in parte realizzato questo progetto quando la sua morte improvvisa ne interruppe il completamento. Lasciò in eredità un *modus operandi* che servì da stimolo al regime per adottare misure di sostegno alla settima arte: nel giugno del 1931 venne approvato dal governo un provvedimento volto a sovvenzionare l'industria cinematografica dopo aver rilevato che «gli incassi lordi delle sale cinematografiche erano diminuiti costantemente [...] e che tra il giugno e il settembre 1931 oltre 350 sale avevano chiuso i battenti».<sup>23</sup> Le cause erano molteplici ma i dati dimostravano che era necessario un intervento massiccio da parte del regime. Furono varate misure per incentivare e proteggere la produzione, come nell'ottobre del 1933 quando si introdussero premi per i film italiani di qualità e si emanarono norme più restrittive sull'importazione e la distribuzione dei film stranieri.<sup>24</sup> Nell'industria cinematografica italiana, infatti, la fetta di mercato più grossa spettava al cinema americano che era presente sugli schermi con una percentuale superiore al 50%. Nella prima fase di produzione del cinema sonoro la Cines-Pittaluga aveva avviato forme di coproduzione internazionale per favorire la ripresa del mercato cinematografico italiano in crisi dalla seconda metà degli anni Venti. Bernardini scrive:

---

<sup>21</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 32.

<sup>22</sup> Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 281.

<sup>23</sup> Ivi, p. 284.

<sup>24</sup> Tra le misure adottate ricordiamo l'obbligo di proiettare un film italiano ogni tre stranieri e l'introduzione di una tassa di importazione su tutte le pellicole straniere.

[...] è proprio allora che comincia per la prima volta a farsi strada, nella mente di alcuni industriali del cinema, l'idea della convenienza di unire le forze fra produttori di nazionalità diversa per realizzare una stessa opera. La collaborazione internazionale tra società di paesi diversi si presenta dunque – agli industriali del cinema prima ancora che non ai governanti e ai legislatori – come una necessità, una condizione indispensabile per assicurare ai film di ciascun paese un mercato più ampio e una maggiore produttività.<sup>25</sup>

Oltre ai film in più versioni come *La canzone dell'amore*, girato a Roma in italiano, francese e tedesco, la Pittaluga<sup>26</sup> si lancia anche nella pratica del *remake*, con *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, *Due cuori felici* (1932) di Baldassarre Negroni, *Il caso Haller* (1933) di Alessandro Blasetti «che sono rifacimenti di altrettanti film girati precedentemente in Germania».<sup>27</sup> Questo fenomeno, diffuso in tutta Europa, è indicativo di un'esigenza, sentita dall'industria cinematografica, di muoversi in base a necessità di carattere economico. Solo nel corso degli anni Quaranta e dopo la seconda guerra mondiale il processo di collaborazione sarà istituzionalizzato mediante accordi internazionali tra i governi. Oltre alla Cines, nei primi anni Trenta, nascono altre case di produzione fondate da piccoli *tycoons* attivi anche dopo la fine del conflitto: Gustavo Lombardo (Titanus), Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli, Riccardo Gualino (Lux), Giovacchino Forzano (Pisorno). La tendenza della maggior parte di questi produttori è quella di sfornare film commerciali per guadagnare con il cinema, considerato un *business* come altri. Paradigmatico il caso di Angelo Rizzoli che nasce come editore, ma scopre che si possono far convergere gli interessi editoriali con quelli del grande schermo, come rivela la campagna mass-mediatica che accompagna l'uscita del melodramma *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls,<sup>28</sup> da un romanzo di Salvator Gotta uscito a puntate, prima del film, su uno dei suoi periodici. Ma il genere che si afferma è la commedia comico-sentimentale, per la quale la critica coniò il termine spregiativo di “telefoni bianchi”. Si trattava senz'altro di un cinema con scarse ambizioni culturali ma che riusciva, grazie anche agli interventi e agli aiuti del regime, «a rastrellare il 60% degli introiti di tutti gli spettacoli nazionali».<sup>29</sup> Lo Stato nei primi

---

<sup>25</sup> Aldo Bernardini, *Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. I. Miti, Luoghi, Divi*, Torino, Einaudi, 1999, p. 1026.

<sup>26</sup> Nel 1930 la casa di produzione sforna dieci su un totale di dodici film italiani e nel 1931 dodici su tredici. Come ha osservato Gian Piero Brunetta: «Di fatto la Cines Pittaluga nel 1930 è il cinema italiano». Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 165.

<sup>27</sup> Aldo Bernardini, *Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, cit., 1029.

<sup>28</sup> Nel film venne lanciata Isa Miranda come risposta italiana al divismo d'oltreoceano.

<sup>29</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 38.

anni Trenta «sceglie di non intervenire nella fase produttiva, ma di premiare i film in misura proporzionale al loro successo di pubblico, incentivando la produzione di film spettacolari e d'evasione e favorendo quei produttori che dispongono di solide basi finanziarie per promuovere autonomamente investimenti a lunga scadenza».<sup>30</sup> L'industria filmica venne rilanciata soprattutto grazie «all'entità dei finanziamenti erogati, alla fiducia dei produttori di poter contare d'ora in avanti sull'assistenza dello Stato».<sup>31</sup> Fu Luigi Freddi a dare un'impronta diversa alla politica cinematografica del regime. Giornalista de «Il Popolo d'Italia», poi direttore dell'Ufficio propaganda del Partito nazionale fascista (Pnf), quando divenne segretario dei Fasci all'estero ebbe l'occasione di viaggiare molto e di visitare la mecca del cinema americano.<sup>32</sup> Era tornato in Italia entusiasta del modo in cui gli americani avevano creato a Hollywood uno *studio system* perfetto e invidiato da tutte le cinematografie del mondo. Aveva presentato alcune relazioni a Mussolini e discusso con lui, assieme a Galeazzo Ciano, capo dell'Ufficio Stampa del Pnf. Nel rapporto consegnato a Ciano il 13 settembre 1934 Freddi lamentava lo stato di anarchia in campo produttivo:

Lo Stato conosce le attività degli industriali soltanto dalle indiscrezioni dei giornali o soltanto a produzione ultimata per il tramite della censura, la quale non ha poi veste né autorità per trasformare questa sua cognizione – sebbene tardiva – in qualcosa di utile sia allo Stato che all'industria. Lo Stato può ora intervenire nel campo della produzione quando questa è già realizzata e soltanto in base a certe vaghe disposizioni contenute nel decreto sulla vigilanza governativa sulla produzione delle pellicole. Lo Stato, insomma, non ha ora che due mezzi per influire sul carattere, la quantità, la qualità della produzione italiana: il mezzo coercitivo formale della censura e il mezzo *a posteriori* dei premi. In questa latitudine tutto è abbandonato all'arbitrio e alla speculazione.<sup>33</sup>

Freddi auspicava un intervento diretto dello Stato per risanare la situazione con la nascita di un organismo dotato di ampi poteri «per regolare, ispirare, dirigere, controllare e, quando è necessario, premiare o punire tutte le forme e tutte le manifestazioni, tutte le iniziative e tutti i risultati che entrino nel campo della cinematografia italiana».<sup>34</sup>

Questo organismo si ispirava a quello sorto nella Germania nazista nel 1933 che prevedeva il pieno controllo del governo sull'intera macchina cinematografica, anche se il modello produttivo cui Freddi guardava era quello americano. In Italia però le posizioni accentratrici, caldegiate da Freddi, non erano condivise da Ciano e Mussolini. Il duce era favorevole ad

---

<sup>30</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 23.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Freddi aveva dimostrato interesse per il cinema già nel 1932 quando fu corrispondente dagli States e rimase alcuni mesi a Hollywood a studiare l'organizzazione della cinematografia americana.

<sup>33</sup> Luigi Freddi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Gremese, 1994, p. 28.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 29.



una maggiore ingerenza dello Stato nel settore cinematografico, ma contrario ad adottare una politica coercitiva nei riguardi dei privati nel settore della produzione. Nel settembre 1934 nacque, all'interno del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda,<sup>35</sup> la Direzione Generale per la Cinematografia (DGC) alla cui direzione Mussolini, il 21 settembre 1934, nominò Freddi. Colui che era stato direttore dell'Ufficio propaganda del Pnf rimase alquanto deluso nelle proprie aspettative perché credeva «che lo Stato avrebbe perlomeno, nell'ipotesi minima, esercitato un'influenza determinante sul tipo di film prodotti in Italia dalle società private».<sup>36</sup> Il suo obiettivo era quello di creare un'industria cinematografica statalizzata che si occupasse delle attività di produzione, distribuzione ed esercizio senza opprimere l'industria privata. Di fatto lo strumento più forte nelle mani del neo-direttore «per garantire che il controllo ideologico del film [fosse] conforme agli interessi del regime»,<sup>37</sup> fu la censura preventiva: soggetti e sceneggiature venivano esaminate ed approvate o respinte prima dell'inizio della lavorazione dei film, a differenza di quanto era avvenuto prima.<sup>38</sup> In tal maniera veniva snellito tutto l'iter burocratico e si evitavano costi inutili ai produttori che non si vedevano bloccare il film una volta realizzato. L'attività censoria venne concepita da Freddi non come «una pratica esclusivamente negativa»,<sup>39</sup> indirizzata solo ad operare drastici tagli o a bocciare progetti perché considerati sovversivi o contrari ai valori del fascismo, ma come «un'attività positiva, con intendimenti stimolatori e collaborativi».<sup>40</sup> I risultati della politica di Freddi alla DGC, che si consumò nell'arco di un quinquennio (34-39), emergono già a partire dal 1935 con l'adozione di provvedimenti di ampio respiro indirizzati a favorire la diffusione in Italia di film stranieri e oltre confine di film italiani. Pur lasciando la produzione nelle mani dell'iniziativa privata, il gerarca di celluloidi racconta nella sua autobiografia, *Il cinema*,<sup>41</sup> di

---

<sup>35</sup> Ben presto viene «elevato al rango di Ministero – al quale vengono attribuite, dopo poche settimane, tutte le competenze in materia di cinema, in particolare di vigilanza sui film, già di competenza dei ministeri dell'Interno e delle Corporazioni. Nel 1937 la denominazione è mutata in Ministero della Cultura Popolare, ma restano invariate le competenze». Alfredo Baldi, *La censura cinematografica*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, p. 400.

<sup>36</sup> Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 292.

<sup>37</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 25.

<sup>38</sup> Prima dell'era Freddi non esisteva una censura preventiva: i produttori presentavano agli organi competenti la sceneggiatura assieme al film già ultimato richiedendo la concessione del nulla osta. Freddi, che aveva preso a modello il codice Hays, entrato in vigore negli Stati Uniti nel 1934 ma già «abbozzato» nel 1932, introdusse invece un cambiamento radicale prevedendo l'approvazione del soggetto e della sceneggiatura in fase di pre-produzione. Cfr. Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo. Film, modelli e immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 46-51.

<sup>39</sup> Luigi Freddi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Gremese, 1994, p. 65.

<sup>40</sup> Ivi, p. 102.

<sup>41</sup> Luigi Freddi, *Il cinema*, 2 voll., Roma, L'Arnica, 1949<sup>1</sup>.

aver elaborato un piano strategico per il rinnovamento del cinema nazionale. Forgacs e Gundle scrivono in proposito:

[...] egli ricordava con orgoglio come le sue prime misure non fossero state dirette a istituire una società di produzione di stato bensì a creare condizioni competitive che avrebbero escluso dal mercato le case di produzione più piccole e commercialmente fragili, razionalizzando e rafforzando in tal modo il settore della produzione privata. Sottolineava inoltre che il ruolo dello stato nei confronti dell'industria cinematografica doveva essere di incoraggiare e persuadere i produttori a realizzare determinati generi di film – allineati sul piano ideologico, pregevoli su quello artistico e solidi su quello commerciale – e non di imporre loro i propri progetti favoriti.<sup>42</sup>

L'operato di Freddi senza dubbio condusse ad «un rafforzamento delle basi infrastrutturali e delle dimensioni industriali del cinema italiano»<sup>43</sup> e rilanciò la produzione grazie al progressivo investimento finanziario del regime a vantaggio dell'industria filmica italiana.

Nell'era Freddi vennero anche creati organismi e festival fondamentali per il rilancio su vasta scala della cinematografia, quali il Centro Sperimentale di Cinematografia, nel 1935, diretto da Luigi Chiarini, la costruzione di Cinecittà, nel 1937,<sup>44</sup> e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.<sup>45</sup>

L'esperienza di Freddi alla DGC si concluse con la sua rimozione nel 1939 proprio in concomitanza con la promulgazione della legge sul Monopolio, approvata il 4 settembre 1938 ed entrata in vigore il 1° gennaio 1939.<sup>46</sup> L'uscita di scena del gerarca si era resa inevitabile in seguito all'accentuarsi delle tensioni tra gli industriali e la politica centralistica di Freddi. Nel 1935 aveva fatto emanare alcune misure poco gradite al mondo imprenditoriale, tra cui la

---

<sup>42</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., p. 286.

<sup>43</sup> Sergio Grmek Germani, *Cinema italiano sotto il fascismo: proposta di periodizzazione*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 63 della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 14-21 settembre 1975, p. 348.

<sup>44</sup> La terza Cines era stata distrutta da un incendio nel 1936. Il produttore Carlo Roncoroni, che l'aveva acquistata nel 1935 assieme ad altri imprenditori, decise con l'approvazione di Freddi di far costruire un moderno e vasto complesso di stabilimenti cinematografici in stile hollywoodiano che venne chiamato Cinecittà. Alla morte di Roncoroni, avvenuta nel 1938, Cinecittà venne acquistata dal governo. Nel 1940 Luigi Freddi, rimosso dalla DGC, ne divenne presidente e cercò di portare avanti l'idea che Cinecittà doveva produrre propri film, sulla scia di quanto aveva fatto Goebbels in Germania, che aveva nazionalizzato tutte le industrie cinematografiche. Freddi si trovò ancora contro il duce e Alessandro Pavolini, il ministro del Miniculpo, che «gli aveva spiegato che la situazione italiana era intrinsecamente diversa, e che il cinema italiano poteva operare con efficacia soltanto in regime di industria privata». Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 303.

<sup>45</sup> La prima Mostra si tenne nel 1932, ma non aveva carattere competitivo. La seconda nel 1934. In seguito la cadenza del festival fu annuale per il grande successo di pubblico e di critica ottenuto sul piano internazionale.

<sup>46</sup> Il decreto legislativo era il più restrittivo mai adottato fino a quel momento. Si erano prese misure protezionistiche in tutta Europa sin dagli anni Venti per difendere i prodotti cinematografici nazionali dall'invasione del cinema americano, ma la legge del 4 settembre 1938 concedeva all'ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche) il monopolio dell'acquisto, dell'importazione e della distribuzione nel nostro Paese e nelle sue colonie di tutti i film stranieri. Il risultato fu un notevole rilancio della produzione cinematografica nazionale.

creazione di un fondo «per le anticipazioni statali alla produzione», assegnate con un forte margine di discrezionalità e indirizzate ad «avvantaggiare pochi produttori vicini all'ambiente governativo, impegnati in progetti ideologicamente allineati e di grande impatto spettacolare».<sup>47</sup> Se ai produttori risultava gradita la politica di finanziamento dei film ancora prima di iniziare la lavorazione,<sup>48</sup> si sentivano però privati della loro libertà di iniziativa dal momento che le anticipazioni erano elargite in base ai criteri discriminatori della DGC. Nel 1937 i timori degli industriali di una involuzione della politica di Freddi divennero realtà quando il direttore della DGC approntò, assieme al ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai, un nuovo disegno di legge che prevedeva l'assegnazione allo Stato di poteri di «controllo totale della produzione, dalla revisione preventiva dei soggetti all'imposizione di un marchio di qualità».<sup>49</sup> Il disegno di legge venne bloccato dal ministro del Minculpop Dino Alfieri e da Mussolini, contrari a misure di statalizzazione del cinema. Il gerarca di celluloidi si trovò quindi sempre più in conflitto sia con le alte cariche del regime che con i produttori. A capo della DGC fu nominato al suo posto, nel marzo 1939, Vezio Orazi cui subentrò nell'aprile del 1941 Eitel Monaco, presidente dell'associazione degli industriali.<sup>50</sup> La “presa del potere” di un esponente della categoria degli industriali dimostrava non solo il fallito tentativo di accentrare il controllo sul cinema, ma anche le contraddizioni della politica fascista, costretta a fare i conti con «altre forze che influenzavano i prodotti e il consumo culturali»:

Queste altre forze comprendevano, in primo luogo, parti dello stato diverse dal Ministero della Cultura popolare e, in secondo luogo, forze non-statali, attive nell'economia culturale. Nel caso del cinema, [...] gli sforzi dei registi per girare un certo tipo di film, i calcoli di mercato dei produttori e dei distributori, e le richieste da parte degli esercenti di film italiani che potessero reggere il confronto con le importazioni americane, svolsero tutti un ruolo nel determinare quali film furono effettivamente prodotti, parallelamente alle direttive talvolta contraddittorie di diversi organi dello stato e del PNF e alle strutture della censura. Il punto è che bisogna tenere conto di *tutti* questi fattori, che come altrettanti vettori spingono il prodotto culturale in direzioni diverse. Per poter ricostruire un quadro più completo di come esse interagirono è necessario usare una pluralità di fonti, fra cui informazioni sul ruolo dei diversi ministeri e sulle attività delle industrie culturali, sugli utenti finali e i loro gusti e sul tipo di pressione esercitata da tutti questi fattori sulla produzione culturale.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 25.

<sup>48</sup> «Le società cinematografiche riconosciute dallo Stato potevano ricevere dal governo sino ad un terzo del costo globale preventivato per i loro film». Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., p. 295.

<sup>49</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 25.

<sup>50</sup> La Fnfis (Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo) era nata nel 1926.

<sup>51</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., p. 279.

Anche la promulgazione della “legge Alfieri”<sup>52</sup> del 16 giugno 1938 sul monopolio rivela il volto bifronte del regime. Da un lato «dopo il 1° gennaio 1939 Mussolini tagliò drasticamente il numero dei film americani importati in Italia», dall’altro Alfieri «disse alla stampa che l’Italia non intendeva chiudere le porte ai film stranieri, ma soltanto “disciplinare” la loro importazione».<sup>53</sup>

Queste misure protezionistiche rivelano la volontà di non impedire del tutto l’afflusso di pellicole straniere e la loro proiezione sugli schermi italiani.

La “legge Alfieri” fu poi integrata con altri provvedimenti legislativi indirizzati a rivitalizzare il cinema italiano, soprattutto in seguito alla chiusura delle filiali in Italia delle quattro più importanti *majors* americane: la Metro, la Fox, la Paramount e la Warner. Il ritiro fu dovuto ad un decreto legislativo del 4 settembre 1938 che assegnava il monopolio dell’importazione e della distribuzione dei film stranieri all’Enic (Ente nazionale industrie cinematografiche), che «invece di puntare alla regolamentazione delle importazioni e dei prezzi di noleggio, [mise] in atto una politica puramente speculativa ai danni degli imprenditori privati».<sup>54</sup> Gli industriali si opposero a questa ennesima azione governativa che favoriva alcuni esponenti della loro categoria, inseriti dalla Fnfis, in accordo con il Minculpop, nella lista delle società di noleggio delle pellicole straniere. Con la legge del 4 aprile 1940 «la gestione del monopolio passa all’Ente nazionale acquisti importazioni pellicole estere (Enaipe), organismo autonomo che lascia una vasta libertà d’azione alle società private».<sup>55</sup> Ancora una volta l’industria privata aveva avuto la meglio sulle misure centralistiche governative. La “legge Alfieri” non aveva avuto un impatto dirompente sulla produzione cinematografica nazionale, ma di certo non era facile coprire quei «quattro quinti del mercato»<sup>56</sup> occupati dalla produzione americana, come osserva Brunetta:

Si trattava di riempire però un vuoto non indifferente e gli effetti non tardano a farsi sentire, sia sul piano della produzione, dove si assiste ad un netto balzo in avanti dei film prodotti in Italia e alla nascita di tutta una serie di nuove case produttrici, sia alla momentanea diminuzione del numero di spettatori paganti già recuperata peraltro l’anno successivo all’entrata in vigore del provvedimento.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> La legge si proponeva di favorire l’iniziativa privata soprattutto delle case produttrici più forti e di promuovere un aumento della produzione di film italiani in concomitanza alla drastica contrazione avvenuta con il ritiro delle *majors* americane.

<sup>53</sup> Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., pp. 314-315.

<sup>54</sup> Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, cit., p. 28.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>56</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 23.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

«L'asse Monaco-Alfieri», prendendo a prestito l'espressione da Barbara Corsi, viene incontro alla politica degli industriali nel settore cinematografico, concepito come un'industria che deve dimostrarsi efficiente e ben organizzata se si prefigge di ottenere profitti dal cinema. In questo clima nuovo, in cui lo Stato serve in sostanza da sostegno finanziario, Eitel Monaco lascia campo aperto ai produttori e agli autori, che realizzano sia opere di qualità media, come la commedia d'evasione, genere principe lungo tutti gli anni Trenta, sia opere di nuova concezione, soprattutto nel genere meno praticato del melodramma.<sup>58</sup> Il nuovo corso della politica culturale in ambito cinematografico si riscontra anche nell'apertura da parte della DGC a progetti di produttori non allineati con il regime o comunque disposti a confezionare film che affrontino tematiche considerate fino a quel momento tabù, quali l'adulterio, il delitto passionale, il suicidio, la maternità illegittima.<sup>59</sup> La produzione di film italiani, in piena campagna autarchica, inizia così la sua avanzata.

Nel triennio 1936-38, i film italiani realizzati furono 121; nel triennio successivo, 1939-41 – quando il ritiro delle *majors* di Hollywood dal mercato italiano ridusse drasticamente l'importazione di film – essi furono 234. Dopo il picco di 96 lungometraggi raggiunto nel 1942, tuttavia, la guerra e gli eventi politici influirono drammaticamente sulla produzione. Con la caduta di Mussolini nel luglio 1943 e la fuga da Roma del re e del primo ministro Badoglio nel settembre dello stesso anno, la produzione cinematografica a Roma in pratica si fermò.<sup>60</sup>

Tuttavia il *modus operandi* della macchina produttiva è lasciato spesso all'improvvisazione, come si evince dalla crescita incontrollata della case di produzione (47 nel 1940 e 54 nel 1941). Nonostante il cinema sia lo spettacolo più seguito durante la guerra, come dimostrano gli incassi in crescita fino al 1942,<sup>61</sup> la produzione cinematografica con l'intensificarsi delle sconfitte sui vari fronti e la caduta del regime e la conseguente divisione in due della penisola va incontro all'avventurosa esperienza del periodo di Salò. I film girati tra Venezia, Torino e Firenze sono pochissimi<sup>62</sup> e documentano non solo la povertà di idee e di mezzi produttivi,

---

<sup>58</sup> Cfr. § IV.

<sup>59</sup> Jean A. Gili, nel suo libro *Stato fascista e cinematografia*, riporta questa testimonianza di Monaco: «Per *Ossessione*, la battaglia non è stata condotta allo stadio della censura, ma ad uno stadio precedente. Io, Direttore Generale per la Cinematografia, ho preso la responsabilità di far concedere a Visconti il finanziamento della Banca Nazionale del Lavoro. [...] Una volta il film terminato, gli concedemmo il nulla osta». Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 67.

<sup>60</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., p. 183.

<sup>61</sup> «Tra il '40 e il '42 l'incremento dei biglietti venduti è di oltre 100 milioni. Il fenomeno è analogo in tutta Europa». Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 331.

<sup>62</sup> Scrivono Forgacs e Gundle: «Nonostante il trasferimento nella città lagunare delle attrezzature precedentemente requisite dai nazisti e il caloroso supporto delle autorità di Salò, i film girati furono in tutto una trentina e parecchi di essi non trovarono una distribuzione». David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., 2007, p. 183.

ma soprattutto il velleitario tentativo del fascismo di ricostruire quel centralismo politico-ideologico e propagandistico su cui si era fondata la sua permanenza al potere.

## 1.2. La “battaglia per il realismo” e la scoperta di un nuovo paesaggio

Senza scendere nei dettagli delle varie fasi che hanno condotto ad una rivisitazione postuma del cinema fascista su cui oggi esiste un’ampia bibliografia,<sup>63</sup> vale la pena ricordare l’oblio cui tale produzione filmica fu condannata a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale. In proposito Lino Micciché ricorda l’ingiustificata campagna iconoclasta che si abbatté su questa cinematografia citando le posizioni di Cesare Zavattini,<sup>64</sup> Carlo Lizzani<sup>65</sup> e Mario Gromo<sup>66</sup> che con giudizi «diversi e diversamente argomentati»<sup>67</sup> nel periodo di massima affermazione del neorealismo liquidarono quel cinema contribuendo alla sua sparizione non solo sul piano critico ma anche fisico. Infatti dei circa 700 film girati dal 1930 al termine della guerra ne rimasero meno della metà.<sup>68</sup> Fu “la battaglia per il realismo”, iniziata nel corso degli anni Trenta<sup>69</sup> e proseguita con quella per il “neorealismo”, a determinare «nel dopoguerra un gigantesco atto di rimozione, all’insegna di alcuni giudizi, che facendo di tutt’erba un fascio condannarono tutto il cinema italiano sonoro sotto il fascismo come una sola notte dove, con

---

<sup>63</sup> Tra le numerose pubblicazioni ricordiamo: Francesco Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975; Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Milano, Electa, 1979; Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio, 1979; Paolo Lughì (a cura di), *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*, Trieste, Società Editoriale Libreria, 1990; Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991; Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno*, Roma, Bulzoni, 1992; Andrea Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992; Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d’Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit.; Mino Argentieri (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995; Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, vol. I, cit.; Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, cit.; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit.; Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo*, cit.; Vito Zagarrìo, *L’immagine del Fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009.

<sup>64</sup> Cesare Zavattini, *Poesia, solo affare del cinema italiano*, «Film d’Oggi», 10, 25 agosto 1945.

<sup>65</sup> Cfr. Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, cit.

<sup>66</sup> Mario Gromo, *Cinema italiano (1903-1953)*, Verona, Mondadori, 1954.

<sup>67</sup> Lino Micciché, *Il cadavere nell’armadio*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., p. 10.

<sup>68</sup> Cfr. Jean A. Gili, Adriano Aprà (a cura di), *Elenco di reperibilità film italiani 1929-1944*, in AA. VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 72, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, vol. II, Ancona 5-10 ottobre 1976, pp. 141-150.

<sup>69</sup> Per essere più precisi, come sostiene Stefania Parigi, a partire dalla fine degli anni Venti «il ‘demone’ del realismo esce allo scoperto, e non soltanto come espressione di una volontà di italianizzare, autarchicamente e fascisticamente, le immagini dei nostri film irrimediabilmente contaminate dai modelli d’importazione. Secondo quanto testimoniano anche esperimenti letterari artistici coevi, la volontà di realismo risponde a una più larga e complessa esigenza della cultura italiana, sia essa irreggimentata o d’opposizione». Stefania Parigi, *Commedie in rivista. La critica nella stampa specializzata*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., pp. 214-215.

pochissime esclusioni, tutte le vacche furono nere».<sup>70</sup> Rivedendo i film nelle varie retrospettive e riconsiderando con occhi diversi la produzione di epoca fascista nel corso dei convegni di Pesaro e di Ancona degli anni Settanta,<sup>71</sup> l'avversione verso quel cinema cominciò a sfilacciarsi e la critica in generale non emise giudizi ingiusti come era stato fatto a partire dal 1945, ma anzi riconobbe che la politica cinematografica fascista, nonostante le sue contraddizioni,

risultò nell'insieme pianificata e lungimirante, e portò infatti a esiti positivi (ovviamente per il fascismo stesso), sia a livello strutturale, in quanto favorì, dopo la crisi degli anni venti, la ripresa del cinema italiano, anche se la sua industria non divenne mai veramente forte, né riuscì a essere competitiva nei mercati esteri; sia, soprattutto, a livello sovrastrutturale. Qui la politica cinematografica del fascismo, rivelandosi anche politica culturale, contribuì ad organizzare il consenso e a impedire del tutto, o *quasi* (è proprio questo *quasi* che andrebbe verificato), il dissenso, sia sbarrando l'ingresso nel mercato interno ai film stranieri che potevano risultare critici verso la realtà e l'ideologia del regime [...].<sup>72</sup>

Fu dunque il clima politico creatosi all'indomani della fine del conflitto a «favorire il silenzio storiografico sul primo quindicennio del sonoro cinematografico italiano».<sup>73</sup> Ma questo silenzio partiva da molto lontano, già dalle critiche verso il cinema déco<sup>74</sup> che avevano accomunato redattori e collaboratori di riviste come «Cinema» e «Bianco e Nero», ma anche di pubblicazioni allineate con il regime come «Film» e «Lo Schermo». La produzione definita con termine spregiativo “cinema dei telefoni bianchi” era vituperata per il suo scollamento con la realtà della nazione. Mentre si chiedeva una cinematografia meno artificiosa, l'industria filmica sfornava pellicole girate dapprima nei teatri della Cines di Pittaluga<sup>75</sup> e poi in quelli di Cinecittà, inaugurata dal duce nel 1937, in cui dominavano scenografie lussuose e opulente con protagonisti duchi, conti, marchesi, ma anche uomini d'affari, ingegneri, architetti, avvocati, chirurghi. Un immaginario narcotizzante che si offriva alla piccola e

---

<sup>70</sup> Lino Micciché, *Il cinema italiano sotto il fascismo. Elementi per un ripensamento possibile*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 37.

<sup>71</sup> Cfr. Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit.

AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 71, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, vol. I, Ancona 5-10 ottobre 1976.

AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 72, vol. II, cit.

Una più recente raccolta di materiali è quella di Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Quaderno informativo V, Pesaro 11-19 giugno 1991, Roma, Futuragrafica, 1991.

<sup>72</sup> Bruno Torri, *L'eccezione (da verificare) e la regola (da ribadire)*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., pp. 75-76.

<sup>73</sup> Lino Micciché, *Il cinema italiano sotto il fascismo. Elementi per un ripensamento possibile*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 38.

<sup>74</sup> Tale definizione alternativa risale a Gian Piero Brunetta, *Mille e più di mille (lire al mese)*, in Mino Argentieri, *Risate di regime*, cit., p.101.

<sup>75</sup> Gli stabilimenti Cines vennero inaugurati nel 1930, ma nel 1935 vennero distrutti da un incendio.

media borghesia per dimenticare le proprie condizioni di indigenza, i sacrifici richiesti dal regime e in seguito dalla guerra. Luigi Freddi sostenne, come abbiamo detto, una «cinematografia di stato, quindi in grado di funzionare bene da un punto di vista economico e di essere più facilmente controllabile da un punto di vista ideologico».<sup>76</sup> Allo stesso tempo però non desiderava film in camicia nera, ma di qualità che guardassero al modello americano «per superare l'improvvisazione e l'incompetenza»<sup>77</sup> con cui spesso venivano diretti. Gli strali della critica tuttavia non risparmiarono l'artificiosità delle commedie bianche, così lontane dall'esistenza dell'italiano del periodo.

La crisi economica mondiale, ma anche l'avvento del sonoro, furono determinanti nell'indirizzare la produzione a sfornare in prevalenza commedie e ad avvalersi, come del resto anche altre produzioni cinematografiche estere, di soggetti o sceneggiature tratte da repertori esistenti, letterari o teatrali di provato successo. Innocuo agli occhi del regime, il filone dei film déco veicolava un'ideologia piccolo-borghese, i cui miti coincidevano o comunque non contrastavano con quelli del Fascismo. Qualora, all'interno delle pellicole, venissero affrontate tematiche scabrose o immorali esse venivano collocate in un "altrove". Tale produzione evitava inoltre qualsiasi riferimento esplicito alla realtà politica e sociale del tempo. La mappa geografica in cui tutto, o quasi, era lecito, dal tradimento extra-coniugale al divorzio, a certi comportamenti fuorvianti, come il furto, la truffa, il gioco d'azzardo, comprendeva, nella maggior parte dei film, l'Ungheria, la Germania, la Francia o una città del mondo indefinita, quasi mai italiana. Se la *location* era italiana, la condotta immorale apparteneva per lo più a personaggi stranieri, come accadeva nel cinema hollywoodiano.

La «commedia all'ungherese», altra definizione attribuita a questo filone cinematografico,<sup>78</sup> dal momento che molti film erano ambientati a Budapest, trasferiva sullo schermo un mondo di benessere che non poteva rispecchiare la realtà del periodo, come non potevano risultare verosimili gli intrecci esili e paradossali, nonché prevedibili, di quelle rappresentazioni. Infatti queste pellicole hanno per protagonisti coppie alla ricerca di avventure extraconiugali, oppure giovani scapestrati che mettono la testa a posto grazie all'incontro fortuito con una fanciulla onesta e carina; o ancora avvenenti segretarie che riescono a far perdere la testa al capufficio fino a farsi condurre all'altare. Le storie, lontane da ogni rappresentazione realistica, si concludono sempre felicemente con il ritorno all'ordine. L'artificialità di questa produzione filmica non si coglie soltanto nella sua collocazione in un "altrove", ma anche nella sua

---

<sup>76</sup> Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo*, cit., p. 170.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Cfr. § II.



dimensione di commedia “da camera”,<sup>79</sup> per il suo essere ambientata in spazi per lo più chiusi, come il teatro di prosa.

Molto polemico nei riguardi di questa raffigurazione artificiosa, inverosimile e, quindi, diseducativa nei riguardi del pubblico, si mostrava Tullio Cianetti, Presidente della Confederazione dei Lavoratori dell’Industria, che riteneva, in nome dell’imperativo mussoliniano, che il cinema dovesse andare verso il popolo:

Se si vuole non tanto attirare il popolo agli spettacoli (ché la corrente dei fedeli al cinema ha bisogno di pochi incoraggiamenti) ma impadronirsi della sua anima, bisogna liberarlo dell’eterna visione borghese e piccolo borghese che imperversa sugli schermi. Non si può giurare davvero che il mondo dei *frak* e delle capigliature al platino siano tutto il mondo; ma i sentimenti che suscita il cinema non restano al di qua e al di là d’una ribalta: essi prendono interamente possesso del pubblico. Tutti si mettono in *frak* e tutte posseggono chiome platiniate. E dopo è una delusione che scava solchi profondi non solo con l’invidia verso una società irraggiungibile, ma con l’umiliazione di sentirsi dei riformati della vita, la quale si svolge soltanto in un dato ambiente: triste o lieto che sia. [...] Noi costruiamo sotto il libero sole una civiltà nuova; ma poi tolleriamo che nel buio delle sale si mostri la vita di società che dovrebbero restare straniere al nostro spirito; o, per rimanere nel campo dell’educazione popolare, di ambienti che presuppongono non solo le classi sociali, ma le caste.<sup>80</sup>

Anche nell’ambito delle scelte scenografiche, la critica coeva si dimostrò alquanto polemica, come si evince da queste parole di Gino Visentini su «Cinema»:

Nel film italiano spesso appaiono ambienti assolutamente falsi, costruiti sulla falsariga di architetture provvisorie. Così l’arredamento di tali ambienti fa pensare ai padiglioni di una mostra dell’artigianato o delle arti figurative. Tutto vi appare gelido, squallido, disumano; le parole che gli attori si trovano a dovervi pronunciare cadono nel vuoto e si spengono senza una eco di naturalezza e di verità umana.<sup>81</sup>

Sulla stessa lunghezza d’onda Emilio Ceretti sulle pagine di «Film»:

I produttori, generalmente, hanno paura dell’aria aperta; un falso ambiente ricostruito ha per loro più valore di un pino, un bel fondale dipinto più prestigio di una foresta o di un ruscello. Eppure, il nostro paese possiede un patrimonio naturale di cui nessun’altra nazione dispone, qualcosa di grande e meravigliosamente vitale che potrebbe conferire un tono e servire da balsamo vivificatore a tutta la nostra produzione.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Mino Argentieri, *Dal teatro allo schermo*, in ID (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 87.

<sup>80</sup> Tullio Cianetti, *Deve il cinema andare verso il popolo o viceversa?*, «Cinema», I, 9, 10 novembre 1936, p. 334.

<sup>81</sup> G. Vi. [Gino Visentini], *Verità negli ambienti*, «Cinema», III, 44, 25 aprile 1938, p. 269.

<sup>82</sup> Emilio Ceretti, *I produttori italiani hanno paura dell’aria aperta?*, «Film», III, 2, 13 gennaio 1940, p. 5.

In seguito al vuoto lasciato dal ritiro delle *majors* americane dal nostro paese, la produzione si concentrò nella realizzazione di commedie sul modello americano, in modo da compensare gli spettatori dell'astinenza del cinema d'oltreoceano con pellicole di fattura autarchica. Il filone dei "telefoni bianchi" era entrato in una sorta di stasi negli anni dell'impegno dell'Italia sul fronte coloniale, anche se il genere non si era mai estinto. A partire circa dal 1938 fino al termine della guerra si assiste ad un aumento consistente non solo di film in costume, ma anche di commedie bianche. L'impennata di questo filone, in particolare della «commedia all'ungherese», non si spiega soltanto con l'esigenza da parte del regime di offrire *panem et circenses* al popolo in un periodo tormentato per il paese. Antonella Ottai, cui si deve un acuto volume sulla commedia ungherese tra le due guerre, asserisce che :

[...] l'intrattenimento di "evasione" è sempre esistito e sempre ha *colpevolmente* mancato la realtà in termini di denuncia; [...] se le commedie non inducono a *fare*, neanche inducono a *credere* che i sogni abbiano un gradiente di reale; dichiarano piuttosto che la realtà si può solo ingannare, truccare, sofisticare, oppure conformare, scatenandogli contro la propria capacità desiderante. Budapest non solo è un operatore simbolico, ma è un mondo contraffattuale, che, servendosi di strumenti esclusivamente drammaturgici e teatrali, anche quando produce film, assolve le storie tanto dai doveri illocutori che perlocutori per dare immagine a desideri senza patria, *come se* non si fosse in Italia: favole nelle quali l'incipit del "c'era una volta" si trasforma nell'indicazione di un altrove in cui il tempo presente possa immaginarsi un futuro diverso da quello che lo aspetta.<sup>83</sup>

Per questo i film di *divertissement*, qual era in genere la commedia comico-sentimentale, cui i "telefoni bianchi" appartengono, non venne mai ostacolata dalle veline del Minculpop. Le pellicole ascrivibili a tale filone<sup>84</sup> ebbero un notevole successo, tanto che Ernesto G. Laura<sup>85</sup> ha rilevato che sui circa 700 film girati fra il 1930 e il 1945 circa un'ottantina sono legati all'Ungheria. Senza entrare ora nel dettaglio di questa produzione,<sup>86</sup> è interessante ricordare che il paese magiaro era di casa nel nostro paese già a partire dagli anni Venti in cui molti romanzi avevano goduto di una rilevante notorietà grazie alle edizioni curate, per esempio in

---

<sup>83</sup> Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 32-33.

<sup>84</sup> Per uno studio approfondito sulla produzione cinematografica dei "telefoni bianchi" si rinvia ai seguenti testi: Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, «Bianco e Nero», XLIX, 3, luglio-settembre 1988; Ernesto G. Laura, *Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945*, in Gianfranco Casadio, Ernesto G. Laura, Filippo Cristiano, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna, Longo editore, 1991; Alessandro Rosselli, *Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano 1925-1945*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005. Antonella Ottai ha dedicato un'ampia e documentata monografia sull'influenza della commedia ungherese, oltre che nel teatro e nel cinema italiano, anche in quello americano. Antonella Ottai, *Eastern*, cit.

<sup>85</sup> Ernesto G. Laura, *Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945*, in Gianfranco Casadio, Ernesto G. Laura, Filippo Cristiano, *Telefoni bianchi*, cit., p. 31.

<sup>86</sup> Cfr. § II.

Italia, dalla Mondadori nella collana «Medusa», riservata alla narrativa straniera; inoltre numerosi testi teatrali erano entrati nel repertorio di compagnie non solo italiane, conquistando le platee di tutto il mondo, in concomitanza ad una prima migrazione di autori ungheresi avvenuta all'inizio degli anni Venti e ad una seconda seguita al diffondersi del nazismo, che provocò la fuga di autorevoli intellettuali in terra americana. Non a torto più che di “commedia ungherese” risulta oggi più appropriato utilizzare appunto il termine «commedia all'ungherese», intesa come una formula in cui confluiscono, come ha rilevato Francesco Bolzoni, tre gruppi di pellicole:

- Intrattenimenti brillanti che sfruttano soggetti, sceneggiature, copioni teatrali o romanzi magiari, talvolta ricordati nei titoli di testa e più spesso ignorati (si parla di 'adattamento di' senza dire di quale testo l'adattatore si sia servito);
- Commedie ma anche drammi (pochi) che ruotano intorno a personaggi, per lo più femminili, d'origine ungherese;
- Prodotti realizzati in Ungheria e diffusi sui nostri schermi o girati, spesso in doppia versione, da registi di Budapest negli studi italiani.<sup>87</sup>

A questi gruppi se ne aggiunge un altro, formato da «soggetti e sceneggiature scritti da autori italiani che si ispirano ai testi e agli intrecci usati dagli autori ungheresi».<sup>88</sup> E qui entra in gioco la maestria di sceneggiatori nostrani, in particolare dei due più prolifici del periodo che sono Aldo De Benedetti e Alessandro De Stefani, senza dimenticare Gherardo Gherardi, Oreste Biancoli, Cesare Zavattini, Salvator Gotta, solo per citarne alcuni, nonché letterati, destinati a passare dietro la macchina da presa, come Mario Soldati. Si assiste insomma negli anni Trenta, a fasi alterne, al proliferare di una produzione cinematografica nostrana che saccheggia soggetti di diversa provenienza (teatrale, musicale, letteraria), che opera adattamenti, che realizza film in set allestiti in genere con maestranze e attori del paese aderente alla coproduzione. Il risultato è un'esperienza ibrida a 360 gradi in cui si rintraccia una sorta di *fil rouge*, ovvero la presenza del mito di Budapest:

Budapest finisce con l'acquisire un'energia centripeta, esternando i propri parametri produttivi e riconfigurandoli al di là dei confini imposti dalla politica e dalla lingua: fra le due guerre, lo spettacolo leggero sviluppa un suo standard internazionale al quale gli autori ungheresi forniscono un sensibile contributo.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, cit., p. 12.

<sup>88</sup> Gianfranco Casadio, *Il cinema dei telefoni bianchi*, in Gianfranco Casadio, Ernesto G. Laura, Filippo Cristiano, *Telefoni bianchi*, cit., p. 26.

<sup>89</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 88.

La capitale ungherese finisce col recidere ogni legame identitario con le sue origini per diventare negli anni Trenta un nome privato del suo referente concreto. Budapest diventa un dispositivo privilegiato su cui costruire una tipologia di commedia cosmopolita adattabile a qualsiasi contesto nazionale. Il mito si allarga a macchia d'olio e vola al di là dei confini nazionali per diventare

il luogo paradigmatico delle infedeltà identitarie, nella misura in cui produce trame sostanzialmente indifferenti alle proprie origini e le popola di sapori acri e di nomi ostici e inammissibili agli idiomi europei. Concepito in regime di viaggio e destinato a sua volta a viaggiare, ha un atto di nascita che non lo iscrive regolarmente nella famiglia di una letteratura e di un *pathos* nazionale, ma nei libri contabili dei prodotti da esportazione.<sup>90</sup>

Tale scollamento della commedia (non solo di quella ungherese) dalla realtà italiana acuì lo spirito polemico della critica che continuò la sua “battaglia per il realismo” nelle riviste allineate e non al regime.

Il loro bersaglio privilegiato è appunto la commedia, rispetto a cui l'istanza realistica può rappresentare da una parte un aggiustamento del tiro, ossia l'indicazione di una via italiana al genere comico-sentimentale, dall'altra la sua più radicale e violenta alternativa.<sup>91</sup>

L'aspettativa di prodotti più legati al nostro patrimonio storico e naturale si nota nell'accoglimento entusiasta da parte della critica di opere quali *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati, in cui gli ambienti naturali si fondono con le vicende personali e storiche dei protagonisti conferendo al film quell'«istanza realistica» tanto agognata.<sup>92</sup> Ma lo spiraglio sulla realtà intravisto grazie ad alcune pellicole non corrisponde ad un'inversione di tendenza. Tant'è vero che Scaramuccia su «Cinema» del 25 febbraio 1942 lamenta la penuria di soggetti veri, ancorati alla vita reale:

La vita è una cosa maledettamente seria, un arcobaleno dove i colori cupi sono in prevalenza, un frutto agrodolce dove l'amaro, il più delle volte, ha il sopravvento sulla parte zuccherata. E gli uomini, anche gli italiani non sono stinchi di santo. E le donne non sono tutte fiori di virtù. Eppure, trovatemi, se vi riesce, in un film nostro, un italiano che sia un farabutto o una donna che sia una poco di buono. Tutti bravi ragazzi, nei film italiani, tutti onesti, tutti specchi limpidi. [...] Non si domanda l'esaltazione del delitto e tanto meno che il cinema si metta a fare l'apologia del reato. Ma togliersi un poco dal clima e dal tema obbligato della bontà a tutti i costi, entrare qualche volta con la macchina da presa, come con

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 90.

<sup>91</sup> Stefania Parigi, *Commedie in rivista. La critica nella stampa specializzata*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 215.

<sup>92</sup> Cfr. § VII.

un bisturi, nel vivo di una piaga, prendere a tema la cupezza di una anima, il dolore di una tragedia, l'angoscia di una perdizione [...], non già per farne un modo esemplare di vita, ma per poter raggiungere, attraverso una strada irta di spine, la bellezza di un'opera d'arte; questo, crediamo, dovrebbe essere possibile.<sup>93</sup>

Nonostante l'accoglienza di tematiche tabù, nel periodo di Eitel Monaco alla DGC, produttori e registi sembravano seguire una loro strada autonoma dalle aspettative delle riviste, in particolare di «Cinema», che, «negli ultimi scorci di regime»,<sup>94</sup> aveva fatto della «necessità di un paesaggio italiano finalmente aderente alla vita e ai sentimenti dell'uomo moderno»<sup>95</sup> l'obiettivo primario del suo impegno ideologico in campo cinematografico.<sup>96</sup> L'accesso dibattito sul realismo, che animò quegli anni di perdita di consenso del regime e di nascita di un'opposizione politica, trova in campo cinematografico la sua più compiuta affermazione nel film di svolta: *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti. Fino a quel momento il cinema dei “telefoni bianchi” aveva parlato di «un'Italia non com'era, ma come avrebbe voluto essere nei sogni di milioni di persone che trovano il loro habitat ideale in quella realtà, e non vogliono marciare dietro ai sogni mussoliniani».<sup>97</sup> Gli schemi diegetici di tale produzione negli anni Quaranta tendono alle serialità e sono prevedibili nel loro «riciclaggio continuo dei materiali»,<sup>98</sup> visibile anche nei film in costume, ma tale scelta era giustificata dall'esigenza di formare un firmamento divistico nostrano e di favorire la nascita di generi autarchici. All'interno di un quadro produttivo omogeneo, si affacciano esperienze diversificate che introducono in sordina squarci di verità, se non neorealista, almeno realista. In alcuni film la critica<sup>99</sup> scorge i germi di un modo nuovo di rappresentare l'ambiente in cui l'italiano vive. Lino Micciché, per esempio, individua in *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Blasetti, *I bambini ci guardano* (1943) di De Sica, *Ossessione* (1943) di Visconti non opere neorealiste, come furono considerate dalla critica militante del dopoguerra, ma film in controtendenza rispetto a quelli diretti fino a quel momento:

---

<sup>93</sup> Scaramuccia, *Aria ai soggetti*, «Cinema», VII, 136, 25 febbraio 1942, p. 97.

<sup>94</sup> Stefania Parigi, *Commedie in rivista*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 219.

<sup>95</sup> Ivi, p. 218.

<sup>96</sup> Dal 1941 «Cinema» pubblica tutta una serie di articoli di Alicata, Mida, Puccini, De Santis, Lizzani, Pietrangeli a favore del realismo.

<sup>97</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 275.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Alberto Mondadori scrive: «In quanto a *Quattro passi tra le nuvole*, che resta il migliore e più sentito film di Blasetti (in virtù probabilmente dell'apporto concreto e sicuro di Zavattini), esso è senza dubbio il primo esempio di quella scuola italiana che si è poi voluta intitolare al neorealismo, e forse uno dei migliori». Alberto Mondadori, «Tempo», Milano, 11-18 dicembre 1948; ora in Luca Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, Roma, Gremese, 1989, p. 110.

Pur nella diversità dei risultati e delle ispirazioni, i tre film hanno in comune non già (anzi niente affatto) elementi di preludio al neorealismo, bensì elementi di rottura con il cinema italiano sonoro dell'epoca, rispetto al quale interrompono la linea di continuità che lo aveva caratterizzato dal '29/30 in poi.<sup>100</sup>

E più avanti aggiunge:

[...] il carattere specifico dei tre film è soprattutto quello di una negazione del passato, dell'introduzione nell'«immaginario cinematografico» preesistente di elementi critici (*Quattro passi tra le nuvole*) o trasgressivi (*I bambini ci guardano*) o addirittura di negazione e ribaltamento totali (*Ossessione*), senza che peraltro in alcuno dei tre sia possibile individuare elementi di fondazione di quello che sarà «l'immaginario cinematografico» neorealistico.<sup>101</sup>

Accanto a questi film dovremmo ricordare *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, la trilogia di Mario Bonnard: *Avanti c'è posto* (1942), *Campo de' Fiori* (1943), *L'ultima carrozzella* (1943) e alcuni film definiti con termine spregiativo “calligrafici”<sup>102</sup> in cui emergono istanze attoriali inedite, tematiche e modalità narrative e tecniche difforni rispetto alla produzione di regime. Si pensi ai personaggi tormentati di molti film tacciati di formalismo dalla critica coeva, alle forti figure femminili in opere come *Malombra* (1942) di Mario Soldati o *La freccia nel fianco* (1943-44) di Alberto Lattuada, alla dissoluzione dell'istituzione familiare tanto decantata dal regime ne *I bambini ci guardano* e *Ossessione*. Tuttavia, come è stato in più occasioni ribadito dalla critica più recente, esiste, al di là dei titoli citati, una linea di continuità tra cinema del fascismo e neorealismo, che non passa attraverso una lettura ideologica fine a se stessa, ma che si avvale di nuovi strumenti di indagine critica, volti a cogliere elementi comuni e discrepanze con la produzione cinematografica postbellica.

---

<sup>100</sup> Lino Micciché, *Per una verifica del neorealismo*, in ID (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 18.

<sup>101</sup> Ivi, p. 20.

Per un ulteriore approfondimento dei legami tra cinema degli anni Trenta e neorealismo si vedano gli altri saggi presenti nel volume citato.

<sup>102</sup> Per una rivalutazione di registi, quali Ferdinando M. Poggioli, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Mario Soldati, ecc ... si veda il volume a cura di Martini Andrea, *La bella forma*, cit.

### 1.3. La “donna nuova” nella società di massa del Ventennio

Sin dalla formazione dello Stato unitario si tentarono di «definire modelli culturali e comportamentali funzionali alla costruzione sociale dell'*italiana*»,<sup>103</sup> che venne identificata con valori, quali lo spirito di sacrificio, l'amore materno e coniugale. A questa visione etica e santificata della donna contribuì nei secoli anche l'ideale femminile proposto dalla Chiesa. Pio XI, autore dell'enciclica *Casti connubii* (1930), riproponeva quanto già sostenuto da Leone XIII (1810–1903) nell'*Arcanum divinae sapientiae*, ovvero che

solo il Cristianesimo ha elevato la donna alla dignità di persona che prima non le era riconosciuta; le ha poi assegnato un compito sublime, quello di essere moglie e madre e, attraverso questa vocazione, la donna ha avuto la possibilità di accedere alla santità. Il rifiuto del suo compito muliebre la riallontanerebbe dalla famiglia che è per lei un luogo di santificazione.<sup>104</sup>

In Italia, nel ventennio tra il 1870 e il 1890, c'era stata un'ondata, seppur timida, di emancipazionismo femminile che aveva trovato fertili canali di espressione in «riviste, libelli, conferenze»<sup>105</sup> determinate a sostenere il diritto di voto e di istruzione femminile.<sup>106</sup> All'alba del Novecento le donne per lo più di alta estrazione sociale affiancavano alle tradizionali attività filantropiche e patriottiche il lavoro intellettuale e si conformavano sempre più al modello sovranazionale della «donna nuova», un modello più psicologico che reale, ma in ogni caso destabilizzante rispetto ai tradizionali ruoli di genere.

È certo, comunque, che, assenti dalle pagine della storia come gruppo sociale definito e catalogate dalla cultura maschile sulla base di rigide tassonomie (la *santa*, la *donna illustre*, la *peccatrice* ...), alla svolta del nuovo secolo le donne erano divenute non solo più visibili con l'immissione sul mercato del lavoro ma anche più insistenti nelle richieste di emancipazione e tutela dei propri diritti, attirando in Italia, come in gran parte del mondo occidentale, l'attenzione di studiosi e cultori delle nascenti discipline dell'antropologia e della psichiatria timorosi del disordine morale e sociale che sarebbe potuto scaturire da una ridefinizione dei rapporti di genere.<sup>107</sup>

È con la Grande Guerra che il concetto di «donna nuova» va incontro ad una ridefinizione alla luce dell'impegno profuso dal genere femminile in numerosissime attività prima svolte dagli

---

<sup>103</sup> Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 6.

<sup>104</sup> Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, Roma, Studium, 1994, p. 68.

<sup>105</sup> Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., p. 8.

<sup>106</sup> Una femminista, Ernesta Napoleon, nel 1874 si scagliava contro i modelli letterari del romanzo francese che proponeva una donna debole e malata oppure “perduta”. Ivi, pp. 7-8.

<sup>107</sup> Helga Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea». Storia delle organizzazioni femminili del Partito Nazionale Fascista*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 21-22.

uomini: nelle officine, negli uffici, nelle campagne, nel terziario. Se dagli States giungevano segnali di forte emancipazione della *new woman* che andavano dalla pratica del divorzio al controllo delle nascite e che conducevano alla disgregazione della famiglia tradizionale proprio per il nuovo *status* muliebre acquisito grazie al lavoro extradomestico «in ambiti di esclusiva pertinenza maschile»,<sup>108</sup> in Italia l'universo femminile appare in bilico tra posizioni contrastanti. C'è chi rivendica parità di diritti come Elda Norchi, con lo pseudonimo di Futurluce, che su «Roma futurista» esprime il suo entusiasmo per la trasformazione del sesso debole in sesso forte grazie alla virilizzazione resasi necessaria a causa del conflitto, in cui le donne erano diventate «donne-operaie, donne-tramviere, donne-carrettiere, donne-spazzine, donne-infermiere, donne-contadine, donne-ferroviere, donne impiegate».<sup>109</sup> Ma c'è anche chi, come Gina Lombroso, figlia di Cesare Lombroso, con un suo saggio del 1918 dal titolo *L'anima della donna*,<sup>110</sup> sostiene che «la donna che pensa di emanciparsi imitando l'uomo rifiuta la sua naturale missione procreativa ed educativa, e con le sue mani si costruisce un destino di sofferenza».<sup>111</sup> Visioni antitetiche che tuttavia rivelano la difficoltà del mondo femminile di giungere ad una consapevolezza piena ed omogenea della propria condizione. Di fatto la maggior parte delle donne, anche quelle impegnate nell'associazionismo filantropico borghese, le ex-socialiste, le ex-femministe e coloro che si erano prodigate durante la guerra in opere di assistenza si accostarono al fascismo non tanto spinte da una progettualità politica, ma da «un profondo sentimento patriottico intriso di umanitarismo e di quell'etica del sacrificio ancora così caratteristica della concezione femminile dell'epoca».<sup>112</sup> La guerra promosse inevitabilmente nuove forme di socializzazione in quanto le donne erano uscite dalle case assumendo un ruolo da protagoniste che non si poteva cancellare con facilità. Tuttavia proprio la loro partecipazione attiva alla mobilitazione sul fronte interno favorì l'avanzata del nascente movimento fascista all'inizio disponibile a riconoscere alle donne persino il diritto di voto. Emblematico il discorso di Mussolini alla Camera del 15 maggio 1925 in cui espresse parere favorevole all'estensione del voto amministrativo alle donne.<sup>113</sup> Era grato a quanto esse avevano fatto durante il conflitto e ricordava l'approvazione in Senato

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 22.

<sup>109</sup> Elda Norchi (Futurluce), *Il voto alla donna*, «Roma futurista», II, 13, 30, marzo 1919, citato in Claudia Salaris, *Le futuriste*, Milano, Edizioni delle Donne, 1982, p. 139 e in Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., p. 23.

<sup>110</sup> Il libro ebbe un enorme successo e fu tradotto in diciotto lingue.

<sup>111</sup> Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., p. 26.

<sup>112</sup> Helga Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*, cit., p. 30.

<sup>113</sup> Nel 1932, il duce ribalterà la propria opinione sulla concessione di tale diritto affermando: «[la donna] non deve essere schiava, ma se io le concedessi il diritto elettorale mi si deriderebbe. Nel nostro Stato essa non deve contare». Emil Ludvig, *Colloqui con Mussolini*, Verona, Mondadori, 1932, p. 166.



di una legge che contemplava la mobilitazione femminile in caso di guerra; ma soprattutto prendeva atto della presenza inevitabile di professioniste:

maestre, professoresse, avvocatesse, mediche che invadono metodicamente tutti i campi dell'attività umana. E non lo fanno per capriccio. Lo fanno per necessità. Aggiungo che questa necessità è diventata sempre più impellente. I tempi sono duri, e nelle famiglie, per vivere, ormai c'è bisogno di lavorare in due, ed al mattino l'uomo lascia la casa per andare alla fabbrica e la donna l'abbandona per andare all'ufficio.<sup>114</sup>

Se da un lato il duce riconosceva l'ingresso della donna nel mondo del lavoro, destinato ad una progressiva espansione, dall'altro la considerava «diversa» affermando: «[...] io credo ad esempio che la donna non abbia grande potere di sintesi, e che quindi sia negata alle grandi creazioni spirituali».<sup>115</sup> Egli però sottolineava che, al di là dei traguardi raggiunti e da raggiungere (il voto), «la vita della donna è dominata sempre dall'amore o per i figli, o per un uomo».<sup>116</sup>

Nel 1932, il duce ribalterà la propria opinione sulla concessione del diritto di voto affermando: « [la donna] non deve essere schiava, ma se io le concedessi il diritto elettorale mi si deriderebbe. Nel nostro Stato essa non deve contare».<sup>117</sup>

Come scrive Patrizia Dogliani, le posizioni del duce e dei suoi più stretti collaboratori cambiarono in questo ambito come in altri per mero opportunismo politico. Il movimento fascista, «una volta liberatosi di componenti e frange libertarie, fu fortemente maschilista, convinto delle doti superiori del genere maschile rispetto a quello femminile, benché si avvalesse di figure femminili di militanti e di intellettuali per conquistare e detenere il potere».<sup>118</sup> La legge sul diritto amministrativo alle donne era di per sé un riconoscimento riservato ad un'élite perché basato sul censo. Il discorso del duce alla Camera del 1925 era del

---

<sup>114</sup> Benito Mussolini, *Per il voto alle donne* (discorso alla Camera dei Deputati del 15 maggio 1925), in Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975, p. 138.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Benito Mussolini, *La donna e il voto. Roma, 15 maggio 1925*, in *Scritti e discorsi*, vol. V, Milano, Hoepli, p.63. Non si parlò più del diritto di voto alle donne dal momento che le elezioni amministrative furono abolite nel 1926 dalle leggi istitutive del regime podestarile.

<sup>117</sup> Emil Ludvig, *Colloqui con Mussolini*, cit., p.166. Sulla stessa lunghezza d'onda si era mostrato anche il Pontefice nell'Enciclica *Casti connubii*, due anni prima, asserendo che «l'emancipazione e l'uguaglianza con l'uomo non sono necessarie perché la donna ha già raggiunto, con il cristianesimo, la maggiore libertà possibile». Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, cit., p. 68.

<sup>118</sup> Patrizia Dogliani, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Torino, UTET, 2008, p. 118.

tutto demagogico perché da un lato «chiedeva il voto amministrativo per le donne, ma nello stesso tempo lo minimizzava, ridicolizzando i soggetti che avrebbero dovuto esprimerlo».<sup>119</sup>

In un successivo discorso sempre alla Camera dei Deputati sulla situazione economica dell'Italia, il 26 maggio 1934, ribadendo che la Storia insegna che «la guerra è il fenomeno che accompagna lo sviluppo dell'umanità», Mussolini aggiungeva lo slogan divenuto poi proverbiale: «La guerra sta all'uomo, come la maternità alla donna».<sup>120</sup>

Tre anni dopo, in occasione dell'inaugurazione della Mostra delle Colonie estive e dell'Assistenza, il 20 giugno 1937, davanti a 60.000 fasciste, convenute a Roma, egli ricordava che tra i loro doveri c'era quello di «essere le custodi dei focolari».<sup>121</sup> Queste sintetica scelta di dichiarazioni pubbliche del duce rispecchia la concezione fascista della donna che

si nutrì di diverse correnti culturali e letterarie e di pensiero politico, principalmente nazionalista, fortemente misogine ed antifemministe, oltre che di teorie di scuola antropologica e medica, formatesi nel clima positivista di fine Ottocento, che definivano la differenza del genere femminile in termini di incompletezza fisiologica e sessuale, di instabilità emotiva, di inferiorità psicologica ed intellettuale.<sup>122</sup>

La misoginia fascista trovava ampi consensi nel ceto medio che «fu il principale protagonista dell'elaborazione del mito della famiglia e fu anche il gruppo sociale che tendeva con più determinazione ad identificarsi nel modello ideale proposto dalla Chiesa e dal fascismo».<sup>123</sup>

Quindi la visione poliedrica della donna e della famiglia propagandata durante il Ventennio è il risultato di un intersecarsi di matrici filosofiche, antropologiche e culturali di varia provenienza, ma anche di valori tradizionali che erano radicati nella mentalità sociale della nazione e che il fascismo valorizzò nell'ottica della sua politica del consenso. Per portare avanti la battaglia demografica, «uno dei temi più importanti dell'intero bagaglio ideologico del fascismo»,<sup>124</sup> Mussolini fece leva sui valori antichi della famiglia minacciati, come scrive Renzo De Felice, dalle «manifestazioni più evidenti ed incontrovertibili della crisi della

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 119.

<sup>120</sup> Benito Mussolini, *La situazione economica. Roma, 26 maggio 1934*, in *Scritti e discorsi*, vol. IX, Milano, Hoepli, p. 98.

<sup>121</sup> Benito Mussolini, *Discorso alle donne fasciste. Roma, 20 giugno 1937*, in *Scritti e discorsi*, vol. XI, Milano, Hoepli, pp. 119-120.

<sup>122</sup> Patrizia Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, cit., p. 118.

<sup>123</sup> Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, cit., p. 28. La Novelli ricorda anche che la Francia era andata incontro negli anni Venti ad un boom economico che le consentì di non sentire con la stessa entità delle altre nazioni la crisi del '29. In tale contesto le donne riuscirono a raggiungere forme di emancipazione sul piano economico e sociale. Ivi, p. 29.

<sup>124</sup> Ivi, p. 41.

civiltà occidentale, l'urbanesimo e la decadenza demografica».<sup>125</sup> Nel *Discorso dell'Ascensione* del 26 maggio 1927, in cui ribadiva che la forza della nazione deriva dalla sua potenza demografica, lamentava la scarsa natalità dell'Italia le cui cause erano da attribuirsi, oltre che all'urbanesimo industriale portatore di sterilità, anche all' «infinita vigliaccheria morale delle classi così dette superiori della società».<sup>126</sup> Il duce se la prendeva con i ceti più abbienti considerati i «meno prolifici» per «egoismo morale»<sup>127</sup> derivato dall'agiatezza economica. Di qui la proliferazione di leggi sulla maternità e l'imposizione delle tasse sui celibi per incentivare la crescita demografica, soprattutto nelle città in cui si registravano i più bassi livelli di natalità. La propaganda di regime quindi si indirizzò nell'indicare alla famiglia modelli di condotta fondati sull'immagine tradizionale della donna «angelo del focolare» e dell'uomo *pater familias*, entrambi impegnati nell'adempimento dei loro doveri per il bene della nazione fascista. Ma riguardo la concezione della famiglia, così come per molti altri ambiti della propria ideologia, il regime si mostrò camaleontico. Pretese la donna in casa, dedita con abnegazione ai suoi doveri domestici, ma allo stesso tempo la costringeva ad uscire dalle mura di casa come attivista nelle organizzazioni di massa del regime. I Fasci Femminili, per esempio, fondati da Elisa Mayer Rizzoli,<sup>128</sup> nel 1921, erano costituiti da un fronte di donne di provenienza sociale molto eterogenea e anche politicizzate (ex-socialiste, ex-femministe, proprietarie terriere, ex-anarchiche, nazionaliste, fiumane, futuriste, casalinghe piccolo-borghesi) che aspiravano a raggiungere degli obiettivi politici ben precisi, come il diritto di voto.

Tra la fine del 1921, a partire dal Congresso romano dell'Augusteo tenutosi nel novembre, e il 1926 le donne furono progressivamente ma irrimediabilmente escluse dall'azione propriamente politica nei Fasci e relegate essenzialmente a «gruppi di competenza», cioè ad attività di sostegno esterno quali la propaganda, l'assistenza e la beneficenza.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Renzo De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1974, p.148.

<sup>126</sup> Benito Mussolini, *Discorso dell'Ascensione*, cit., pp. 17-23, in Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., p. 143.

<sup>127</sup> Benito Mussolini, Prefazione a R. Korherr, *Regresso delle nascite: morte dei popoli*, Roma-Milano, Libreria del Littorio, 1928, pp. 7-23, in Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., p. 147.

<sup>128</sup> Di famiglia benestante fu fervente patriota, interventista, fiumana, fu molto attiva all'interno dell'attività di volontariato della Croce Rossa Italiana. Nel 1920 si iscrisse ai Fasci di combattimento e partecipò come infermiera alla marcia su Roma. Nel 1924 venne nominata ispettrice generale dei fasci femminili, ma poi fu costretta a rassegnare le dimissioni, con la soppressione di tale ruolo. Pare però che la rottura con il partito fascista sia avvenuta a causa della fondazione di una sua rivista *Rassegna femminile italiana*, nata nel 1925, in cui la Mayer, direttrice e finanziatrice della pubblicazione, curava la rubrica *Vita dei fasci femminili*. Nei pochi anni di attività, la *Rassegna* incoraggiò un'attiva partecipazione delle donne alla vita della nazione, una sollecitazione non tollerata dai vertici del regime che chiusero la rivista nel 1930.

<sup>129</sup> Patrizia Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, cit., p. 75.

I Fasci Femminili vennero sottoposti al controllo del partito che non affidò mai a figure femminili incarichi di dirigenza a livello nazionale, come al contrario avveniva in Germania. L'intento del regime era fondato sul principio di «*ciascuno al suo posto*»<sup>130</sup> in base al quale la “donna nuova” doveva essere riproduttrice di italiani, in prima linea nella battaglia demografica, e allo stesso tempo pronta a sacrificarsi per quei compiti cui la patria la chiamava, come quando, con l'entrata dell'Italia nella seconda guerra mondiale, le venne richiesto ancora di mobilitarsi al servizio della nazione. A questi compiti veniva educata dal fascismo attraverso le organizzazioni del partito. Nonostante tale politica conservatrice fosse indirizzata a controllare la vita privata e pubblica delle donne, queste riuscirono con modalità diverse e capacità emancipatrici differenziate a inserirsi nella sfera pubblica non controllata dal regime, ovvero nell'ambiente lavorativo urbano, all'interno del quale divennero «protagoniste di un processo di modernizzazione, nei costumi e nei consumi».<sup>131</sup> In più occasioni la donna lavoratrice fu oggetto di aspre critiche e di provvedimenti governativi volti a limitarne l'indipendenza nell'ambito lavorativo. Nonostante il riordino legislativo tra il 1929 e il 1934 riguardante la tutela delle donne<sup>132</sup> e dei fanciulli,

il fascismo emanò anche una serie di provvedimenti che intendevano circoscrivere lo spazio concesso alle donne e soprattutto allontanarle da quei lavori che si consideravano decisivi per la formazione della nazione fascista, come l'amministrazione pubblica e l'insegnamento superiore. Nel 1926 furono escluse dall'insegnamento della storia e filosofia nei licei e nel 1933 la loro assunzione fra il personale dell'amministrazione statale fu fortemente limitata.<sup>133</sup>

Per circa quindici anni il regime mise in atto un'intensa politica di discriminazione sessuale che raggiunse l'apice con il decreto legge del 5 settembre 1938, in cui imponeva «agli uffici pubblici e privati di ridurre il personale femminile al 10 per cento delle maestranze».<sup>134</sup> Anche in questo ambito il regime mostrò una politica incoerente e sfaccettata:

Da un lato, tollerava alti tassi di disoccupazione maschile e bassi salari, in quanto rispondenti all'alleanza col grande capitale, e a strategie di costruzione dell'economia italiana che richiedevano lo sfruttamento del lavoro più a buon mercato, quello femminile e minorile. Dall'altro lato, voleva

---

<sup>130</sup> Helga Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*, cit., p. 123.

<sup>131</sup> Patrizia Dogliani, *Il fascismo degli italiani*, cit., p. 124.

<sup>132</sup> Ricordiamo tra le novità più importanti l'assicurazione per maternità obbligatoria e a carico del datore di lavoro e l'estensione del periodo di gravidanza, il diritto al mantenimento del posto di lavoro e il sussidio di gravidanza.

<sup>133</sup> Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, cit., p. 151.

<sup>134</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 229.

garantire la posizione dei maschi capofamiglia, per non mettere a rischio l'autostima degli uomini senza lavoro, e con essa la sanità della razza e la crescita demografica.<sup>135</sup>

Il regime si era mosso da tempo, con l'appoggio di uomini di cultura e collaboratori di fede fascista, a condannare il lavoro femminile adducendo le gravi conseguenze che esso arrecava alla stabilità della famiglia e al ruolo della donna come riproduttrice della forza della nazione. Mario Palazzi su «Critica Fascista» nel 1933 si rivolgeva agli uomini che dovevano riprendersi la loro funzione egemone all'interno del nucleo domestico:

Tornino dunque le donne, e tocca a voi di sospingerle e di obbligarle, signori uomini, ognuno per la sua parte, al loro posto, e non prendano atteggiamenti e non usurpino mansioni che non si addicono al loro sesso ed anche la famiglia ne guadagnerà.<sup>136</sup>

L'attacco nei confronti della donna "mascolinizzata" dalle occupazioni extradomestiche trovò un esponente di primo piano in Ferdinando Loffredo (1908-2008),<sup>137</sup> autore di un trattato dal titolo *Politica della famiglia*, pubblicato nel 1938 e accolto con favore dal mondo cattolico e dalle autorità, oltre che dalle riviste legate al Partito Nazionale Fascista.<sup>138</sup> L'economista si rifaceva a stereotipi ottocenteschi e del primo Novecento sull'inferiorità della donna, ma soprattutto riproponeva in versione scientifica le contraddizioni della politica fascista divisa tra teoria e prassi. Loffredo riteneva ingiusto che la donna ricevesse la stessa istruzione dell'uomo in quanto le era stata assegnata dalla natura la funzione riproduttiva. Indicava nella parità culturale la causa che ha condotto «alla indipendenza intellettuale della donna dall'uomo (padre, marito, fratello) ed ha allontanato il suo pensiero dagli obiettivi tradizionali: marito, casa, figli».<sup>139</sup> Per Loffredo il lavoro provocava sì ripercussioni negative sulla fertilità femminile ma soprattutto inculcava nella donna una «mentalità antigenerativa».<sup>140</sup> Non tutte le occupazioni erano considerate sullo stesso piano, come il direttore di «Critica Fascista», Giuseppe Bottai, precisava nell'introduzione al volume di Loffredo: la donna ha sempre lavorato

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 231.

<sup>136</sup> Mario Palazzi, *Autorità dell'uomo*, «Critica Fascista», 1933, pp. 183-184, in Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., p. 211.

<sup>137</sup> Fu dei più importanti ispiratori intellettuali della politica sociale e della famiglia del regime fascista.

<sup>138</sup> «Critica Fascista» accoglie la pubblicazione con accenti entusiastici. Tra l'altro il direttore della rivista, Giuseppe Bottai, aveva scritto la presentazione.

<sup>139</sup> Ferdinando Loffredo, *Politica della famiglia*, Milano, Bompiani, 1938, p. 351.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

e non tanto in cucina (in cui rimangono i vecchi, uomini e donne) quanto nella pastorizia, nell'agricoltura, nelle arti della filatura e della tessitura [...] La fabbrica e l'ufficio – questi centri di lavoro propri dell'economia moderna – più che avere generalizzato il lavoro femminile, che era già molto diffuso, l'hanno posto in evidenza, l'hanno separato da quello maschile, l'hanno allontanato dal focolare.<sup>141</sup>

Si voleva quindi proporre un modello di lavoratrice domestica e rurale subordinata all'uomo (marito e padre) e per questo non indipendente sul piano economico, in contrasto con altre donne della piccola e media borghesia che erano andate incontro ad un processo di emancipazione esercitando professioni quali l'impiegata, la commessa, la domestica, l'insegnante. La pubblicistica dell'epoca aveva ridicolizzato questa tipologia di donna mascolina, sportiva,<sup>142</sup> sterile e indipendente, definendola “donna crisi”,<sup>143</sup> in contrapposizione alla florida, solare donna-madre, utile all'immagine positiva che il regime voleva propagandare. In realtà il fascismo, pur volendo escludere le donne dal mercato del lavoro, promulgava leggi per tutelarle proprio nell'ambiente occupazionale, cercava di indurle a ritornare angeli del focolare dopo il matrimonio e la maternità ma poi le riversava «nei lavori irregolari e discontinui tipici di un'economia che faceva ampio ricorso al lavoro a domicilio e al subappalto».<sup>144</sup> All'interno di questa politica incoerente sulla “donna nuova”, la cui definizione si rivela ondivaga e sfuggente a etichette stabili, possiamo tentare di delineare il ritratto muliebre veicolato dall'industria culturale del Ventennio. Da un lato abbiamo la produzione dell'Istituto Luce con i suoi cinegiornali e documentari che offrono un'iconologia femminile stereotipata in linea con la propaganda di regime, dall'altro un'industria cinematografica all'inizio degli anni Trenta in profonda crisi che tenta di risalire la china grazie alla circolazione massiccia di film stranieri, in prevalenza americani. È la donna la principale frequentatrice delle sale ed è a lei che sono rivolti molti prodotti della società di massa. La “donna nuova” lavora, dispone di tempo libero e soprattutto è indipendente dall'uomo. Alcuni film dei primi anni Trenta, periodo in cui la nostra produzione nazionale

---

<sup>141</sup> Giuseppe Bottai, *Presentazione a F. Loffredo*, in Ferdinando Loffredo, *Politica della famiglia*, cit., p. XIV-XV.

<sup>142</sup> Anche la pratica sportiva era considerata fattore di mascolinizzazione e dannosa alla fertilità femminile. Il fascismo, pur favorendo lo sport femminile, in nome del motto *mens sana in corpore sano*, aveva però posto delle limitazioni all'attività agonistica delle giovani, anche perché questa le distoglieva, allontanandole da casa, dalla loro primaria funzione naturale: la procreazione.

<sup>143</sup> Una “velina” dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo, emanata il 20 febbraio del 1933, diceva: «È stato raccomandato ai giornali di non pubblicare articoli su Hollywood e soprattutto sul peso delle dive dello schermo, perché in Italia c'è una industria cinematografica da valorizzare e perché il peso delle dive è quello delle donne crisi, che l'Italia vuole abolire». Polverelli, rapporto Us: in Asm, b.69, f. IX, sf.2 citato in Sergio Raffaelli, *Le veline fasciste sul cinema*, «Bianco e Nero», LVIII, 4, ottobre-dicembre 1997, p. 35.

<sup>144</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., pp. 248-249.

riparte, anche se in punta di piedi, offrono già un ritratto muliebre paradigmatico della nuova italiana. *Gli uomini che mascalzoni ...* (1932) di Mario Camerini e *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo, di cui si parlerà nei prossimi capitoli, possono essere presi come esempi paradigmatici della sempre più invasiva presenza delle donne nella società di massa, continuamente in equilibrio tra compiti tradizionali e spinte verso la modernità. In entrambi i film le due giovani protagoniste lavorano: Mariuccia (Lia Franca) nel film di Camerini è una commessa in una profumeria, mentre Lina (Lina Gennari) nella pellicola di Matarazzo è un'impiegata. Entrambe sono attratte dalla società dei consumi e del tempo libero: Mariuccia esce vestita elegantemente e truccata e legge in tram un settimanale femminile molto popolare, «Piccola», rivolto ad un pubblico di ragazze, mentre Lina, strizzando l'occhio alla commedia americana, ha i capelli biondo platino e indossa un vestito semplice a fiori ma di certo *à la page*. Le due giovani, proprio perché si muovono nello spazio urbano, fuori dal controllo e dalla protezione familiare, sono oggetto dell'attenzione degli uomini. Il messaggio educativo veicolato è piuttosto ovvio: la condotta virtuosa femminile, ancorata a sani principi (quelli del lavoro e della famiglia), rappresenta l'unica strada per salvaguardare la propria purezza, salvacondotto imprescindibile per aspirare al ruolo di madre e moglie esemplare. La protagonista del film di Matarazzo è tuttavia più esposta di Mariuccia ai pericoli dell'urbanesimo: non vive in famiglia, come l'altra, e gestisce in completa autonomia la propria vita. Sa però destreggiarsi con sicurezza nella scelta del *partner* maschile. Durante una gita domenicale a Orvieto, organizzata dall'OND, l'organizzazione nazionale del dopolavoro, Lina preferisce Carlo (Marcello Spada), l' "uomo nuovo" fascista, sportivo e sessualmente disinvolto, al collega d'ufficio buono, gentile, pieno di attenzioni, ma noioso e pedante. *Treno popolare* offre un campionario di rapporti tra i due sessi piuttosto inediti sul grande schermo, come hanno osservato Forgacs e Gundle riferendosi all'episodio in cui Lina e Carlo cadono in acqua e si ritrovano a riva inzuppati:

Carlo suggerisce a Lina di togliersi i vestiti bagnati per asciugarli al sole: «Togliermeli?» protesta lei, «Ma lei scherza. Ci manca anche questo adesso». «Facciamo conto di stare al mare», replica lui, «è tanto semplice». La sequenza risultante, in cui i due si spogliano dietro alberi separati avrà senz'altro suscitato un brivido d'erotismo nello spettatore contemporaneo. Essa rafforza l'intimità della coppia: da questo momento Carlo, nel rivolgersi a Lina, passa dal «lei» al «tu».<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., p. 125.

Il cinema del Ventennio ha spesso contrapposto, utilizzando la figura femminile, le sue due anime, quella rurale rappresentata da Alessandro Blasetti, il bardo di regime fino all'invasione dell'Etiopia, e quella cittadina, incarnata dal cantore della piccola-borghesia, Mario Camerini. Da un confronto tra *Terra madre* (1931) di Blasetti e alcuni film urbani di Camerini, di cui si tratterà estesamente nei prossimi capitoli, quali *Il signor Max* (1937), *Grandi Magazzini* (1939), emerge un concetto diverso di "donna nuova". In *Terra madre* emerge una visione conservatrice e tradizionalista dei ruoli sociali e quindi della donna. L'*happy ending* finale, infatti, con il matrimonio interclassista tra il duca Marco (Sandro Salvini) e la contadina Emilia (Leda Gloria) sembra appartenere allo stereotipo della "favola di Cenerentola", motivo ricorrente in numerosi film della commedia sentimentale del periodo.

Ad un esame più attento però emergono dalla pellicola di Blasetti altre riflessioni: se da un lato il *romance* va incontro alle esigenze di gradimento del pubblico, dopo gli insuccessi al botteghino di *Sole* e di *Resurrectio* (1931), dall'altro il regista con gli stivali non cessa di assegnare alla settima arte un ruolo educativo-pedagogico, in sintonia con il suo credo di intellettuale allineato con sincera convinzione, almeno fino al 1935. In questa ottica ci si deve avvicinare all'interpretazione a più strati del racconto di *Terra madre*. Il protagonista maschile è un aristocratico latifondista,<sup>146</sup> erede di un'enorme proprietà che necessiterebbe della sua presenza per rinascere e ritornare fertile. Purtroppo il giovane duca è stato ammaliato dalla vita cittadina in cui spreca tempo e denaro divertendosi e intrattenendo frivole relazioni sentimentali. L'ambiente urbano determina la perdita dei saldi valori contadini fondati sul lavoro e su relazioni amorose durature quali solo il vincolo sacro del matrimonio può garantire. Sarà Emilia, la donna-madre, «patriottica, rurale, florida, forte, tranquilla, e prolifica» l'artefice della conversione del duca, che alla fine sceglierà lei e la terra, rinunciando a Daisy (Isa Pola), la donna-crisi, «cosmopolita, urbana, magra, isterica, decadente, e sterile».<sup>147</sup>

Nella parte conclusiva Emilia è la moglie obbediente e soddisfatta del ruolo di padre-padrone del marito che riesce a mandarla a casa a svolgere le sue tradizionali mansioni di moglie e madre e non più di lavoratrice dei campi: «*Non era stabilito che, quando venivano le macchine le donne avrebbero smesso di lavorare nei campi? Via, via, a casa!*».<sup>148</sup> E di fronte

---

<sup>146</sup> Secondo Gori il termine duca è una «chiara allusione anche verbale al duce». Gianfranco Miro Gori, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 24.

<sup>147</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 109.

<sup>148</sup> L'ultima sequenza vede la moderna tecnologia agraria affiancare il lavoro manuale dei contadini nell'alto compito di rendere produttiva la terra. Mediante un'ellissi temporale, lo spettatore può vedere i risultati edificanti ottenuti attraverso l'azione energica e virile del padrone: la proprietà è stata salvata e resa feconda e il



al rifiuto, il marito-padrone, nel fuori campo, sembra averla convinta, visto che Emilia corre a casa ridendo. La scena conclusiva quindi non conduce ad un rapporto paritario tra i due coniugi. In proposito Piero Garofalo scrive:

[...] while Marco and Emilia's marriage seems to suggest the possibility of a classless society, the conclusion challenges this utopian unification for two reasons. First, their relationship obeys the Fascist precepts of the proper role for a married woman – her place is in the home. Second, it is the duke who inaugurates the modern era in the rebuilding of the estate, thereby reinforcing the necessity of an authoritarian presence to ensure social justice.<sup>149</sup>

La riconquistata virilità del duca Marco<sup>150</sup> si esprime quindi in due direzioni: produttività della terra (dominio sociale) e fecondità della donna (dominio sessuale). Rientra dunque nella logica fascista anche la figura femminile. Emilia è «la perfetta “donna nuova”», celebrata dal regime, che grazie alle sue virtù morali purifica l'uomo e lo rende consapevole del suo ruolo di padre-padrone. Una volta compiuta la sua alta missione, la donna accetta le «naturali gerarchie di potere».<sup>151</sup> Donne nuove sono anche le protagoniste dei film urbani di Camerini: lavorano per necessità e sono padrone del loro tempo libero. Tuttavia anche Camerini approda, come Blasetti, al medesimo insegnamento educativo: la libertà sessuale in *Grandi Magazzini* e le molestie sessuali possono essere un pericolo per la giovane donna se non è animata da sani principi morali. La città può essere fonte di corruzione per alcune figure muliebri attratte dalla blandizie del consumismo, ma dalla caduta ci si può salvare grazie all'unione con un bravo giovane e mediante, soprattutto, una condotta virtuosa. Blasetti si allontanerà sempre più dal suo credo ruralista, anche se continuerà a proporre tipologie di donne sempre divise tra lavoro e ruoli domestici, come per esempio in *Contessa di Parma* (1937),<sup>152</sup> che «tematizza i conflitti e le contraddizioni suscitati dalla modernità».<sup>153</sup> Donne in bilico tra nuove pulsioni e ruoli tradizionali dominano gli schermi di regime, nonostante

---

matrimonio con la virtuosa Emilia ha reso possibile la riconciliazione tra la parte sana della classe nobiliare e la laboriosa classe contadina.

<sup>149</sup> Piero Garofalo, *Seeing Red. The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties*, in Jacqueline Reich e Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, cit., p. 237.

<sup>150</sup> L'immagine dell'uomo che recupera l'antica virilità infiacchita da un'esistenza non nobilitata dal lavoro o da un alto compito ritorna in alcuni film del filone coloniale e bellico. Per esempio, Emilia, la donna-madre, fa rinascere nel duca lo spirito virile sopito, come ne *Il grande appello* di Camerini e in *Passaporto rosso* di Guido Brignone. In questa figura maschia energica e atletica cogliamo in filigrana l'immagine del duce veicolata nel corso delle varie campagne, come la battaglia del grano.

<sup>151</sup> Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 110.

<sup>152</sup> Cfr. § III.

<sup>153</sup> David Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 85.

alcune commedie prima del 1937<sup>154</sup> presentino, grazie alla presenza di Aldo De Benedetti come sceneggiatore, una tipologia femminile «dinamica e complessa».<sup>155</sup> Per esempio, *Rose scarlatte* (1940), diretto da Vittorio De Sica e sceneggiato da De Benedetti, autore della commedia di successo *Due dozzine di rose scarlatte*, rispecchia i conflitti presenti all'interno del *ménage* matrimoniale, non più luogo idillico e protettivo, bensì ricettacolo di «noia quotidiana» e «monotonia esistenziale».<sup>156</sup> La protagonista femminile Marina Verani (Renée Saint-Cyr) denuncia la fragilità del rapporto di coppia con la sua condotta in parte trasgressiva, salvo poi rientrare nei ranghi nel prevedibile *happy ending*.<sup>157</sup> Siamo quindi di fronte a tipologie muliebri che non sono disposte a rinunciare del tutto agli allettamenti della modernità<sup>158</sup> o a mostrarsi sempre e comunque mogli esemplari. Come ha ribadito Bruno Wanrooij il fascismo cercò – anche se con scarsi risultati – di contenere attraverso un'opera di controllo «il processo di modernizzazione, scegliendone a piacere gli aspetti ritenuti più positivi e favorendo un progresso che non avrebbe dovuto intaccare i valori tradizionali della famiglia e della vita sociale».<sup>159</sup> Ma l'universo muliebre era andato incontro ugualmente a forme, seppur embrionali, di emancipazione dai ruoli tradizionali, quasi mai riconosciute sul piano politico-ideologico e legislativo, ma che erano destinate a subire notevoli accelerazioni.

#### 1.4. La nascita di un divismo autarchico

La *Golden Age* del divismo cinematografico italiano si era consumata in pochi anni, precisamente tra la metà degli anni Dieci e la fine della prima guerra mondiale. Il cinema muto era «interamente costruito sulla centralità dell'interprete femminile. Centralità dell'attrice, non del personaggio, che viene opportunamente creato per dar rilievo alla sua performance».<sup>160</sup> Le divine provengono o dai ranghi del teatro di prosa, come Lyda Borelli o Francesca Bertini, o figlie d'arte come la menzionata Borelli e Pina Menichelli. Stelle di

---

<sup>154</sup> Secondo David Bruni si assiste ad una involuzione, dopo il 1937, del modello di «donna nuova», di cui *Contessa di Parma* sarebbe un'evidente dimostrazione, forse dovuta ad ingerenze delle gerarchie fasciste. Invece in alcuni film precedenti, sempre sceneggiati da De Benedetti, il modello femminile non coincide con quello veicolato dal regime, come *Non ti conosco più* (1936) di Nunzio Malasomma, oppure *Trenta secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, tratti di *pièces* teatrali di De Benedetti. Cfr. Ivi, p. 88.

<sup>155</sup> Ivi, p. 85.

<sup>156</sup> Ivi, p. 135.

<sup>157</sup> Cfr. § II.

<sup>158</sup> Basti pensare a Grazia (Elsa Merlini) la protagonista di *Trenta secondi d'amore* che esprime il desiderio di apprendere a guidare l'auto, come tutte le sue amiche dell'alta borghesia.

<sup>159</sup> Bruno P.F. Wanrooij, *Mobilizzazione, Modernizzazione, Tradizione*, in Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto (a cura di), *Storia d'Italia. Guerre e fascismo (1914-1943)*, vol. 4, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 429.

<sup>160</sup> Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 38.

prima grandezza che «si sentivano artiste»<sup>161</sup> e che brillarono in cielo per la durata di una stagione breve ma intensa. Indicarono «al pubblico femminile come modello un'emancipazione che investiva soprattutto la sfera dei comportamenti privati, mentre gli uomini restavano soggiogati dalla loro seduzione disinibita».<sup>162</sup> I fotoritratti<sup>163</sup> delle dive italiane fecero il giro del mondo e favorirono, assieme alle pellicole, la costruzione di una mitologia così potente da creare forme di emulazione presso le giovani spettatrici che assunsero le pose delle loro beniamine, in particolare di Lyda Borelli di cui esibivano lo stesso «languore» e «sfinimento» della «recitazione cinematografica».<sup>164</sup> Le star italiane dunque negli anni Dieci e Venti influenzano la moda ed il costume, proponendo nuovi comportamenti ed un canone di bellezza cui uniformarsi.

Nel passaggio dal muto al sonoro, al termine degli anni Venti, la produzione nazionale è in crisi e il cinema delle grandi dive è tramontato per sempre. L'industria stenta a decollare, schiacciata dal dominio della cinematografia hollywoodiana ed europea, in particolare tedesca. Un tentativo riuscito di rispondere allo strapotere del cinema “a stelle e strisce” è il primo film sonoro *La canzone dell'amore* (1930) diretto da Gennaro Righelli, sotto il marchio Cines. Campione d'incassi al botteghino, il film è una commistione di parlato e cantato sul modello dei film d'oltreoceano con protagonista Al Jolson.<sup>165</sup> E la canzone di Bixio-Cherubini (*Solo per te Lucia*) diventa un *hit* internazionale grazie anche alle incisioni discografiche di Beniamino Gigli e Tito Schipa.<sup>166</sup> Il cinema italiano però non ha più un suo *star system* e il pubblico delle platee, prevalentemente femminile, è attratto dai divi del cinema hollywoodiano:

Le molte giovani che lavoravano nelle città come dattilografe, commesse, segretarie, sartine e operaie trovarono nelle star cinematografiche un attraente esempio moderno di stile, glamour e consumo. Anzi, gli unici modelli moderni forniti alle donne in ambiti quali bellezza, corteggiamento, comportamento e abbigliamento vennero dal cinema, dalle riviste e dalla pubblicità. Di conseguenza, Hollywood esercitò un enorme fascino su alcune donne italiane: Greta Garbo, Jean Harlow e Joan Crawford furono i grandi modelli di stile.<sup>167</sup>

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 41.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> È la forza dell'immagine filmica che incide sull'immaginario del pubblico femminile in questo periodo e non la stampa periodica che non si occupa della dive, perché le associa a comportamenti scandalosi sul piano della morale e pertanto pericolosi se veicolati da un'industria editoriale ancora in fase di consolidamento.

<sup>164</sup> Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit., p. 42.

<sup>165</sup> Ricordiamo tra le sue interpretazioni: il primo film sonoro americano *The Jazz Singer* (1927) di Alan Crosland, *Show Girl in Hollywood* (1930) di Mervyn LeRoy, *Wonder Bar* (1934) di Lloyd Bacon, *Rose of Washington Square* (1939) di Gregory Ratoff.

<sup>166</sup> Il film fu girato in tre lingue diverse: italiano, francese e tedesco.

<sup>167</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., p. 111.

L'industria del cinema *made in Usa* aveva a metà anni Venti creato «l'elemento portante dello *studio system*, l'integrazione verticale»,<sup>168</sup> grazie alla quale le *majors*,<sup>169</sup> con strategie di marketing differenti, controllavano tutto il sistema della produzione, della distribuzione e dell'esercizio riuscendo a «instaurare in breve un controllo oligopolistico sul mercato».<sup>170</sup> Questa struttura imprenditoriale centralizzata puntava ad una produzione standardizzata e volta al gradimento popolare. Si mettevano quindi in lavorazione pellicole che venivano incontro ai gusti del pubblico basandosi sui successi al botteghino di film di genere con protagonisti *star-vehicle*. Per esempio la Warner mirava al lancio di divi in un contesto urbano squallido e per niente idillico:

La Warner non conta sulle star belle e romantiche, tipiche del mondo idealizzato MGM, ma su figure come James Cagney, attraente, dinamico e interamente radicato nella cultura della città; un uomo che non dà ma prende, brusco con le donne come nella famosa scena di *Nemico pubblico* (William Wellman, 1931) in cui spiaccia un pompelmo sulla faccia della sua povera comprimaria Mae Clark.<sup>171</sup>

La casa di produzione finanziò anche uno dei film più scandalosi dedicati ad una cacciatrice d'oro: *Baby Face* (1933) di Alfred Green con Barbara Stanwyck.<sup>172</sup> Il disagio sociale, scatenato dalla Grande Depressione, si innerva «nei melodrammi incentrati su figure di mogli loro malgrado fedifraghe e di *goldiggers*, cercatrici d'oro disposte a scambiare il loro corpo per una pelliccia, nei gialli sulla corruzione in città, nei film di gangster o nei musical per ironizzare sulla Depressione, come nel numero *We 're in the Money* di *La danza delle luci* (Mervyn LeRoy, 1933)».<sup>173</sup> Si affacciano dive trasgressive come Mae West, che rappresentò, assieme a Jean Harlow, «l'immagine della sessualità femminile».<sup>174</sup>

Forse anche più della Harlow, Mae seppe sollecitare la fantasia degli spettatori dell'epoca della Crisi, con allusioni sessuali irresistibili quanto argute. «Mi piace l'uomo che prende il suo tempo»,

---

<sup>168</sup> Giuliana Muscio, *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali negli anni trenta*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, tomo primo, Torino, Einaudi, 1999, p. 598.

<sup>169</sup> Le più famose sono la Columbia Pictures, 20th Century-Fox, Warner Bros, Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal Pictures. Per un approfondimento sul cinema americano del periodo si veda Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Bari, Laterza, 2006.

<sup>170</sup> Giuliana Muscio, *Cinema...*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, tomo primo, cit., p. 599.

<sup>171</sup> Ivi, p. 607.

<sup>172</sup> Dopo la morte del padre, gestore di un bar clandestino nei bassifondi di Pittsburgh (Pennsylvania) dove fa la cameriera, Lily Powers va, con un'amica serva nera, a New York, decisa a non farsi più usare dagli uomini, ma a usarli. La sua scalata al successo la porta dai piani bassi alla cima del grattacielo di una banca.

<sup>173</sup> Giuliana Muscio, *Cinema...*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, tomo primo, cit., p. 613.

<sup>174</sup> Marjorie Rosen, *La donna e il cinema. Miti e falsi miti di Hollywood*, Milano, dall'Oglio, 1979, p. 108.

strascicava la West dall'angolo della bocca. «Non sono gli uomini della mia vita, ma la vita dei miei uomini quello che conta». E: «Prima ero Biancaneve, ma ora ho cambiato aspetto».<sup>175</sup>

La West grazie ai suoi film,<sup>176</sup> in cui interpretava parti provocanti, irriverenti e sexy, fece guadagnare alla Paramount cifre record.<sup>177</sup> Rappresentava un modello di donna indipendente sul piano economico e che perciò si poneva su di un piano di parità con l'altro sesso. Anche Jean Harlow incarnava sul grande schermo protagoniste dai costumi emancipati: nel periodo che precede l'entrata in vigore del Codice Hays,<sup>178</sup> «si elevò a livello di “cattiva” numero uno dello schermo e girò altri sette film,<sup>179</sup> in cui la morale e la virtù erano indiscutibilmente assenti».<sup>180</sup> Bionda, come la Harlow e la West, fu anche Joan Blondell<sup>181</sup> cui vennero affidati personaggi di dubbia moralità. La predilezione nel periodo della crisi economica «per la trasgressione e la disinvoltura socio-sessuale»<sup>182</sup> si coglie in pellicole rimaste impresse nella memoria collettiva, come *Grand Hotel* (1932) diretto da Edmund Goulding per la MGM con le maggiori stelle del firmamento divistico: Greta Garbo, John Barrymore e Joan Crawford. La Garbo interpreta parti da *femme fatale* inconsapevole, che però non vampirizza gli uomini come nel muto, ma ne ricambia l'amore spesso causa della sua rovina o sofferenza, come in *La regina Cristina* (*Queen Christina*, 1932). Più implacabile nel suo ruolo di donna fatale Marlene Dietrich ne *L'Angelo azzurro* (*Der Blaue Angel*, 1930),<sup>183</sup> *Disonorata* (*Dishonored*, 1931), *Shanghai Express* (1932), diretti da Joseph von Sternberg. Lo scettro della perversione tuttavia spetta a Bette Davis: «Dopo una successione di ruoli di ragazza-dolce in films di seconda categoria, la Davis nei primi degli anni '30 si specializzò come donna del gangster, dura ma vulnerabile, o in vivace arrampicatrice».<sup>184</sup> Si pensi a *Schiavo d'amore* (*Human Bondage*, 1934), in cui interpreta un personaggio perfido fino alla crudeltà. Senza la pretesa di

---

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Tra il 1932 e il 1943 girò nove film, pochi, ma bastevoli per diventare una delle icone del cinema hollywoodiano.

<sup>177</sup> Con *Lady Lou* (1933) salva la Paramount dalla bancarotta. Nel 1933 con *I'm No Angel* ottenne un successo al botteghino addirittura superiore al primo film. L'Hays Office iniziò la sua campagna moralizzatrice sei mesi dopo l'uscita di *Lady Lou*. La Paramount, nonostante i sicuri introiti derivanti dai film con l'attrice, nel 1938 non le rinnovò il contratto.

<sup>178</sup> Will Hays introdusse un nuovo codice di autoregolamentazione già nel 1930, rifacendosi ad una precedente normativa del 1927. «Nel 1934, a fronte della minaccia di un boicottaggio dei film ritenuti più scandalosi da parte della Legion of Decency (“Legione della Decenza”), un'organizzazione cattolica [...], Hays impose il Codice con la forza». Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit., p. 18.

<sup>179</sup> Nel 1930 aveva avuto la sua prima parte da protagonista in *Hell's Angels* (1930) di Howard Hughs.

<sup>180</sup> Marjorie Rosen, *La donna e il cinema*, cit., p. 105.

<sup>181</sup> In meno di tre anni interpretò a Hollywood 27 film musicali, tra cui *Gold Digger of 1933*.

<sup>182</sup> Giuliana Muscio, *Cinema...*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, tomo primo, cit., p. 617.

<sup>183</sup> Il film è un capolavoro del primo cinema tedesco sonoro che trasforma la Dietrich in una star.

<sup>184</sup> Marjorie Rosen, *La donna e il cinema*, cit., p. 123.

esaurire con titoli di film e nomi di attrici la vasta produzione *made in Usa* del periodo, va ricordata anche Katharine Hepburn, attrice dal fascino non tradizionale e protagonista di film in cui propone un'immagine muliebre anticonvenzionale, come *La falena d'argento* (*Christopher Strong*, 1933), diretto da Dorothy Arzner.<sup>185</sup> Altro personaggio femminile fuori dai soliti cliché è Barbara Stanwyck in *Femmine di lusso* (*Ladies of Leisure*, 1930) e *La donna del miracolo* (*The Miracle Woman*, 1931), entrambi diretti da Frank Capra, in cui l'attrice è una donna dalla condotta equivoca. I macro-generi della commedia e del melodramma "a stelle e strisce" mettono dunque in campo uno stuolo di donne spigliate e disinvoltate sul piano sessuale, molto più spregiudicate delle loro colleghe italiane.<sup>186</sup> Si prenda ad esempio Lucia, l'eroina del mélo *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli, una giovane dalla condotta irreprensibile e pronta a sacrificare la sua felicità personale per amore del fratellino. L'interprete, Dria Pola, non godeva di un'aura di celebrità pari a quella delle sue colleghe americane. Come altre interpreti del tempo proveniva dal teatro: approdò a Roma dopo aver recitato in «una piccola compagnia rovigina».<sup>187</sup> Nel 1929 aveva esordito in *Sole*, il film perduto di Blasetti. Nonostante il successo arriso alla pellicola di Righelli, Dria Paola non riuscì a diventare una star del nuovo cinema italiano forse perché successivamente le affidarono parti di scarso rilievo o perché incarnava una tipologia di fanciulla «infelice, vittima di un destino infame o di uomini malvagi», come nel suo ultimo mélo di successo *La cieca di Sorrento* (1934). Nonostante la sua carriera si rivelasse in discesa dopo questo film,<sup>188</sup> Dria Paola rimane il simbolo di un cinema che cercava di trovare la sua strada, come si augurava l'anonimo recensore de *La canzone dell'amore* nel numero dell'8 ottobre di «Cinema Illustrazione»:

La vicenda di «La canzone dell'amore» è stata tratta da una commedia di Luigi Pirandello;<sup>189</sup> e anche per questo è facile prevedere che il film rappresenterà il primo grande successo della finalmente realizzata rinascita della cinematografia italiana, le cui fortune non sono troppo lontane per non potersi rinnovare.<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> Una giovane aviatrice Cynthia Darrington, famosa quanto spericolata, si innamora di Christopher Strong, un uomo sposato. La relazione diventa di dominio pubblico gettando nello sconforto la famiglia di lui. Quando Cynthia scopre di essere incinta, preferisce precipitare con il suo aereo piuttosto che mettere di fronte l'uomo amato ad una scelta.

<sup>186</sup> Per un approfondimento dei generi nella Hollywood della *Golden Age* si veda Roberto Campari, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Roma, Bulzoni, 2010<sup>2</sup>.

<sup>187</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 45.

<sup>188</sup> Deve accontentarsi in seguito di ruoli da co-protagonista.

<sup>189</sup> La commedia liberamente adattata si intitola *In silenzio*.

<sup>190</sup> Anonimo, *La canzone dell'amore*, «Cinema Illustrazione», V, 41, 8 ottobre 1930, p. 9.

In questi primi anni di ripresa della produzione filmica nostrana, in cui sul grande schermo domina il cinema hollywoodiano «che mediamente si aggiudica il 70/80 per cento degli incassi complessivi»,<sup>191</sup> si avverte nella commedia e nel melodramma la presenza di protagoniste dalla condotta virtuosa, come rivelano film quali *La canzone dell'amore*, *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, *Due cuori felici* (1932) di Baldassarre Negroni.<sup>192</sup> Le eroine sono rispettivamente Dria Pola, Elsa Merlini, Isa Pola e Rina Franchetti. Provengono quasi tutte dai ranghi del teatro<sup>193</sup> e soltanto Elsa Merlini e Isa Pola avranno una carriera piuttosto longeva, anche se non occuperanno il posto più alto del podio, come Assia Noris, Alida Valli, Isa Miranda, Maria Denis, Doris Duranti, Luisa Ferida, Elisa Cegani, per menzionare le più famose. Le nostre attrici vivono, almeno nei primi anni Trenta, in una dimensione più provinciale, anche se è evidente, fin dai primi film sonori, la presenza di figure muliebri influenzate dall'industria culturale di massa, che si stava sviluppando anche in Italia. Le protagoniste sono donne inserite nell'ambiente lavorativo urbano, attratte dalla società dei consumi e libere dal controllo di un padre o di un marito. La “favola di Cenerentola”, che accomuna questi film sul piano diegetico, priva le protagoniste dell'indipendenza acquisita, ma allo stesso tempo rivela la potenziale capacità delle donne di muoversi con disinvoltura all'interno dell'ambiente cittadino. Tuttavia le nostre attrici non possono competere con le star forgiate dallo *studio system* hollywoodiano. Qui la diva viene “rifatta” *ex novo* a prescindere dalla sua struttura fisica:

Marlene Dietrich è decisamente robusta per gli standard americani e ha il nasone; i suoi modi sono ruvidi e teutonici. La futura Joan Crawford è vistosa e rozza; è più piccola della media, ha occhi sbarrati, narici troppo grandi e le lentiggini. Neppure come ballerina di fila mostra di possedere grande talento. [...] In ciascuna di queste donne i grandi capi dello Studio individuano qualità inesprese. Oltre una certa capacità interpretativa, è importante la giovinezza e s'intende la bellezza, ma più importanti ancora sono due requisiti meno immediatamente visibili: fotogenia e personalità.<sup>194</sup>

Non è facile per i *talent scouts* d'oltreoceano, che scovano potenziali stelle nei teatri, nei concorsi di bellezza, nei locali, tra le comparse, per strada, in tram, giungere alla decisione

---

<sup>191</sup> Raffaele De Berti, *Cinema italiano degli anni Trenta tra propaganda, ruralismo e modernizzazione*, in ID (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco. Un genere e due declinazioni: Hollywood e l'Italia degli anni Trenta*, Milano, Cuem, 2007, p. 31.

<sup>192</sup> Queste tre ultime pellicole risentono anche dell'influenza del modello ungherese (cfr. § II).

<sup>193</sup> Isa Pola nasce come attrice cinematografica negli anni del muto. Il suo esordio nel sonoro avviene con *La canzone dell'amore*.

<sup>194</sup> Stephen Gundle, *L'età d'oro dello Star System*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, tomo primo, cit., p. 708.

finale di trasformare un attore in una star. Ma una volta perfezionate certe strategie di selezione, come provini e test, inizia il processo di metamorfosi della futura celebrità, che nelle donne comporta ferree diete dimagranti, intervento del dentista e del chirurgo plastico, cambiamento di acconciatura e colore dei capelli, trucco e così via. Non meno importante l'abbigliamento soprattutto delle attrici per le quali si mettono in moto gli *atelier* degli *studios*. L'obiettivo della macchina cinematografica americana

è raggiungere la perfezione assoluta. Alla MGM, più che negli altri Studio, le attrici sembrano appena uscite dall'istituto di bellezza. [...] Questa qualità superlativa, che si potrebbe definire estetica dello splendore, è un aspetto fondamentale del "glamour hollywoodiano", ossia dell'*immagine seducente* di sé e delle sue star che Hollywood fabbrica e comunica.<sup>195</sup>

Lo *studio system* entra anche nella sfera privata della star, che finisce col coincidere con quella pubblica, come afferma Edgar Morin: «Al cinema [la star] incarna una vita privata; nel privato ha il dovere d'incarnare una vita da cinema. Attraverso i ruoli cinematografici la star recita la parte di se stessa, e attraverso il proprio ruolo di star interpreta i ruoli nei film». <sup>196</sup> La diva entra poi nell'ingranaggio mediatico innestato sempre dagli *studios* che lanciano il prodotto-star nel mercato grazie alla parallela campagna promozionale sulla stampa e alla radio. Non mancano cartelloni pubblicitari sui muri delle città, rotocalchi di settore che vanno a ruba nelle edicole con recensioni, pettegolezzi, notizie sulla vita pubblica e privata delle dive.

C'è un atteggiamento estatico, euforico, nello stile di vita delle star. Per come sono mostrate, le celebrità sono sempre sorridenti e senza preoccupazioni. La loro vita è immersa in una luce solare e in un'atmosfera romantica. Il "sorriso hollywoodiano" che, nelle occasioni promozionali come alle conferenze stampa, si indossa come una maschera, è espressione di questa euforia.<sup>197</sup>

In Italia non esisteva, come negli altri paesi europei, uno *studio system*, né questo venne creato, nonostante la nascita della Direzione Generale della Cinematografia nel 1934. Si verificò invece un tentativo, durante l'era Freddi, di accentrare nelle mani del regime la produzione cinematografica, senza tuttavia nazionalizzarla. Freddi cercò nell'arco di un quinquennio di rilanciare il cinema italiano prendendo a modello lo *studio system* americano da lui molto apprezzato durante i suoi soggiorni a Hollywood, ma trovò l'ostilità degli

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 713.

<sup>196</sup> Edgar Morin, *Le star*, Milano, Edizioni Olivares, 1995, p. 74.

<sup>197</sup> Stephen Gundle, *L'età d'oro dello Star System*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, tomo primo, cit., p. 705.



industriali poco propensi a farsi imbrigliare dalla sua politica accentratrice. Negli anni in cui il gerarca di celluloidi diresse la DGC ci fu anche un'espansione del settore editoriale con «una nuova generazione di editori come Rizzoli e Mondadori»<sup>198</sup> che favorirono la nascita di rotocalchi femminili a forte tiratura e a prezzi contenuti, secondo quanto era già avvenuto in America e in altri paesi europei. Pur mantenendosi legati alla tradizione, pubblicando romanzi a puntate come nel *feuilleton* ottocentesco, tali periodici offrivano alla lettrice, principale destinataria, cronache mondane delle attrici preferite, consigli nel campo della moda ma anche di costume («come comportarsi con fidanzati e mariti»).<sup>199</sup> Si veniva a creare in questo modo una interrelazione tra cinema, radio, romanzi di consumo, canzoni e periodici illustrati che insieme veicolavano, secondo gradazioni diverse, «miti, valori e stereotipi della modernità».<sup>200</sup>

Anche le case di produzione italiane forgiarono le poche dive del firmamento nostrano costruendone l'immagine sul modello americano: dai capelli permanentati, all'abbigliamento, al trucco, nell'intento di competere con la produzione filmica straniera, ma il risultato fu quasi sempre inferiore alle aspettative. Si pensi a Isa Miranda, lanciata sul piano internazionale da Angelo Rizzoli, come risposta all'iconologia dominante "a stelle e strisce". L'attrice milanese venne reclutata nel corso di un provino come protagonista de *La signora di tutti* di Max Ophüls. Il *battage* pubblicitario era partito ancor prima con la pubblicazione a puntate del romanzo omonimo di Salvator Gotta su «Novella», uno dei periodici di punta della casa editrice. Si trattava di un fenomeno di dialogismo intertestuale che coinvolgeva più media a dimostrazione che anche in Italia si guardava al modello americano. La pellicola, nonostante lo sforzo mediatico, fu un flop, ma lanciò Isa Miranda come novella Garbo nel firmamento divistico e le aprì la strada verso una carriera oltreconfine, che raggiunse l'apice con la partenza per la mecca del cinema.<sup>201</sup> Fu l'unica nostra diva di respiro internazionale del Ventennio. Di fatto il divismo italiano di regime fu un fenomeno piuttosto anomalo, dal momento che fino al 1938 sugli schermi nostrani dominava il cinema americano con le sue *stars*. Passando in rassegna le copertine del settimanale «Cinema Illustrazione»<sup>202</sup> si constata che dobbiamo attendere gli anni della battaglia per l'autarchia per assistere all'affacciarsi,

---

<sup>198</sup> Raffaele De Berti, *Rotocalchi cinematografici e modelli di vita hollywoodiani nell'Italia tra le due guerre*, in ID (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 43.

<sup>199</sup> Ivi, p. 44.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> Cfr. § VII.

<sup>202</sup> Sfogliando anche altri rotocalchi, come «Cine Romanzo» e «Cine Illustrato», che nel 1939 assorbirà «Cinema Illustrazione», si giunge alla medesima conclusione.

seppur timido, di uno *star system* nazionale, come dimostra lo spazio pressoché irrisorio destinato alle attrici italiane lungo gli anni Trenta con numeri sovraffollati da articoli e foto dedicati alle stelle del firmamento divistico hollywoodiano. «Cinema Illustrazione», infatti, riserva quasi tutte le copertine a loro: Jeanette McDonald, Norma Shearer, Jean Harlow, Carole Lombard, Claudette Colbert, Joan Crawford, Mae West, Bette Davis, ecc... e a dive di origine europea, come Marlene Dietrich e Greta Garbo.

Prima del 1937 raramente le nostre attrici occupano un posto di rilievo, ovvero la foto di copertina. La prima è Dria Pola ne *La canzone dell'amore*, a cui «Cinema Illustrazione»<sup>203</sup> riserva la pagina di copertina<sup>204</sup> con la seguente didascalia: «Dria Paola, interprete principale de “La canzone dell'amore” della Cines-Pittaluga di prossima proiezione». Così i due protagonisti, Käthe von Nagy (Maria) e Maurizio D'Ancora (il fidanzato Giorgio), del film di Alessandro Blasetti *Rotaie* (1929)<sup>205</sup> compaiono sulla prima pagina del numero 12 del marzo 1931.<sup>206</sup> Nel numero 15 del 1932, ma all'interno, viene dedicato uno spazio alla protagonista di *Palio* di Blasetti (*Laura Nucci, la “sciantosa” del “Palio”, parla di sé*).<sup>207</sup> Germana Paolieri è l'unica attrice italiana a cui la rivista dedica una copertina nell'annata 1933.<sup>208</sup> Dovremmo attendere il 1934 per trovare tre copertine dedicate esclusivamente a Isa Miranda, protagonista de *La signora di tutti* di Ophüls. Nel 1937 su 52 copertine solo una decina sono riservate alle nostre attrici per essere state le protagoniste di un film o per l'essere sul punto di girarlo (Luisa Ferida, Laura Nucci, Francesca Braggiotti, Isa Miranda, Maria Gambarelli, Elsa Merlini, Assia Noris, Germana Paolieri). Alla Miranda sono dedicate ben tre foto di copertina, legate però alla sua carriera oltreconfine.<sup>209</sup> Nel 1938 le prime pagine dedicate alle nostre attrici, anche quelle emergenti, raddoppiano ma rimangono sempre poche rispetto al totale, rivelando che c'è ancora interesse per il cinema americano, tedesco e francese. È riscontrabile, nelle pagine interne, uno spostamento del baricentro verso il cinema nazionale e tedesco, ma il cinema americano non è mai del tutto sparito. Si cerca di valorizzare il nostro firmamento attoriale femminile riservando ad esso alcune rubriche, anche se non fisse, come

---

<sup>203</sup> Rivista settimanale di cinema pubblicata da Rizzoli dal 1930 al 1939. Venne poi assorbita da «Cinema Illustrato».

<sup>204</sup> «Cinema Illustrazione», V, 41, 8 ottobre 1930.

<sup>205</sup> Il film però venne distribuito nel 1931.

<sup>206</sup> «Cinema Illustrazione», VI, 12, 25 marzo 1931.

<sup>207</sup> Laura Nucci ricorda diversi aneddoti della sua vita, tra cui una fuga da casa, ancora minorenne, per recarsi a Roma ad un provino della casa americana Fox; il ritorno a Milano con il nonno-tutore, che la chiude in casa. Poi una parte da interprete in un film francese e il debutto in Italia con Blasetti.

<sup>208</sup> «Cinema Illustrazione», VIII, 14, 3 aprile 1933.

<sup>209</sup> Anche altri rotocalchi e riviste di cinema, come «Film», riservano la medesima attenzione alla carriera dell'attrice milanese in terra straniera.

quella di Marco Ramperti *Stelle di casa nostra*.<sup>210</sup> La tendenza è di cogliere l'evoluzione del percorso cinematografico delle nostre attrici e di paragonare le esordienti alle dive americane, come accade nel numero 31 del 3 agosto 1938 in cui si pubblicano foto da bambina e recenti di Alida Valli con il titolo: «17 anni e il musetto di Simone Simon (Guardate a destra se non le assomiglia)». <sup>211</sup> Il cinema italiano è a caccia di nuovi volti, come attesta Giuseppe Vittorio Sampieri nell'articolo *L'ultima leva delle ragazze* del 25 gennaio 1939. Ed ecco spuntare «una dozzina di ragazze», <sup>212</sup> tra cui molte esordienti (Ivana Claar, Mariella Lotti, Emi Rai, Elena Altiori, ecc...), oltre ad alcune attrici già affermate del firmamento divistico italiano, quali Alida Valli, Clelia Matània, Clara Calamai.

Alla stessa stregua dei rotocalchi stranieri, anche «Cinema Illustrazione» riserva spazio, seppure con meno invadenza, alla vita privata delle attrici nostrane, dai momenti di pausa dal set alle occasioni ufficiali. Lo scopo è di avvicinare il pubblico ad un divismo “fatto in casa” in cui la star non è una divinità inaccessibile.<sup>213</sup> Nel numero 32 del 1938, in proposito, vengono dedicate tre pagine al Festival del Cinema di Venezia: tra dive straniere e giovani ballerine in costume da bagno, appaiono anche alcune foto di attrici italiane, tra cui Elsa Merlini e Doris Duranti, quest'ultima in costume da bagno assieme a Maria Cecchi dell'Ufficio stampa della Mediterranea Film per cui ha girato *Sotto la croce del Sud*, diretta da Brignone.<sup>214</sup> Nonostante il ritiro dal mercato italiano delle quattro *majors*, che si attendevano con la loro azione di gettare sul lastrico il settore dell'esercizio cinematografico italiano,

questo non avvenne, per tre ragioni principali. Primo, la produzione italiana aumentò e i film furono di qualità sufficiente a soddisfare la maggior parte degli spettatori; secondo, anche le importazioni da altri paesi, in particolare la Germania e l'Ungheria, aumentarono; terzo, gli americani non furono del tutto compatti. Mentre le grandi società furono ferme nella loro azione di boicottaggio, gli *studios* minori si mostrarono più flessibili. [...] Alimentando un'atmosfera conciliante, le autorità italiane incoraggiarono le società minori a distribuire i loro film in Italia. [...] La circolazione e la proiezione dei film americani in Italia furono definitivamente vietate per decreto governativo solo nel febbraio 1943. Perfino dopo questa data, tuttavia, alcuni continuarono a essere programmati.<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> Ricordiamo il ritratto dedicato a Maria Denis dell'11 gennaio 1939 e quello ad Alida Valli del 1° marzo 1939. Sono presenti, nell'annata 1939, anche ritratti di registi italiani a cura di Adolfo Franci (Oreste Biancoli, Goffredo Alessandrini, Enrico Guazzoni, Amleto Palermi). Sono tutti interventi sporadici.

<sup>211</sup> «Cinema Illustrazione», XIII, 31, 3 agosto 1938, p. 5.

<sup>212</sup> Giuseppe Vittorio Sampieri, *L'ultima leva delle ragazze*, «Cinema Illustrazione», XIV, 4, 25 gennaio 1939, p. 3.

<sup>213</sup> Una nota pubblicazione di Masi e Lancia suddivide il firmamento divistico nostrano in varie tipologie: “La signora di tutti”, “Le fidanzate d'Italia”, “Le stelle in camicia nera”, “Stelle di carne”, “Le educande del regime hanno zero in condotta ... ma dieci in amore”, “La donna è mobile”, “Cercansi ... bionde bella presenza” e via dicendo. Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit.

<sup>214</sup> Luciano Ramo, *A Venezia*, «Cinema Illustrazione», XIII, 32, 10 agosto 1938, p. 6.

<sup>215</sup> David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit., pp. 214-215.

Anche il culto per le *stars* americane non si arrestò mai, come attestano le foto che continuarono ad essere pubblicate sulla copertina di settimanali illustrati come «Cinema Illustrazione» e «Film». Prendendo a campione i numeri di quest'ultima rivista nelle annate 1941 e 1942,<sup>216</sup> si trova la conferma di un *trend* ascendente del nostro divismo, pur in presenza di copertine dedicate ancora a divi d'oltreoceano. La maggior parte però delle prime pagine sono dedicate alle stelle nazionali in concomitanza naturalmente all'impennata di film italiani prodotti nel periodo del monopolio. La rivista dedica ampio spazio alle nostre attrici di fama come Maria Denis, Oretta Fiume, Carla Candiani, Doris Duranti, Mariella Lotti, Alida Valli, Clara Calamai, Laura Solari, Assia Noris, Isa Pola, Vera Carmi, Paola Barbara, Luisa Ferida,<sup>217</sup> ma anche alle *new entry*, tra cui la meteora Vivi Gioi,<sup>218</sup> cui viene dedicata una foto nel numero del 20 aprile del 1940 con la seguente didascalia: «Il 17 aprile 1939-XVII Vivi Gioi ha debuttato come attrice cinematografica. In dodici mesi, sei film. La carriera dell'attrice si è iniziata bene e continua bene perché in questi giorni Vivi Gioi interpreta il suo settimo film a Tirrenia».<sup>219</sup> Si assiste pertanto ad una convergenza di intenti tra industria cinematografica e gerarchie fasciste per creare un sistema divistico nostrano.

Nel numero 3 del 20 gennaio 1940 di «Film», a fianco della foto di copertina dedicata alla nuova attrice brillante del nostra cinema, Lilia Silvi, appare un editoriale del direttore Doletti intitolato: «Una precisa consegna DEL DUCE al nostro cinematografo: "RAGGIUNGERE IL PRIMATO"».<sup>220</sup> Mussolini si esprime così nel suo discorso per l'inaugurazione ufficiale della nuova sede del Centro Sperimentale: «Considero questo centro come la premessa indispensabile, ma già realizzata, per raggiungere il primato nella cinematografia italiana».<sup>221</sup> Gli fa eco la relazione presentata dal ministro Alessandro Pavolini che riconosce la raggiunta qualità del cinema nazionale e auspica anche una consistente produzione di film per il 1940 alla luce della funzione svolta dal cinematografo: «Un grande quotidiano amico del popolo italiano, uno strumento di irradiazione dell'Italia fascista, un'arma nitida e appassionante al

---

<sup>216</sup> Tra il 1939 e il 1940 si nota ancora il predominio nelle foto di copertina delle dive americane o tedesche; anche nelle pagine interne si lascia spazio ad attori italiani e soprattutto ad attrici, già affermate o esordienti.

<sup>217</sup> La rivista, inoltre, ha sempre seguito la carriera della Miranda sia quando era impegnata all'estero sia in Italia, dedicandole numerose pagine di copertina o servizi all'interno con fotografie.

<sup>218</sup> Vivi Gioi viene lanciata come volto nuovo del nostro cinema anche da Adolfo Franci, *Presentazione di una nuova attrice, Vivi Gioi*, «Cinema Illustrazione», XIV, 16, 19 aprile 1939, pp. 8-9.

<sup>219</sup> «Film», III, 16, 20 aprile 1940, p. 2. La rivista le dedicherà la foto di copertina negli anni successivi.

<sup>220</sup> I caratteri maiuscoli sono presenti nel titolo ad enfatizzare il messaggio di Mussolini. D. [Mino Doletti], *Una precisa consegna DEL DUCE al nostro cinematografo: "RAGGIUNGERE IL PRIMATO"*, «Film», III, 3, 20 gennaio 1940, p. 1.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

servizio della rivoluzione». <sup>222</sup> Ma il regime aveva dovuto fare i conti con una cinematografia italiana debole nel momento in cui aveva inizio la battaglia per il “primato”.

Già da tempo dalle pagine di «Film», rivista allineata, i critici si erano espressi sulla mancanza di quadri e di infrastrutture capaci di reggere il confronto con il sistema produttivo *made in Usa*. Francesco Cällari il 18 marzo 1939 scrive:

Siamo ancor giovani nella nostra ripresa cinematografica e pure il Ministero della Cultura Popolare, e la Direzione per la cinematografia e il nucleo industriale di Cinecittà hanno già fatto miracoli di realizzazioni; ma dobbiamo sinceramente riconoscere che manchiamo alle basi di organizzazione: i film sono iniziati e condotti a fine troppo in fretta difettando soprattutto di preparazione e di lancio. <sup>223</sup>

Secondo il critico l'Italia sino a quel momento ha trascurato la formazione dell'attore, anche quello che proviene dal palcoscenico che manca della disinvoltura e scioltezza richiesta dal mezzo cinematografico. L'attenzione di Cällari va più che agli attori maschi, che non hanno bisogno di costruzione, alle attrici che necessitano di essere “fabbricate”.

Così come si presentano oggi, sono appena sbazzate, piene di trascuratezza personale, abbandonate infelicemente alla loro iniziativa ricca di volontà ma povera di esperienza e di sapienza. Si studiano di apparire eleganti e risultano goffe, credono di essere originali e sono pacchiane. [...] Anche quelle delle nostre attrici che si possono dire le più complete e le più curate come Assia Noris, Elisa Cegani, Paola Barbara, Doris Duranti, hanno bisogno di chi le guidi e le consigli, di persone di gusto che le correggano e le ispirino. <sup>224</sup>

Esagerato o meno che sia questo giudizio, esso rivela l'esigenza, in seguito alla contrazione del mercato statunitense sui nostri schermi, di stimolare la nascita di un divismo nazionale, dal momento che è l'attore il perno attorno a cui ruota l'industria cinematografica e quindi «è un delitto non credere al divismo, non saper creare un autentico interesse intorno ai nostri attori, che è poi dar prestigio alla produzione e al nome del cinema italiano». <sup>225</sup>

La crociata di Cällari a favore del divismo nazionale continua anche nel numero dell'8 aprile 1939 con una forte critica nei riguardi di produttori e registi che reclutano attori e attrici per parti in cui non sono valorizzate le loro potenzialità artistiche, parti «quasi sempre contrastanti con le qualità native, con le possibilità artistiche e con le aspirazioni di ciascuno di essi». <sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Ivi, p. 2.

<sup>223</sup> Francesco Cällari, *Fabbrica delle attrici*, «Film», II, 11, 18 marzo 1939, p. 9.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Francesco Cällari, *Che cosa potrebbero fare (Alida Valli, Doris Duranti, Luisa Ferida, Ivana Claar)*, «Film», II, 14, 8 aprile 1939, p. 6.

L'obiettivo di Cällari è quello di passare in rassegna la carriera delle attrici più famose per suggerire «*quello che potrebbero fare*», in vista di una maggiore valorizzazione del loro talento naturale.<sup>227</sup> Proprio il clima autarchico ispira l'intervento di Franfu sulle colonne di «Film»: egli si augura la nascita di uno *star system* che soppianti «il ricordo dei divi e delle dive americane, [...] non più uomini e donne ormai, [...] ma numi dello schermo esaltati da una quotidiana martellante e vistosa pubblicità. [...] I film ebbero valore solo per essi: non tanto per il soggetto, non tanto per la regia, non tanto per le scene o l'interpretazione».<sup>228</sup> Per il bene del nostro cinematografo si rende necessaria la creazione di uno *star system* nazionale in grado di colmare il vuoto lasciato da quello straniero, ma anche di un'industria cinematografica che possa competere sul mercato. In linea con la propaganda di regime il nostro divismo dovrà essere

lontano e diverso dall'americano, giacché sarebbe assurdo dimenticare, sia pure ai fini pubblicitari, la nostra morale, i nostri costumi, e, infine, la nostra vita spirituale [...]. I nostri divi e le nostre dive saranno dunque «italiani, ossia esprimeranno caratteri italiani, personalità della nostra razza e del nostro spirito, obbedendo ai loro istinti, alla loro educazione e alle loro qualità innate che rifuggono da ogni atteggiamento falso e insincero, dai modelli e dai ricalchi».<sup>229</sup>

Si insiste sulla necessità di assegnare a valenti registi italiani la formazione dell'attore dirigendolo in più film sino a che questi venga plasmato alla perfezione. Non è di secondaria importanza creare attori che si specializzino in una parte e incarnino dei “tipi”. È evidente che dietro la maschera dell'italianità, caldeggiata da numerosi critici, c'è la precisa volontà di creare un divismo *made in Italy* secondo le modalità dello *studio system* americano, che puntava molto sulla standardizzazione dei ruoli e sull'apparato pubblicitario, nonché sulla moda. Ma anche in merito a pubblicità e moda Franfu invita a non emulare pedissequamente quelle “a stelle e strisce”. Auspica un apparato pubblicitario “intelligente” volto a mettere in risalto i pregi autentici degli attori

senza incorrere nelle esagerazioni o nelle immoralità tanto care agli agenti pubblicitari di oltre oceano. Preziosa alleata in quest'opera dovrà essere la moda: non devono far ridere nessuno le preoccupazioni manifestate da più parti perché si trovino sarti e sarte italiani che sappiano vestire i nostri attori e le nostre attrici, specialmente queste ultime.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> Franfu, *Discorso sul divismo*, «Film», II, 24, 17 giugno 1939, p. 5.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Ibid.*

A favore della nascita di uno sistema divistico nazionale sono anche le gerarchie del regime. Il Ministro del Minculpop Dino Alfieri ha appoggiato l'organizzazione del primo raduno di stelle italiane a Riccione.<sup>231</sup> Sempre la rivista «Film» del 5 agosto 1939 riserva parecchie pagine alla *kermesse*, finalizzata ad avvicinare le star al grande pubblico. Mino Doletti celebra l'evento con queste parole:

Si può dire, dopo Riccione, che un «divismo» italiano è nato in contrapposizione a quello straniero. All'indomani della visita in Italia di due «cannoni» come Annabella e Tyrone Power (passati quasi inosservati) tutta la popolazione di una grande spiaggia estiva ha vissuto per tre giorni, con lieta affettuosa curiosità, attorno ai divi italiani, applaudendo quando passavano per le strade, Doris Duranti e Maria Denis, Fosco Giachetti e Germana Paolieri, Clara Calamai e Luisa Ferida. Non solo; ma duemila persone (diconsi duemila) sono accorse ad una festa con un biglietto d'ingresso da trenta lire (diconsi trenta) per vedere gli stessi attori, per udirli al microfono, per festeggiarli. Noi stessi [...] siamo rimasti stupiti quando abbiamo visto grappoli di «tifosi» affollati attorno alle macchine che conducevano gli attori alla festa al Palazzo del Turismo e, quando, in taluni casi, abbiamo visto che le macchine si dovevano fermare parecchi minuti per dar modo ai più fortunati di ottenere un autografo.<sup>232</sup>

L'esigenza sentita dai critici dell'epoca di veder spuntare un divismo italiano emerge ancora sulle riviste specializzate: Franfu, sempre su «Film», celebra la bellezza italiana che da sola non basta però ad appagare i gusti del pubblico:

alla bellezza è unita sempre una virtù che è caratteristica della razza italiana: la ricchezza di sentimento che illumina la purezza delle linee, dei volti, dei corpi, dà vigore e passione alla recitazione, attrae e possiede le folle delle platee. L'artificiosa «grazia» delle americane è perciò facilmente superata da queste qualità e virtù italianissime.<sup>233</sup>

Le nostre attrici però sono meno «scaltr» di quelle americane e pertanto tendono a sprecare la loro bellezza e ricchezza di sentimento «in una recitazione disadorna, in gesti e movenze innaturali o addirittura false e ridicole».<sup>234</sup> Questo accade perché il nostro divismo si propone come «mimetismo» di quello americano.

Questa del mimetismo tenace è veramente una piaga non del tutto sanata. Anche in recentissimi film abbiamo potuto notare con terrore gesti, frasi e mossette imparate e sciorinate, per l'insipienza di un regista e per la tenue esterofilia di due e tre attrici di nostra conoscenza. Le quali, se non mettessero

---

<sup>231</sup> Viene pubblicato, in testa all'articolo di Doletti, il telegramma inviato ad Alfieri alla conclusione della manifestazione firmato da Vittorio Mussolini, il podestà Pullè e da Mino Doletti, direttore di «Film».

<sup>232</sup> D. [Mino Doletti], *Per creare un "divismo" italiano*, «Film», II, 31, 5 agosto 1939, p. 2.

<sup>233</sup> Franfu, *Parole alle attrici*, «Film», II, 51, 23 dicembre 1939, p. 12.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

pie di fuori dall'uscio, farebbero meglio giacché hanno volti e corpi di razza decisamente italiana ed è un tradimento, oltre che un peccato, mascherarle di parigine, di viennesi e di anglosassoni.<sup>235</sup>

Adolfo Franci su «Cinema Illustrazione» è sulla stessa lunghezza d'onda riconoscendo agli *studios* americani la capacità di rendere belle anche attrici che non lo sono affatto perché «il regista ha saputo per ciascuna non solo trovare la parte adatta ma l'adatta cornice». Invece in Italia le interpreti non sono valorizzate per le loro qualità. Lo studioso auspica che le attrici di Cinelandia «siano studiate, guidate, formate con maggior cura e attenzione».<sup>236</sup>

E nel numero 14 del 5 aprile del 1939, Ettore Basevi firma un articolo in cui ribadisce la funzione fondamentale del Centro Sperimentale di Cinematografia che ha visto accogliere nel 1938 ben sei mila domande di iscrizione. Gli aspiranti attori sono destinati ad aumentare in previsione di una «grande sede moderna e razionale, capace di assolvere degnamente il compito di vivaio delle future energie per il cinema italiano».<sup>237</sup> Il regime puntava moltissimo sulla preparazione degli attori, dei registi, degli sceneggiatori e di tutte le maestranze della settima arte per forgiare i nuovi quadri del rilancio del cinema nazionale. In effetti molti protagonisti del grande schermo uscirono dal Centro Sperimentale e vennero lanciati negli anni della battaglia autarchica. Ma non tutti divennero dei divi e la loro storia nel mondo di celluloidi nella maggior parte dei casi fu destinata a finire con il crollo del regime. Nonostante ciò il *parterre de reines* dell'Olimpo divistico italiano non appare oggi così lontano e distante dalle attrici che emergeranno nel secondo dopoguerra. La critica, che ha rivalutato la produzione del Ventennio, ha cercato di rintracciare nei volti e nella recitazione delle dive del cinema dell'epoca fascista i prodromi di quello che sarebbe divenuto il cinema nel dopoguerra. In quelle belle giovani, spesso eccessivamente impostate nel modo di muoversi e di recitare, sono presenti gli sforzi compiuti dagli uomini di cinema del regime di creare quadri direttivi, attoriali, tecnici, in una parola professionali, che poi avrebbero costituito la linfa vitale del neorealismo. Questo non avrebbe potuto essere quello che è stato per la nostra cinematografia senza la produzione degli anni Trenta dei primi anni Quaranta. Ma l'ideologia del neorealismo, che si irradiava negli ultimi anni Trenta e nei primi anni del nuovo decennio sulle pagine di «Cinema» e «Bianco e Nero», grazie agli scritti di Alicata, Puccini, De Santis, Visconti, Pietrangeli, Lizzani condannò senza appello il cinema di regime

---

<sup>235</sup> Adolfo Franci, *Interpretazione della bellezza*, «Cinema Illustrazione», XIII, 43, 26 ottobre 1938, p. 4.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Ettore Basevi, *L'Abbecè del cinema*, «Cinema Illustrazione», XIV, 14, 5 aprile 1939, p. 9.



e il suo firmamento di divi e dive, a parte qualche eccezione.<sup>238</sup> Luisa Ferida e Osvaldo Valenti concluderanno a Salò la loro parabola divistica finendo poi fucilati dai partigiani a Milano.<sup>239</sup> Doris Duranti, grazie alla sua relazione sentimentale con il ministro del Minculpop Alessandro Pavolini, emigrerà in Svizzera dopo la caduta della RSI. Isa Miranda, la nostra attrice più internazionale, fu la risposta italiana a dive come la Garbo e la Dietrich. La sua propensione naturale per ruoli melodrammatici e da *femme fatale* dal cuore buono ne fecero una delle icone lungo tutti gli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta. Nel dopoguerra, recitò la parte delle moglie e della madre ne *Le mura di Malapaga* (1949) diretto da René Clément, vincitore dell'Oscar per il miglior film straniero nel 1950. Presentato in concorso al 3° Festival di Cannes, vinse il premio per la migliore regia e il premio per la migliore interpretazione femminile, assegnato all'attrice, che non raggiunse più, nemmeno nelle sue interpretazioni successive,<sup>240</sup> una tale intensità espressiva.

Maria Denis, una delle attrici più amate e popolari del cinema di regime grazie all'interpretazione di ruoli soprattutto drammatici (*L'assedio dell'Alcazar*, *Addio, giovinezza!*, *Sissignora*), tenta di riprendere l'attività artistica dopo la conclusione del conflitto con *La fiamma che non si spegne* (1949) di Vittorio Cottafavi, ma poi diraderà le sue apparizioni sul grande schermo. Dopo una breve partecipazione al film ad episodi *Tempi nostri* (1954) di Alessandro Blasetti, deciderà di ritirarsi dal cinema per dedicarsi alla famiglia e ai suoi interessi.

Un'altra stella destinata al termine della guerra a dare l'addio alla sua carriera fu Assia Noris, che incarnò, insieme alla Valli e alla Denis, la tipologia della ragazza della porta accanto. Protagonista di moltissime commedie dei "telefoni bianchi", rivelò anche doti drammatiche in *Una storia d'amore* (1942), diretta dal marito Mario Camerini. La torinese Elisa Cegani fu scoperta da Blasetti che la fece esordire in una piccola parte nel mélo di propaganda *Aldebaran* (1935). In seguito inanellò una serie di successi sotto la direzione di Blasetti (*Contessa di Parma*, *Ettore Fieramosca*, *La corona di ferro*, *La cena delle beffe*, *Nessuno torna indietro*), e poi di Camerini, Alessandrini, Palermi e altri. Nell'immediato dopoguerra si dedicò al teatro per un breve periodo. Al cinema fu l'eroica suora in *Un giorno nella vita*

---

<sup>238</sup> Ritroveremo alcune attrici ancora in attività nel dopoguerra. La maggior parte, tuttavia, proseguirà la carriera all'estero, come Paola Barbara che si trasferì in Spagna al precipitare della situazione politica italiana. Molte saranno scritturate in parti minori o non all'altezza della fama che le aveva rese delle star durante il regime.

<sup>239</sup> Cfr. Italo Moscati, *Gioco perverso. La vera storia di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, tra Cinecittà e guerra civile*, Torino, Lindau, 2007.

<sup>240</sup> A parte alcuni ruoli da protagonista in alcuni film degli anni Cinquanta, Isa Miranda recitò in seguito in parti secondarie. *Le mura di Malapaga* quindi rappresentano il vertice della sua carriera che quindi si concentra nella produzione di regime.

(1946), patrizia romana in *Fabiola* (1949) e moglie fedifraga ne *La morsa*, episodio di *Altri tempi – Zibaldone n. 1* (1952). Negli anni Cinquanta e Sessanta fu impegnata in film di non eccelsa qualità e spesso in parti marginali. Divenne in pochissimi anni una delle dive più richieste ed amate la bionda, algida e fotogenica Mariella Lotti, che recitò in molte pellicole in costume della Scalera con cui aveva firmato un contratto. Piuttosto fredda nella recitazione, offrì prove mature in *I mariti - Tempesta d'amore* (1941) di Camillo Mastrocinque, tratto dalla commedia di Achille Torelli, in *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, in *Nessuno torna indietro* (1943) di Alessandro Blasetti e ne *La freccia nel fianco* (1943) di Alberto Lattuada. Pur girando numerosi film, in cui rivela ancora buone doti interpretative, decide verso la prima metà degli anni Cinquanta di ritirarsi dal grande schermo.

Una delle poche attrici a mantenere saldo il suo posto sul podio anche dopo la caduta del regime è Alida Valli. Prima della fine della guerra, a soli vent'anni, è all'apice della fama grazie a *Piccolo mondo antico* (1941) di Soldati e ai film di Mattoli (*Luce nelle tenebre*, *Catene invisibili*, *Niente di nuovo*). Nel 1942 è la protagonista del dittico *Noi vivi/Addio Kira* (1942) di Goffredo Alessandrini, in concorso alla Mostra di Venezia, dove vince un premio della Biennale, e del *remake* di Mario Camerini *T'amerò sempre* (1943). Recita anche in due film minori: *Pagliacci* (1942) di Giuseppe Fatigati e *Apparizione* (1944) di Jean De Limur, «girato a Roma prima del 25 luglio 1943 e distribuito alla fine dell'anno nel territorio della RSI». <sup>241</sup> Nella Repubblica Sociale Italiana esce anche *Circo Equestre Za-Bum* in cui la Valli prende parte ad una delle cinque scenette di cui si compone il film. La carriera dell'attrice prosegue anche nel dopoguerra: nel 1947 è Eugenia Grandet nel film omonimo di Mario Soldati che le frutta un Nastro d'Argento come miglior attrice. Nello stesso anno inizia la sua esperienza a Hollywood, in cui recita ne *Il caso Paradine* di Alfred Hitchcock e ne *Il terzo uomo* (1949) di Carol Reed. Insofferente alle regole imposte dal produttore David O. Selznick che, com'è noto, voleva sempre il controllo totale dei suoi attori, rompe il contratto pagando una notevole penale. Nel 1951 torna in Italia e pochi anni dopo fornisce una delle sue migliori interpretazioni in *Senso* (1954) di Visconti. Gli anni '50 e '60 la vedono ancora protagonista del nuovo cinema francese. In Italia lavora con registi come Pontecorvo, Antonioni, Pasolini, Bertolucci, Zurlini. Nel 1997 arriva il Leone d'Oro alla carriera al Festival di Venezia.

Ricordiamo infine anche Clara Calamai, diplomatasi al Centro Sperimentale di Cinematografia, che esordisce con *Pietro Micca* (1939) di Aldo Vergano con lo pseudonimo

---

<sup>241</sup> Ernesto G. Laura, *Alida Valli anni '40: da "fidanzata d'Italia" ad attrice*, in ID (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 292.

di Clara Mais. Dopo tante parti di *femme fatale* o donna di lusso (*Addio, giovinezza!*, 1940) o cortigiana (*La cena delle beffe*, 1941),<sup>242</sup> ottiene la grande occasione della sua carriera con *Ossessione* (1943) di Visconti, il film che segna lo stravolgimento dell'immagine borghese ed eterea, nonché manierata, della star delle commedie déco. Giovanna, la protagonista del film, è una donna del popolo, mediterranea, puro istinto, modello di una femminilità terrena, materna, antidivistica. Dopo una serie di scelte sbagliate, tra cui il rifiuto di recitare in *Roma città aperta* (1945) o ne *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, giunge *L'adultera* (1945) di Duilio Coletti con cui vince il Nastro d'argento nel 1946 come miglior attrice protagonista. Poi le vengono offerte piccole parti, come alla maggior parte dei divi del cinema fascista. E la lista delle stelle che brillarono nel firmamento di regime potrebbe continuare ancora, però ciò che emerge da queste essenziali notizie sull'epilogo di talune intense, ma brevi carriere, è che si era conclusa definitivamente un'epoca su cui si stese per anni un silenzio di condanna senza appello, in quanto il cinema di quel periodo venne oscurato *in toto* proprio perché identificato con la dittatura fascista. Solo con i convegni di Pesaro ed Ancona si iniziò a riparlare con meno acrimonia e soprattutto con maggiore obiettività critica di questa produzione e dei suoi protagonisti.

#### **1.4. Dive italiane: “modelli” di condotta e di stile**

Francesco Savio il 22 dicembre 1973, intervistando Maria Denis, le faceva notare che aveva spesso dato vita nei suoi film a personaggi patetici e la risposta dell'attrice era stata questa:

Credo di aver creato, a forza di costanza e di onestà nel lavoro, un personaggio che ha dato modo a molti italiani di sentirmi parte della loro famiglia. Una di loro, insomma. [...] Dalle lettere che ho ricevuto, ho potuto constatare come, non so, questo mio personaggio desse gioia, desse un senso anche di idealismo. Quasi ch'io potessi fare compagnia a tanta gente sola, o solitaria, o isolata.<sup>243</sup>

Maria Denis con queste parole dimostra che esisteva un processo identificativo tra i personaggi da lei interpretati nei suoi film e il pubblico, che, partecipando emotivamente alla sua sofferenza sul grande schermo, trovava il coraggio di andare avanti. L'attrice deve la sua

---

<sup>242</sup> Il film rimane impresso nella memoria collettiva perché fu il primo scandalo nella storia del cinema per l'apparizione del primo seno nudo. La Calamai si contese questo primato con Doris Duranti che mostra il seno in *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara.

Tuttavia, contrariamente a quanto sostenuto dalla Calamai, la prima a mostrare il seno nudo nella storia del cinema italiano fu Vittoria Carpi nel film *La corona di ferro*, di Alessandro Blasetti (1940).

<sup>243</sup> Francesco Savio, *Intervista a Maria Denis*, in *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. II (DEG-MOR), Roma, Bulzoni, 1979, p. 469.

fama soprattutto a ruoli drammatici in opere spesso in bilico tra commedia e melodramma. Come meglio preciseremo in seguito, l'industria cinematografica del periodo, pur puntando soprattutto sul macrogenere della commedia, con film evasivi e scacciapensieri, oltre che di ricomposizione dei conflitti,<sup>244</sup> produce anche un certo numero di mélo,<sup>245</sup> che indicano alle giovani donne “modelli di condotta” edificanti, sostenuti da un impianto diegetico spesso circolare che procede dal peccato, passa attraverso il pentimento e l'espiazione e si conclude con la redenzione del personaggio femminile. Il percorso compiuto dalle eroine dei melodrammi, in cui si affronta il tema tabù della ragazza madre o della donna “perduta”, come *La peccatrice*, *Una storia d'amore*, *T'amerò sempre*, *La maestrina*, *È caduta una donna*, *Quattro passi tra le nuvole*, *Stasera niente di nuovo*, ecc ..., non è sempre identico sul piano narrativo, ma sembra proporre, per usare le parole di Elena Mosconi, «una vera e propria 'ideologia del pentimento'».<sup>246</sup> Nel mélo le platee femminili venivano educate, attraverso vicende commoventi e lacrimose, al sacrificio e all'accettazione della sorte avversa. Madri che si immolano per le figlie, madri surrogate, giovani dal passato burrascoso, ragazze sedotte e abbandonate, figure femminili eroiche o sacrificali sono le tipologie più ricorrenti. Entrambi i macrogeneri, commedia e melodramma,<sup>247</sup> non solo indicano nella virtù della castità e del matrimonio il fine primario dell'esistenza delle donne, ma trasmettono pure – e in questo possiamo riscontrare ancora il volto camaleontico della dittatura fascista – anche “modelli” o stili di vita muliebri moderni. Le eroine, di diversa estrazione sociale, si muovono in ambienti sontuosi ed indossano spesso capi di vestiario *à la page*, che non rispecchiano affatto la vita dell'italiano medio del periodo.

La produzione cinematografica di regime venne definita dalla critica coeva falsa, irrealistica e in seguito etichettata con il termine spregiativo di “cinema dei telefoni bianchi”, per il suo

---

<sup>244</sup> Cfr. § II.

<sup>245</sup> Anche se i mélo sono pochi nella produzione cinematografica degli anni Trenta, l'intensificarsi numerico di essi nel periodo dell'autarchia e l'affacciarsi di tematiche prima osteggiate rivela quanto questo genere veicolasse valori morali ed etici, in linea per lo più con la propaganda di regime. Cfr. § IV.

<sup>246</sup> Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 285.

<sup>247</sup> Come hanno scritto recentemente Mariagrazia Fanchi e Francesco Pitassio: «La fase compresa tra l'avvento del sonoro e la costituzione della Direzione Generale sembra richiedere l'applicazione più prudente delle categorie generiche, per più ordini di ragioni. In prima istanza, l'esiguità produttiva e la conseguente mancanza di una massa critica a partire dalla quale operare raggruppamenti sulla base di tratti semantici e sintattici; in secondo luogo, l'identificazione della quasi interezza della cinematografia nazionale con un'iniziativa imprenditoriale, la Cines, alla cui direzione è posto un intellettuale più incline a concepire i film come singole operazioni estetiche, anziché esiti di una serializzazione industriale e semiotica; infine, la ridefinizione tecnologica ed estetica indotta dal sonoro, capace di per sé di qualificare i prodotti come una marca di genere». Mariagrazia Fanchi, Francesco Pitassio, *Genealogie e famiglie allargate*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 16.

carattere apparentemente provinciale. Di fatto l'industria del grande schermo parla «una sorta di lingua internazionale», risultato di «una condivisione di stili e di temi che [...] troviamo ben riflessa nelle scenografie e nei costumi»,<sup>248</sup> come ha osservato Gian Piero Brunetta cui spetta l'introduzione del termine «ombrello» di cinema déco per definire la commedia bianca. Un termine che amplia le prospettive di lettura sdoganando la produzione nazionale dal preciso contesto politico italiano e inserendola in un panorama estetico e culturale cosmopolita.

Prendendo come film paradigmatico il melodramma *La canzone dell'amore* (1930) di Righelli, che segna il passaggio dal muto al sonoro, è già evidente, ancora prima dell'affermazione del cinema déco, l'esigenza di scenografi ed arredatori di avvalersi di strutture architettoniche ed arredi sontuosi.

Si pensi, ad esempio, alla grande sala di ascolto e vendita e agli studi di registrazione della «casa di dischi», dove Lucia<sup>249</sup> è impiegata «alla moda» e dove anche il pubblico dei cinema può «entrare», assistendo addirittura in diretta al «miracolo tecnico» di un'incisione.<sup>250</sup>

Gli abiti e le acconciature dei protagonisti sono quelli che «tutta la borghesia *chic* d'Europa indossa come *status symbol*: quegli stessi segni distintivi che sono rappresentati, per ora, dal fonografo portatile acquistato da Dria Pola, dai pigiami da mare indossati da Isa Pola, dall'Isotta Fraschini cabriolet guidata da Elio Steiner».<sup>251</sup>

Ne *La canzone dell'amore* sono presenti solo le prime avvisaglie di uno stile internazionale che poi si imporrà come *marque de fabrique* di tutto il cinema déco lungo gli anni Trenta e i primi anni Quaranta. È un imprenditore intelligente come Stefano Pittaluga che, all'alba del sonoro, consente alla nostra produzione di trovare una «via italiana al cinema déco».<sup>252</sup>

Questa sfida è poi portata avanti dai suoi eredi, che si avvalgono di quadri professionali (direttori artistici, operatori, direttori della fotografia, costumisti, scenografi, ecc...) spesso formati all'estero che rappresentano la prima leva di “artigiani dello schermo” per nulla inferiore a quella tedesca o francese. Il risultato di questa alchimia industriale è un cinema in grado di ammaliare le spettatrici offrendo al loro sguardo “modelli di sartoria” delle migliori

---

<sup>248</sup> Marina Paoletti, *Il cinema e la moda nella commedia italiana degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 97.

<sup>249</sup> Dria Pola è Lucia, la protagonista del film, Isa Pola è Anna, l'amante frivola e fedifraga di Enrico (Elio Steiner), innamorato da sempre di Lucia.

<sup>250</sup> Pier Marco De Santi, ... e l'Italia sogna. *Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, cit., p. 431.

<sup>251</sup> Ivi, p. 432.

<sup>252</sup> Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 273.

case di moda italiane, oggetti d'arredamento moderni, dimore di lusso ed accessoriate, oltre che "stili di vita" al femminile, non sempre legati al *cliché* della donna "angelo del focolare". Emblematico in tal senso uno dei primi film sonori, *La segretaria privata* (1931), con Elsa Merlini, che animata da uno straordinario ottimismo, riesce, grazie alla furbizia con cui sa utilizzare il suo *sex appeal*, a farsi assumere come dattilografa dal capo del personale e infine a farsi sposare dal direttore della ditta. Questa Cenerentola rappresenta con la sua *Remington*, «già di per sé uno status symbol»,<sup>253</sup> un mito per tutte le aspiranti segretarie in cerca di lavoro, ma anche un modello con la sua personalità grintosa e i vestiti indossati, «tutti italiani e di alta classe».<sup>254</sup> Come ha scritto Stephen Gundle:

[...] la Merlini divenne idolo delle ragazze lavoratrici e di quelle che aspiravano a diventarlo. Il suo passo saltellante, i suoi modi cinguettanti e spiritosi e la sua acconciatura con la frangia furono molto imitati. Ma si trattava di meteore in un universo dominato dagli americani.<sup>255</sup>

Anche se l'attrice ebbe un discreto successo sul grande schermo, non diede vita ad una ripresa del divismo italiano, ma senza dubbio la sua fama concesse a lei<sup>256</sup> e ad altre interpreti di regime di indossare vestiti di note case di moda a fini pubblicitari, come attestano numerose fotografie apparse sui rotocalchi femminili del periodo. Il regime, anche nel settore della moda, mostrava il suo volto bifronte: da un lato decantava la sana e naturale bellezza contadina in contrapposizione a quella artificiosa ed esterofila della donna cittadina, dall'altro per incentivare lo sviluppo economico ed industriale del paese propugnava la diffusione di ideali muliebri, non coincidenti con quelli della propaganda demografica, che esaltava la donna vestale della casa. *In primis* venivano dunque gli interessi economici della nazione, dal momento che «l'Italia importava annualmente oggetti di abbigliamento per un miliardo di lire e che assorbiva circa un terzo delle esportazioni francesi. A questo punto, per arginare le

---

<sup>253</sup> Pier Marco De Santi scrive: «Il mito della segretaria privata entra a tal punto nell'immaginario collettivo femminile da far promuovere all'Olivetti, in concorrenza con la Remington, una poderosa campagna pubblicitaria sul tema, con manifesti disegnati da Dudovich raffiguranti bellissime ragazze alla macchina da scrivere in uffici luminosi e solari, appunto da sogno». In nota al saggio di Pier Marco De Santi, ... e *l'Italia sogna*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, cit., p. 438.

<sup>254</sup> Marina Paoletti, *Il cinema e la moda nella commedia italiana degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 97.

<sup>255</sup> Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2007, p. 142.

<sup>256</sup> Per esempio sulla rivista «Moda» del maggio del 1935 la Merlini indossa un abito di seta stampata di Fercioni (riproduzione in Natalia Aspesi, *Il lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana, 1930-1944*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 61).

importazioni dall'estero, diventava essenziale una sempre maggiore valorizzazione della moda italiana». <sup>257</sup>

Questo intento condusse alla nascita nel 1932 dell'Ente Autonomo per la Mostra Permanente Nazionale della Moda <sup>258</sup> e all'allestimento del primo Salone della Moda di Torino.

Il forte interesse dimostrato dal regime per la moda ebbe ripercussioni anche sul mondo del cinema. Si tendeva a dare importanza sempre maggiore all'originalità del costume, attribuendo al costumista cinematografico una funzione pari a quella raggiunta nell'ambito del teatro e dell'opera. [...] con la metà degli anni '30 il costumista assume le stesse prerogative che già aveva in altri paesi, soprattutto in America. *Gli uomini che mascalzoni* (1932) di Mario Camerini è uno dei primi film di argomento non storico in cui compare il nome del costumista nei titoli di testa. Si trattava di Carlo Gino Sensani. Con lui si delinea una nuova figura professionale, di collaboratore del regista, che, grazie alla cultura, alla creatività personale e ai mezzi tecnici particolari di cui dispone, riesce ad influire profondamente sulla messa in scena. <sup>259</sup>

Il principale mezzo per diffondere la moda erano i rotocalchi femminili che negli anni Trenta vanno incontro, in Italia, ad una crescita esponenziale, <sup>260</sup> ma anche il cinema, come abbiamo visto, aveva la sua parte di influenza: «Joan Crawford, Marlene Dietrich, Mae West, Jean Harlow e le loro corrispondenti italiane diventano in breve modelli da imitare». <sup>261</sup>

Anche se il giudizio sulle *mises* delle attrici di regime non suscita un grande entusiasmo nella critica cinematografica e di costume, <sup>262</sup> gli italiani sono attratti dal mondo della moda, che comincia a «diffondersi tra settori sempre più estesi della popolazione, fino a raggiungere i ceti popolari delle grandi città». <sup>263</sup> L'iconografia dominante diffusa dai rotocalchi femminili italiani era per di più quella veicolata dal divismo cinematografico americano. Inoltre le lettrici di tali riviste vivevano in città ed erano poco interessate alle modelle vestite da contadine, proposte per esempio da «Gente Nostra», <sup>264</sup> pubblicazione settimanale dell'OND

---

<sup>257</sup> Sofia Gnoli, *La donna l'eleganza il fascismo. La moda italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*, Catania, Edizioni del Prisma, 2000, p. 43.

<sup>258</sup> Tale Ente aveva il compito «di organizzare i vari settori dell'abbigliamento così da creare una produzione di moda che avrebbe avuto in Italia tutto il suo ciclo». Sofia Gnoli, *La donna l'eleganza il fascismo*, cit., p. 44.

<sup>259</sup> Paolo Vignoli, *I riflessi della moda degli anni '30 sul costume cinematografico*, «Imago Moda», 2/3, dicembre 1989, p. 52.

<sup>260</sup> Oltre a «Lidel» e «La donna» si affiancano «Amica» (1929), «Eva» (1933), «Lei» (1933), poi divenuta «Annabella» nel 1937, «Gioia» (1937), «Grazia» (1938).

<sup>261</sup> Alessandra Gnecci Ruscone, *La moda italiana dalla crisi alla guerra*, in AA.VV., *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano, Mazzotta, 1983, p. 341.

<sup>262</sup> La Brin scrive che «per ora nessuno pensa ad imitare Assia Noris, o Clara Calamai; non ci sarebbe di che: la loro intonazione è corrente e qualsiasi, e le giovanette che vestono come Carla Del Poggio, o Irasema Dilian, non a loro si ispirano, ma, come loro, e lo deploriamo, a Deanna». Irene Brin, *La moda nel cinema*, «Cinema», VII, 147, 10 agosto 1942, pp. 412-413; ora in Mario Verdone (a cura di), *La moda e il costume nel film*, Quaderni della Mostra Internazionale Cinematografica di Venezia, Roma, Bianco e Nero editore, 1950, p. 59.

<sup>263</sup> Alessandra Gnecci Ruscone, *La moda italiana dalla crisi alla guerra*, in AA.VV., *Anni Trenta*, cit., p. 341.

<sup>264</sup> Inizialmente si chiamava il «Dopolavoro». Dal 1° marzo 1929 cambiò nome.

(Organizzazione Nazionale Dopolavoro). L'esplosione della stampa femminile però non voleva significare che si era di fronte a pubblicazioni di opposizione. Anzi nella maggior parte dei casi alcune di queste riviste, come «Lidel» o «La Donna» non proponevano «modelli femminili spregiudicati e cosmopoliti».<sup>265</sup> «Lidel», per esempio, la rivista in carta patinata fondata da Lydia De Liguoro, nel 1919, fu «una delle prime a pubblicizzare la campagna antidimagrante voluta dal regime»<sup>266</sup> proponendo figurini di donne formose. Seguì l'esempio di «Lidel» anche «La Donna» che si rivolgeva ad un pubblico meno elitario. Nel 1933 Galeazzo Ciano infatti aveva raccomandato ai redattori delle riviste di non pubblicare disegni di donne magre e maschiline. Non si attenne alle disposizioni diramate dalle «veline» del Ministero della Cultura Popolare Boccasile che nelle sue illustrazioni della «Signorina Grandi Firme»,<sup>267</sup> apparse sulle copertine della rivista diretta da Pitigrilli, propose una «donna giovane urbana».

Era ben vestita e curata in stile moderno, con rossetto e tacchi alti, fasciata in abiti stretti che suggerivano una prorompente fisica bilanciata dall'innocente espressione del viso. La «signorina Grandi Firme» di Boccasile era precisamente il tipo di ragazza lavoratrice rappresentata da Elsa Merlini in *La segretaria privata*, se si eccettua il fatto che era il frutto di una fantasia maschile anziché l'espressione di un'aspirazione femminile.<sup>268</sup>

È tuttavia in seguito alla guerra d'Etiopia che si assiste ad un'accelerazione dei ritmi della «battaglia per l'autarchia»<sup>269</sup> da estendere a tutti i settori della produzione economica compreso quello della moda. Questo determinò la decisione di trasformare con il decreto del 31 ottobre 1935 l'E.A.M.P.N.M. (Ente Autonomo per la Mostra Permanente Nazionale della Moda) in Ente Nazionale della Moda. Il film che rivela di essere perfettamente in sintonia con il *dicktat* del nuovo Ente è *Contessa di Parma* (1937) di Alessandro Blasetti,<sup>270</sup> che veicola

---

<sup>265</sup> Elisabetta Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 104.

<sup>266</sup> Sofia Gnoli, *La donna l'eleganza il fascismo*, cit., p. 46.

<sup>267</sup> La sua fama è dovuta soprattutto alle «Signorine Grandi Firme», serie di fortunate illustrazioni a colori di figure femminili che comparivano sulle copertine della rivista «Le Grandi Firme», una pubblicazione periodica fondata e diretta da Pitigrilli (Dino Segre) e in seguito trasformata in rotocalco settimanale da Cesare Zavattini (che all'epoca era il direttore editoriale della Mondadori) dopo la vendita della testata stessa ad Arnoldo Mondadori. Per «Le Grandi Firme» Boccasile realizza, tra il 1937 e il 1938, 76 copertine. Propone nei suoi disegni un tipo di donna florida e procace, solare e mediterranea, utile all'immagine positiva che il regime vuole propagandare. E infatti nei propri cartelloni pubblicitari molto spesso il messaggio è affidato a formose ragazze dai vestiti aderenti.

<sup>268</sup> Stephen Gundle, *Figure del desiderio*, cit, p. 148.

<sup>269</sup> Sofia Gnoli, *La donna l'eleganza il fascismo*, cit., p. 68.

<sup>270</sup> Sin dai titoli di testa appare la sempre più massiccia ingerenza della politica fascista nel campo della moda, come evidenziano le prime tre inquadrature, in cui le parole, che assumono la forma di insegne al neon collocate sopra degli «edifici disegnati come bozzetti d'architetto e concepiti con una modalità mista tra futurismo e



un'immagine muliebre divisa tra desiderio di emancipazione e ruoli tradizionali. Marcella (Elisa Cegani), la *mannequin* protagonista della pellicola, è una giovane lavoratrice che è costretta ad accettare forme di compromesso per mantenere l'impiego, come farsi accompagnare da nobili in bolletta negli ambienti più esclusivi di Torino, per reclamizzare i capi di vestiario della casa di moda per cui lavora. La storia d'amore nata tra la giovane e Gino, il centravanti della Nazionale (Antonio Centa), si fonda sull'apparenza, sul nascondere la propria vera identità. Alla conclusione della storia, Marcella si toglierà la maschera rivelando a Gino di essere solo una povera indossatrice e non una contessa. Il film rientra nella politica culturale del regime in quanto promuove i prodotti manifatturieri italiani, ma, al contempo, indica alle giovani spettatrici attraverso le parole della *self made woman*, la signora Rossi (Pina Gallini), la padrona dell'*atelier*, che gli uomini apprezzino pure le loro donne «*eleganti e scollate, ma si mettano bene in testa che devono sposarle. Tutte. Soltanto allora la moda avrà un senso e uno scopo*». La sfilata al Sestriere raggiunge infatti il suo *climax* con Marcella vestita da sposa a dimostrare l'ideale femminile veicolato dal film, ovvero la moglie e madre esemplare.

Sempre in sintonia con i dettami dell'Ente Moda è il film *Amazzoni bianche* (1936) di Gennaro Righelli che veicolò soprattutto l'immagine della donna sportiva. Anche nel settore dello sport il regime mostrò un atteggiamento ambiguo:<sup>271</sup> condannava la mascolinizzazione cui andava incontro la donna e taluni sport agonistici che ne mettevano a repentaglio la

---

razionalismo», indicano in progressione la casa di confezioni Mary Mattè per la creazione dei costumi, la casa Giuseppe Viscardi per le pellicce, munite entrambe, come specifica la terza diapositiva, della «marca di garanzia» dell'Ente Nazionale della Moda. Vito Zagarrìo, *Cinema e Fascismo*, cit., p. 180.

<sup>271</sup> Il fascismo non esaltò soltanto la virilità maschile attraverso la promozione dello sport anche agonistico, ma anche il benessere fisico femminile fondamentale per le donne che dovevano procreare figli sani e robusti. Nel 1923 nacque l'Ente Nazionale per l'Educazione Fisica e l'Educazione Fisica divenne materia obbligatoria d'insegnamento in tutte le scuole. L'E.N.E.F. sopravvisse per soli quattro anni per mancanza di mezzi, sedi attrezzate e di un reale intervento da parte dei provveditori agli Studi. Spettò allora all'ONB (Opera Nazionale Balilla) occuparsi della preparazione atletica dei giovani in età scolare in attesa di creare una struttura statale per la formazione degli istruttori sportivi. Con la creazione dell'Accademia di Educazione Fisica maschile a Roma (1928) e quella femminile di Orvieto (1929) si risolse il problema della qualificazione dei docenti. Le Accademie, motivo d'orgoglio per il regime, garantivano ai giovani di entrambi i sessi la possibilità di entrare nei ranghi dell'insegnamento. La divisa utilizzata dalle allieve nel corso degli esercizi ginnici e sportivi era il risultato di un compromesso tra istanze moralistiche del regime ed esigenze pratiche delle accademiste: «Essa consisteva in calzoncini neri e camicetta di cotone bianca. Questi calzoncini, definiti «corti», ma in realtà molto simili a delle braghe, riuscivano ad ingoffare anche le più graziose ragazze. La divisa di rappresentanza, di gran lunga più aggraziata, era stata disegnata dalle sorelle Fontana, note sarte romane. Si trattava di una gonna dritta blu, e camicetta di piquet bianca, adornata da un ampio collo; l'insieme era completato da un corto giubbotto, anch'esso blu. [...] All'interno dell'Accademia le ragazze indossavano un grembiule a quadretti, bianco e celeste o bianco e rosa, a seconda del corso di frequenza. Rosella Isidori Frasca, ... *e il duce le volle sportive*, Bologna, Patron Editore, 1983, pp. 63-64.

fertilità.<sup>272</sup> Nel contempo rotocalchi illustrati, cinema e radio celebravano le conquiste ottenute dalle atlete italiane sui podi d'Europa e del mondo. Le attrici, dal canto loro, non si sottraevano alla macchina fotografica che le riprendeva mentre si dilettaevano a sciare nelle località più esclusive d'Italia, come per esempio Assia Noris, «vincitrice del referendum per la migliore attrice», bandito dalla rivista «Cinema» nel 1939.<sup>273</sup> Provetta sciatrice era anche Paola Barbara che interpretò e produsse *Amazzoni bianche*. Nel film troviamo delle giovani nella divisa del circolo sciistico di appartenenza, una divisa che valorizza le forme fisiche a differenza di quella castigata delle allieve dell'Accademia femminile di Orvieto<sup>274</sup> o delle giovani atlete partecipanti ai giochi olimpici. L'eleganza del completo si coglie nell'abbinamento della giacca, bianca e corta e aderente alla *silhouette* del corpo, con pantaloni alla zuava impreziositi da guarnizioni bianche sulle tasche e lungo le gambe; queste divise rimandano ai completi per lo sport pubblicizzati sulle riviste di moda, spesso indossati dalle star del cinema.

Tornei di golf in questo o quel castello principesco, gare di sci a Cervinia o al Sestriere, incontri di tennis a San Remo, caccia alla volpe in riserve toscane, regate veliche a Santa Margherita – San Remo, concorsi ippici, impegnarono il bel mondo femminile italiano. [...] Nemmeno le stars si sottrassero al

---

<sup>272</sup> L'opera di propaganda sportiva promossa dal fascismo con il passare di pochi anni finì con lo scatenare accese polemiche e aspre critiche nei riguardi dell'attività fisica femminile. Il massiccio riversarsi di donne nelle palestre e negli stadi preoccupava le frange più tradizionali del partito che considerava lo sport una concreta minaccia per la donna, in quanto poteva nuocerle seriamente la prolificità, oltre che mascolinizzarla a causa del potenziamento della muscolatura corporea. Nota è la crociata di Ferdinando Loffredo, assertore del ruolo di madre e moglie della donna e contrario al dilagare di alcuni costumi tra il gentil sesso, quali la diffusione della pratica sportiva, del consumo di cosmetici e delle frequentazione degli *atelier* di moda. Il filosofo e teorico dell'inferiorità fisica, spirituale, culturale ed economica della donna all'uomo sosteneva che lo sport, pur appartenendo alle «forme minori di emancipazione femminile», destava preoccupazione più che per le conseguenze fisiologiche per quelle psicologiche: «La partecipazione ad attività sportive determina l'allontanamento dalle pareti domestiche, conduce alla distrazione spirituale e fisica dall'idea della famiglia onesta, crea, con l'aggravante dello sfoggio del fisico, una esaltazione delle attrattive del corpo che, sopravvalutando l'idea erotica del piacere sessuale, porta ad un indebolimento di quelle qualità morali e sentimentali che avvicinano la donna all'idea della famiglia e dei figli». Ferdinando Loffredo, *Politica della famiglia*, cit., p. 359.

Il coro dei detrattori dell'atletismo femminile era piuttosto nutrito e ciò spinse il Gran Consiglio del Fascismo ad affrontare la questione nella seduta del 16 ottobre 1930, in cui si deliberò di affidare alla Federazione dei Medici Sportivi la decisione di quali specialità atletiche e sportive fossero le più idonee al sesso femminile, salvo restando che l'attività fisica non arreca danno alla missione principale della donna, ovvero la maternità.

«In particolare, molte discussioni si accesero attorno alla tenuta delle sportive. Per ovvi motivi di ordine pratico, le fanciulle e ragazze presero con sempre maggiore frequenza ad indossare, durante gli esercizi, dei calzoncini che lasciavano libere le gambe, e rendevano più agili i movimenti. Ma i genitori contrari all'uso dei calzoncini si rivelarono molto numerosi. Tanto più anzi essi si pronunciarono contro l'uso di questo indumento, dal momento in cui, instaurata da parte del regime la consuetudine alle parate e ai saggi ginnici, dovettero permettere che le loro figlie si esibissero in costumi considerati indecenti, al cospetto di un folto pubblico (prevalentemente maschile)». Rosella Isidori Frasca, ... *e il duce le volle sportive*, cit., p. 98.

<sup>273</sup> La fotografia venne pubblicata su «Cinema», IV, 6, 10 febbraio 1940.

<sup>274</sup> L'Accademia di Orvieto (1929), nata un anno dopo quella maschile con sede a Roma, preparava i docenti destinati all'insegnamento dell'educazione fisica nelle scuole.

richiamo dello sport. Lo praticavano e confessavano di attribuire ad esso una buona parte del loro fascino. Amavano farsi fotografare in abbigliamento e atteggiamento sportivi. Frequentavano stadi ed ippodromi in veste di appassionate sportive.<sup>275</sup>

Eloquente la presenza nella pagina interna di «Cinema» del 10 agosto 1936 dell'attrice Evi Maltagliati, fotografata a bordo di un'auto. Si tratta di palese réclame, come recita la didascalia: *Stelle al volante, Evi Maltagliati nella sua "Fiat 1500"*.<sup>276</sup> Le stelle del firmamento divistico italiano promuovevano non solo mete turistiche, ma anche capi di abbigliamento per donne e ragazze del bel mondo. In seguito al successo della pellicola *Amazzoni bianche* di Righelli, in piena autarchia, Paola Barbara tenne una rubrica dal titolo «Paola Barbara vi consiglia» su «Cine Illustrato». Il numero del 7 febbraio 1939 porta il titolo «*Se partite per la montagna ... o se restate*»,<sup>277</sup> in cui la diva offre consigli rivolti alla donna alta, piccola di statura, o alla magra o a quella non troppo sicura della propria linea sul completo da indossare, dalla camicetta, alla giacca, ai pantaloni. *Amazzoni bianche* non è soltanto una sfilata di belle ragazze sale e pepe, ma anche una passerella di moda autarchica. Paola Barbara, per esempio, in contesti più mondani indossa un completo scuro molto elegante e allo stesso tempo sportivo, con giacca e pantalone scuro in tinta unita con maglione chiaro dal collo alto. In una piccola borsetta però ha inserito un elegante vestito da sera con le scarpe, un abito comodo che non necessita di particolari cure, come la stiratura, perché sintetico. Non manca nemmeno lo sfoggio di pantaloncini corti e di magliette atillate durante l'allenamento in palestra. Qui le atlete mettono in bella mostra le gambe al di sopra del ginocchio, mentre eseguono vari esercizi anche a corpo libero, alle parallele, al cavallo e così via. Il film lancia Paola Barbara, che, in breve tempo, diventa popolare e si ritaglia uno spazio all'interno del sistema divistico nostrano da «donna matura, signora borghese, duchessa o moglie che aspetta o spera». <sup>278</sup> La passerella di belle ragazze diventa anche un *Leitmotiv* del filone collegiale, una produzione di carattere quasi "seriale",<sup>279</sup> che si concentra negli anni tra il 1940 il 1944. Sia *Maddalena...zero in condotta* (1940) di Vittorio De Sica che *Ore 9: lezione di chimica* (1941) di Mario Mattoli, pescando tra alcuni titoli, schierano uno stuolo di "fanciulle in fiore" riprese durante la lezione di educazione fisica in cui la divisa viene incontro sia alle esigenze di comodità delle giovani atlete sia alla moda sportiva. Sono proprio

---

<sup>275</sup> Rosella Isidori Frasca, ... *e il duce le volle sportive*, cit., p. 126.

<sup>276</sup> «Cinema», I, 3, 10 agosto 1936.

<sup>277</sup> «Cine Illustrato», XI, 6, 7 febbraio 1939, p. 4.

<sup>278</sup> Francesco Savio, *Intervista a Paola Barbara*, in *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. I (AB-DEF), Roma, Bulzoni, 1979, p. 81.

<sup>279</sup> Cfr. § IV.

le varie lezioni dedicate all'educazione fisica a liberare il corpo dalla prigionia dell'uniforme e a lasciar intravedere la bellezza armoniosa delle forme. Numerosi film possono essere considerati una vetrina della moda femminile. Senza alcuna pretesa di esaustività possiamo ricordare *Grandi Magazzini* (1939) diretto da Mario Camerini, una sorta di *way of life* italiana in quanto la vicenda è ambientata in una *location* del tutto nostrana, la Rinascente di Milano. La pellicola mette in mostra i prodotti dell'Italia autarchica e attraverso le pulsioni dei protagonisti misura la capacità seduttiva delle merci in vetrina. Anche ne *Il signor Max* (1937), sempre diretto da Camerini, viene fornito uno spaccato del bel mondo, rappresentato non solo da Gianni-Max (De Sica), con il suo continuo travestimento da aristocratico snob, ma anche dalle *mises* eleganti e raffinate di donna Paola (Rubi Dalma) e delle sue amiche blasonate che si muovono in ambienti di lusso. Studiato pure il guardaroba di cui è fornita Laretta (Assia Noris), l'istitutrice-cameriera di Pucci, la sorellina viziata e petulante di donna Paola.<sup>280</sup> La giovane ostenta acconciature raffinate e capelli biondo platino e indossa modelli eleganti, nonostante l'appartenenza ad una classe sociale inferiore a quella della sua padrona. La spiegazione diegetica è che gli abiti della Noris sono un regalo di donna Paola alla giovane, perché non più di moda.<sup>281</sup> Di fatto l'attrice sembra spesso più elegante dell'aristocratica e questo può essere motivato con «la differenza di notorietà delle due attrici. La star del film era sicuramente Assia Noris e non si poteva, per i criteri di allora, rischiare di offuscarne il personaggio mettendolo in secondo piano».<sup>282</sup> I costumisti più famosi sono, oltre a Sensani,<sup>283</sup> Titina Rota, Vittorio Nino Novarese, Maria De Matteis,<sup>284</sup> ma essi acquistano un peso di rilievo nel cinema solo lungo gli anni Trenta. A differenza degli *Studios* americani in cui gli *atelier* di sartoria, diretti da stilisti di fama,<sup>285</sup> diventano i veri artefici degli indirizzi

---

<sup>280</sup> Il costumista è sempre Gino Sensani, «riconosciuto maestro della costumistica italiana e l'unico che potesse esercitare con autorità il proprio mestiere. Il suo nome d'altronde era la garanzia di un prodotto ben realizzato». Paolo Vignoli, *I riflessi della moda degli anni '30 sul costume cinematografico*, cit., p. 55.

<sup>281</sup> Verso la fine del film verremo a sapere in seguito alla decisione di Laretta di licenziarsi a causa dell'arroganza di Pucci e delle umiliazioni cui viene continuamente sottoposta che i suoi vestiti appartenevano alla nobildonna, che glieli aveva regalati in quanto erano passati di moda. Infatti l'aristocratica considererà un'ingrata la giovane dopo tutto quello che ha fatto per lei: «Gentilezze, attenzioni ...»; e la bisbetica Pucci aggiungerà con astio: «E tutti i vestiti vecchi!».

<sup>282</sup> Paolo Vignoli, *I riflessi della moda degli anni '30 sul costume cinematografico*, cit., p. 55.

<sup>283</sup> Legato soprattutto a film in costume, come *Pergolesi* (1932) di Brignone, *Seconda B* (1934) di Alessandrini, *Il cappello a tre punte* (1934) di Camerini e *Lorenzino de' Medici* (1935) di Brignone, *Cavalleria* (1936) di Alessandrini, *La corona di ferro* (1941) di Blasetti, ecc...

<sup>284</sup> Fu allieva di Sensani assieme a Piero Tosi, Maria Baronij, Dario Cecchi, Marilù Carteny. Cfr. Stefano Masi, *Costumisti e scenografi*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006.

<sup>285</sup> Famosissimi erano gli stilisti Adrian alla MGM, Travis Banton e Edith Head alla Paramount, Orry-Kelly alla Warner.

della moda sul piano internazionale,<sup>286</sup> in numerose pellicole del Ventennio manca nei titoli di testa il nome del costumista ad indicare lo scarso rilievo dato dal nostro cinema alla possibilità delle nostre dive di lanciare mode che non fossero un'imitazione dei modelli americani. A Hollywood i modelli indossati dalle stelle vengono addirittura esposti e venduti nei negozi di moda. La Crawford, per esempio, deve molta parte del suo successo ai capi che indossa realizzati da Adrian per la MGM, ma, a sua volta, grazie a lei, il costumista lancia, alla fine degli anni Trenta, «l'abito a spalle larghe e stretto sui fianchi»,<sup>287</sup> copiato ovunque. Irene Brin scrive:

Ci fu uno stile Crawford, un Club Crawford, milioni di Crawford's Fans, ci fu soprattutto una bocca Crawford, con il labbro superiore a salsicciotto di fegato, l'inferiore a fetta di cocomero, biasimato sulle prime, imitatissimo poi. La sua storia stessa sembrava completare l'elegia del volto sdegnoso, dei vestiti da ufficio, e la ragazza che-si-è-fatta-da-sé, riassumendone mille altre, appariva drammatica e cara, le impiegate sciamavano dagli uffici alla sera, con la ferma certezza di somigliarle, e di meritare, come lei, una villa con piscina, in California.<sup>288</sup>

Le case di produzione italiane, invece, non erano dotate di *atelier* come gli studi americani e quindi le attrici del cinema nostrano venivano vestite da sartorie e case di moda esterne a cui si affidavano e che spesso pagavano di persona con una somma forfettaria, messa a disposizione dalla produzione. *Trenta secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, che porta la firma di Guido Fiorini per la realizzazione dei modernissimi interni dell'edificio in cui si svolge la storia, è una piccola antologia del «modo di vestire dell'alta borghesia dagli anni venti agli anni trenta».<sup>289</sup> Il carattere di ogni personaggio è delineato dall'abito: «la vecchia signora, la moglie remissiva, la ragazza zitella e perbenista (Anna Magnani, con le sue camicette a quadretti come quelli di una tovaglia) e la donna emancipata (Elsa Merlini, con i suoi mazzi di papavero e i capelli fatti con la permanente e con le pinze)».<sup>290</sup> Lo stesso si può affermare per un'altra commedia déco, di derivazione budapestina, *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque in cui sempre Elsa Merlini interpreta due personaggi, quello della

---

<sup>286</sup> Un articolo di C. H. Doyle del 25 settembre 1936 apparso su «Cinema» ribadisce che la più importante sartoria del mondo si trova a Hollywood: «Un fabbricato basso, che s'appoggia alle mura di un teatro di posa. Nascono qui i costumi e gli abiti e le vesti che saranno indossati dalle dive e dagli attori più celebri; ma quel che più conta, vi nasce la moda femminile di tutto il mondo». C. H. Doyle, *Il cinema anticipatore della moda*, «Cinema», I, 6, 25 settembre 1936, p. 228.

<sup>287</sup> Stephen Gundle, *L'età d'oro dello Star System*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, tomo primo, cit., p. 713.

<sup>288</sup> Irene Brin, *La moda nel cinema*, «Cinema», cit., pp. 412-413; ora in Mario Verdone (a cura di), *La moda e il costume nel film*, cit., p. 57.

<sup>289</sup> Pier Marco De Santi, *... e l'Italia sogna*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, cit., p. 461.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

baronessa Markus, soprannominata la “Bella Titta”, e della figlia Giuditta. Eloquente la scena in cui l’aristocratica signora viene ripresa mentre gioca un doppio a tennis assieme a un’altra donna e a due maschi, uno dei quali, molto giovane, è il suo corteggiatore del momento. La donna indossa un completo da signora bianco con i pantaloni lunghi e camicetta a maniche corte con foulard, a differenza della giovane che invece ha una gonna-pantalone corta. Possiamo dedurre dal contesto che il costumista, di cui né i titoli di testa né Francesco Savio o altre fonti forniscono l’identità, ha creato per la baronessa un completo sportivo elegante quale si addice ad una donna non più giovane. Nonostante l’età la “Bella Titta” continua a mietere vittime maschili grazie al fascino esercitato dalla sua femminilità ostentata anche attraverso capi d’abbigliamento sfarzosi, pellicce e cappellini delle migliori sartorie, nonché acconciature e chiome tinte secondo i dettami dell’ultima moda rivolte a signore che vogliono sembrare eternamente giovani. All’opposto della madre, Giuditta si dedica interamente agli studi di medicina e di biologia e nell’aspetto ricorda la figura muliebre dell’intellettuale con tanto di occhiali e un grembiule nero che nasconde le sue fattezze di donna. Solo al termine del film i ruoli femminili scambiati tra madre e figlia ritorneranno quelli stabiliti dalla natura e dalle convenzioni sociali.

*Dora Nelson* (1939) di Mario Soldati è un’altra commedia bianca con protagonista Assia Noris, che fa sfoggio del *made in Italy*: dalle pellicce di Viscardi ai cappotti della Casa d’Arte Caramba, agli abiti della Casa Federici di via Condotti a Roma. Un film significativo per la presenza di un «tocco alla Hollywood»<sup>291</sup> è *Inventiamo l’amore* (1938) di Camillo Mastrocinque con Evi Maltagliati e Gino Cervi che recitano la parte di due fidanzati che lasciano Urbino per cercare di sfondare nel mondo del cinema a Roma. L’ambiente è sempre quello del *jet set* con scenografie sontuose e *mises* in perfetto stile hollywoodiano. Significativa la trasformazione cui va incontro la protagonista femminile, «da semplice ragazza di provincia a sofisticata donna del mondo del cinema».<sup>292</sup>

Se, a Urbino, prima della fuga, indossa un sobrio, accollatissimo, abito nero alla marinara, la prima scena nella nuova casa di Roma ha i toni di una apparizione. In uno scintillante salotto déco, Anna “appare”, letteralmente, al nuovo amico romano di Carlo, riccamente abbigliata in una sofisticata, bianchissima *mise da camera*.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> Marina Paoletti, *Il cinema e la moda nella commedia italiana degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 104.

<sup>292</sup> Ivi, p. 103.

<sup>293</sup> Ivi, pp. 103-104.

Il ritorno a casa dei giovani, dopo aver compreso la corruzione del mondo del cinema, assume anche un significato di condanna di un modello di vita che investe anche l'artificialità dei costumi.

Da questi esempi appare evidente che la commedia déco veicola un messaggio di opulenza e di sfarzo eccessivo che inebriava l'italiano che poteva permettersi a mala pena un cappotto e un vestito per tutte le stagioni. In particolare le *mises* indossate dai protagonisti e soprattutto dalle protagoniste di queste pellicole alimentavano sogni di benessere.

Le nostre dive vennero considerate delle provinciali rispetto alla classe e all'eleganza delle loro colleghe d'oltreoceano. Nonostante ciò, vennero imitate soprattutto nel periodo dell'autarchia. E talvolta non vennero risparmiate dalla critica, come Alida Valli, che, nel celebre *Assenza ingiustificata* (1939) di Max Neufeld, venne fischiata dal pubblico per l'errore commesso dal sarto nel vestirla:

La sola persona su cui la Valli non riesce ad esercitare il proprio ascendente [...] è il sarto. Il sarto [...] le mette addosso ogni volta vestiti e acconciature insopportabili [...]. Anche in *Assenza ingiustificata* [...] si è notata un'"assenza ingiustificata" di vestiti non diremo belli, ma per lo meno decenti e presentabili [...]. Per la prima volta nella nostra carriera di spettatori cinematografici, abbiamo visto il pubblico *fischiare i vestiti*.<sup>294</sup>

Come asserisce Marina Paoletti anche i costumi veicolano messaggi, come gli spazi e gli oggetti dell'arredamento. In *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, film di rottura con la produzione precedente, la personalità di Giovanna (Clara Calamai) viene delineata anche attraverso il suo modo di vestire: il regista «ha voluto spogliare la protagonista di ogni trucco e attraverso i suoi costumi dimessi ne ha accentuato l'attrazione puramente animale. È il vestito, primo fra tutti, che ci avverte delle aspirazioni della donna: un vestito povero, una maglia e una gonna a pieghe nera, che però involontariamente diventa l'indizio dei suoi più segreti desideri e della sua futura relazione con il giovane Gino».<sup>295</sup>

La costumista Maria De Matteis, allieva di Sensani, ha continuato ad esprimere le pulsioni della protagonista femminile attraverso il cambio d'abito. Per esempio quando Giovanna decide di fuggire con Gino (Massimo Girotti), indossa un impermeabile chiaro e ampio con «un gran cappellone»,<sup>296</sup> a sottolineare la ricerca di libertà da una condizione di prigionia. Le dimensioni del copricapo, «sproporzionate rispetto alle tendenze allora in voga in Italia,

---

<sup>294</sup> Emilio Ceretti, «L'Ambrosiano», 6-7 gennaio 1940; ora in Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, Roma, Gremese, 1979, p. 45.

<sup>295</sup> Paolo Vignoli, *I riflessi della moda degli anni '30 sul costume cinematografico*, cit., p. 58.

<sup>296</sup> Ivi, p. 55.

rispondevano a una precisa volontà del regista: dovevano sancire un legame di internazionalità fino ad allora impossibile, sia culturalmente, che politicamente, con gli altri paesi europei».<sup>297</sup>

Vediamo, quindi, come la moda italiana guardi sempre ad una dimensione internazionale sia nel periodo dell'autarchia in cui i modelli stranieri non cessano di essere imitati ed importati<sup>298</sup> sia successivamente per ragioni ideologiche. Nonostante il peggioramento della situazione bellica sui vari fronti e l'invito rivolto alle donne dalle pagine delle riviste di moda di vestire in maniera sobria ed essenziale, per contenere gli sprechi dei tessuti, il cinema continua a veicolare ancora "modelli di stile", mostrandosi impermeabile al contesto storico. Basti pensare alle eleganti *mises* di Isa Pola ne *I bambini ci guardano* (1943) di De Sica oppure a quelle raffinate di Doris Duranti in *Nessuno torna indietro* (1943-1945) di Blasetti o ancora a quelle di Alida Valli nel dittico *Addio Kira/Noi vivi* (1942) di Alessandrini. Le giovani iniziarono a indossare il basco lanciato dall'attrice istriana, come ne avevano da tempo imitato il taglio di capelli.

Tuttavia la successiva produzione cinematografica italiana seguirà le orme lasciate da *Ossessione* in nome di una rappresentazione realistica di ambienti e personaggi. Di questa nuova temperie si fa portavoce anche un film di Mario Bonnard, *Campo de' Fiori* (1943), con un protagonismo al maschile, che tuttavia contrappone due tipologie di donne: la "fruttarola" Elide (Anna Magnani) è la donna del popolo, scarmigliata, verace, passionale, dalla battuta pronta e velenosa nei riguardi del pescivendolo Peppino (Aldo Fabrizi) di cui è innamorata. La rivale Elsa (Caterina Boratto) invece appartiene al mondo della commedia déco nel suo essere elegante, raffinata e algida. Elide rimane intrappolata dal sentimento in nome del quale si sottopone ad un *restyling* con tanto di permanente e *mises* nuove ed eleganti. Ma i tempi stanno cambiando ed Elide con il suo corpo fuori dai canoni estetici del cinema déco e la sua performance attoriale antidivistica preannuncia ormai la sora Pina di *Roma città aperta* (1945) e lo stuolo di belle ragazze di prorompente bellezza e per lo più di estrazione popolare, che affolleranno il cinema degli anni Cinquanta.

---

<sup>297</sup> Ivi, p. 58.

<sup>298</sup> Basti pensare ai turbanti «che traevano diretta ispirazione dalle *mise* delle dive di Hollywood: da Greta Garbo che ne indossava uno sul set di *Il velo dipinto* (Boleslawsky, 1933) a Joan Crawford che sfoggiava un turbante di lamè dorato nella parte della perfida commessa ruba-mariti in *Donne* (Cukor, 1939)». Sofia Gnoli, *La donna l'eleganza il fascismo*, cit., p. 111.



## CAPITOLO II

### La commedia del Ventennio: tra modernità e tradizione

#### 2.1. La commedia: la donna protagonista

La commedia nel Ventennio fascista domina incontrastata rispetto ad altri generi a tal punto da assumere le sembianze di un macrogenere, in quanto, come sostiene Giovanna Grignaffini, si rivela «un contenitore in grado di abbracciare un insieme di tipologie che vanno dal comico alla commedia di costume, alla commedia realista, alla commedia sentimentale, alla commedia sofisticata».<sup>299</sup> È in altre parole il genere per eccellenza che vede un protagonismo al femminile. A differenza del melodramma, in cui la figura muliebre è in conflitto o in dissonanza con l'ordine sociale, la commedia

declina i temi dell'integrazione dell'individuo con la comunità di appartenenza, sia in forma di ritorno alla comunità di appartenenza, sia in forma di ascesa lungo i gradini dell'ordine sociale. Una struttura dunque profondamente implicata con la messa in scena di maschere sociali, di intrighi amorosi e conflitti generazionali a lieto fine [...].<sup>300</sup>

Se questi sono i suoi segni distintivi, per quali ragioni essa domina proprio negli anni Trenta? Innanzitutto ricordiamo che la commedia è considerata un genere d'evasione: deformare la realtà offrendo sogni al pubblico consente di dimenticare, anche se per breve tempo, le angustie quotidiane o perlomeno di renderle meno insopportabili: dalla grave e lunga crisi economica scoppiata nel 1929 all'entrata in guerra dell'Italia nel 1940 al fianco della Germania nazista. Questa tendenza a sfornare commedie piuttosto che melodrammi non è una peculiarità solo italiana, ma un *sermo communis* che si allarga a vista d'occhio passando dal vecchio continente al di là dell'oceano, dove l'elezione alla Presidenza degli Stati Uniti, nel 1932, di Franklin Delano Roosevelt, propugnatore del programma politico-economico del *New Deal*, infonde fiducia e serenità nella nazione anche grazie ad un utilizzo mirato ed efficace dei media, tra cui il cinema, considerato il mezzo più popolare e diffuso per trasmettere codici di condotta morale molto tradizionali, quali la famiglia e il matrimonio.

Si assiste dunque sul grande schermo *made in USA* ad una smorzatura del carattere intraprendente, energico e sicuro della «New Woman», che aveva soppiantato il modello vittoriano promuovendo una nuova figura femminile incline ad autoaffermarsi all'esterno del

---

<sup>299</sup> Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa*, in ID, *La scena madre*, cit., pp. 248-249.

<sup>300</sup> Ivi, p. 249.

nido familiare nel mondo del lavoro, ad acquisire una maggiore indipendenza dall'uomo, e soprattutto disposta a rinunciare senza remore morali ai valori etici tradizionali fondati sulla purezza sessuale. La «New Woman» non scompare del tutto ma convive con immagini alternative della femminilità. «Se a inizio anni Trenta la figura di riferimento è la donna emancipata, nella seconda parte del decennio l'immagine femminile viene cooptata in un sistema di valori più tradizionali».<sup>301</sup> Basti pensare ad un film esemplare come *Accadde una notte* di Frank Capra in cui la viziata ereditiera (Claudette Colbert) viene domata dal giornalista in bolletta (Clark Gable) che alla fine la sposa.<sup>302</sup> La donna è sì spavalda e sicura di sé, ma deve rinunciare ai suoi progetti di indipendenza, come rivela l'*happy ending* finale, in cui fugge per amore con l'unico uomo forte in grado di metterle la briglia e di fare di lei una sottomessa mogliettina. Anche in Italia la donna stava vivendo un processo di emancipazione, favorito dal suo ingresso nei luoghi di lavoro, quando gli uomini erano impegnati al fronte nel corso della Grande Guerra. La necessità di abbandonare la campagna per trovare uno sbocco occupazionale in città, favoriva il contatto delle giovani con costumi e modi di pensare meno convenzionali e apriva loro reali possibilità di liberazione dalla canonica condizione di “angeli del focolare”. Il fascismo da un lato non nascose una certa preoccupazione per le conseguenze che avrebbe potuto avere sul piano politico-sociale un tale sovvertimento dei canonici ruoli muliebri, dall'altro non poteva fare a meno delle donne per accrescere la potenza economica della nazione. Fu proprio durante gli anni dell'affermazione del totalitarismo e della ricerca del consenso che si affermò una concezione biface della donna all'interno delle istituzioni. Mentre si emanavano leggi volte a relegarla ancora al focolare domestico, promuovendone l'immagine edulcorata di madre e moglie esemplare, si voleva, allo stesso tempo, in modo del tutto contraddittorio, coinvolgerla attivamente nella vita pubblica, allontanandola inevitabilmente dalla tutela paterna o coniugale. Il fascismo non riconosceva alle donne numerosi diritti civili, tra cui quello di voto, ma le obbligava a realizzarsi nella maternità prolifica e nella sottomissione alla volontà prima del padre e poi del marito; e nondimeno ne incoraggiava il coinvolgimento sociale nelle varie associazioni femminili fasciste. Il nostro paese, come gli Stati Uniti, vide germogliare, negli anni Venti, una figura femminile emancipata, la “maschietta” italiana,<sup>303</sup> che corrispondeva alla *flapper*

---

<sup>301</sup> Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stile di vita e regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 54.

<sup>302</sup> Si tratta di uno dei tanti Cenerentoli del cinema americano.

<sup>303</sup> Anche qui vanno fatte le dovute distinzioni, come sottolinea Victoria De Grazia: «[...] la «maschietta» italiana non era una figura altrettanto moderna delle sue colleghe straniere. Negli Stati Uniti, la *flapper* era una ragazza che lavorava o una giovane di famiglia borghese studentessa universitaria. Viveva da sola o con altre

americana o alla *bachelor* inglese, o alla *garçonne* francese; negli anni Trenta tale tipologia muliebre, caratterizzata da «gonne corte, i capelli a zazzera, i comportamenti sessuali liberi, le richieste di eguaglianza comuni a tutte le società occidentali»,<sup>304</sup> fu costretta a ritirarsi in buon ordine e a convivere con i programmi demografici della dittatura. Tuttavia il suo principale ruolo di riproduttrice di italiani non le impediva di lavorare, di studiare, di leggere, di frequentare i luoghi del tempo libero e quindi di avere una propria vita sociale. Prerogative naturalmente legate all'estrazione sociale e all'ambiente in cui le giovani erano cresciute e vivevano. Si trattava della generazione di donne «giunta alla maturità all'apice della dittatura, sotto l'influenza dell'emergente cultura del consumo di massa».<sup>305</sup>

Pur non avendo conosciuto altro regime che la dittatura fascista, in qualche misura [queste donne] erano state tutte toccate dalla cultura cosmopolita di massa proveniente da Hollywood; le sue immagini e i suoi valori non si trasmettevano solo attraverso il cinema, le canzonette, le riviste scandalistiche, i romanzi da quattro soldi, i beni di consumo di massa, la moda, ma anche, entro certi limiti, attraverso le organizzazioni giovanili e del tempo libero create dal fascismo.<sup>306</sup>

Pure il cinema italiano, influenzato da quello hollywoodiano, rispecchia questa ambiguità della "donna nuova", in equilibrio instabile tra ruoli antichi e pulsioni verso la modernità, come ben evidenzia il macro-genere della commedia e dei suoi sottogeneri. Un esempio immediato della politica camaleontica del regime nei riguardi della donna è offerto da *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo. Grazie alla collaborazione di giovanissimi sceneggiatori, quali Gastone Bosio e Gino Mazzucchi,<sup>307</sup> in un periodo di profonda crisi della nostra produzione filmica, il ventitreenne regista ottiene un successo di pubblico<sup>308</sup> e di critica<sup>309</sup> girando un'opera a metà strada tra il documentario d'arte e la commedia sentimentale. «Staccandosi dai soliti tabarini, dai soliti gagà e dalla solita cartapesta»,<sup>310</sup> Matarazzo opta per una storia d'amore vivace e briosa, non priva di ironia, con al centro tre personaggi sullo sfondo di una bellissima Orvieto e di un autentico paesaggio rurale. Come

---

ragazze, sceglieva più o meno da sola impegni, scadenze e stili di vita, e i passatempi offerti e modellati per la sua coorte dall'industria culturale commerciale». Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 170.

<sup>304</sup> Ivi, pp. 167-168.

<sup>305</sup> Ivi, p. 167.

<sup>306</sup> Ivi, p. 168.

<sup>307</sup> La musica è di Nino Rota.

<sup>308</sup> La sera dell'anteprima però il film fu fischiato dal pubblico del cinema Barberini di Roma.

<sup>309</sup> Le recensioni furono nel complesso entusiastiche: da Dino Falconi su «Il popolo d'Italia», a Enrico Roma su «Cinema Illustrazione», da Filippi Sacchi su «Il Corriere della Sera» a Mario Gromo su «La Stampa», quest'ultimo piuttosto critico sull'esilità del soggetto.

<sup>310</sup> Mario Gromo, «La Stampa», 1° febbraio 1934, in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo. Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931-43*, Torino, La Stampa editrice, 1992, p. 35.

nei film di Camerini, l'attenzione del regista si concentra sull'Italia della classe lavoratrice, per la quale il regime aveva creato possibilità di evasione dalla routine della vita cittadina per mezzo di gite domenicali fuori porta, organizzate dall'OND. È in questo contesto spensierato che la protagonista Lina (Lina Gennari) veicola valori e modelli di comportamento del tutto inediti nel cinema italiano del periodo. La ragazza incarna il modello della "donna nuova", quasi sicuramente un'impiegata, padrona delle sue scelte di vita nella grande città, dove ha trovato un'occupazione. Giovane e carina, da un lato ammicca allo stereotipo della sua coetanea americana con i capelli biondo platino, ma già dal semplice vestito a fiori, forse acquistato in un grande magazzino urbano, e dal suo modo di rapportarsi con l'altro sesso, dimostra di essere meno trasgressiva delle sue colleghe hollywoodiane. Appare volitiva e sicura di sé, mostra di sapere bene qual è il suo modello maschile: tra il goffo collega d'ufficio Giovanni (Carlo Pietrangeli), buono, gentile e pieno di attenzioni, e Carlo (Marcello Spada), aitante e fascinoso giovane, forte e determinato, non ha alcun dubbio nella scelta del secondo, perché incarna il prototipo dell' "uomo nuovo" fascista, atletico e disinvolto nell'approccio con il gentil sesso.<sup>311</sup> Tuttavia il cedimento alla corte di Carlo avviene entro i parametri dell'autocontrollo. La gita in barca, che ha visto Lina e Carlo cadere in acqua e poi spogliarsi per asciugare i vestiti, crea una situazione ottimale perché i due si abbandonino agli istinti. Invece, come scrive Ruth Ben-Ghiat, l'incidente «diviene un test della loro integrità di soggetti sociali moderni, capaci di frenare i loro impulsi sessuali nell'interesse del mantenimento della disciplina collettiva».<sup>312</sup> La tendenza della commedia nostrana rimane questa, con rare eccezioni, per tutti gli anni Trenta e nei primi anni Quaranta: si propone al pubblico un protagonismo al femminile di segretarie, telefoniste e commesse dalla condotta virtuosa. Non manca nemmeno la tipologia della donna emancipata incarnata da Elsa Merlini, ma in un'ambientazione ungherese, lasciapassare per veicolare una condotta disinvolta sul piano morale, ma non del tutto priva di una sua forza persuasiva subliminale: l'attrice triestina infatti riusciva, attraverso i suoi trasgressivi personaggi, ad alimentare il desiderio di indipendenza del pubblico femminile. Come nel film *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque, tratto da una commedia magiara, adattata per il cinema da Sergio Amidei e dal non accreditato, per motivi razziali, Aldo De Benedetti, dove la neolaureata in Medicina Giuditta pretende di diventare la moglie del professore Boronchay su di un piano di

---

<sup>311</sup> Il film in più occasioni rivela lo sguardo desiderante di Carlo, in quanto maschio, nei riguardi della donna, come quando sale in treno e osserva la linea del corpo dalla parte posteriore, ancor prima di averla vista in volto oppure, quando contempla le gambe della ragazza seduta accanto a lui sul greto del fiume.

<sup>312</sup> Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 117.

uguaglianza, ma anche di continuare la carriera accademica, come sua assistente. Volitiva, determinata e intraprendente è anche Magda (Alida Valli) in *Mille lire al mese* (1939) dell'austriaco Max Neufeld. Anche qui giocano un ruolo determinante l'ambientazione budapestina e i dispositivi comici della *screwball* e *sophisticated comedy* americana innervati da una consolidata tradizione teatrale italiana, basata sulla commedia degli equivoci e dello scambio di persona. Pur non avendo una parte da reale protagonista all'interno del film, Magda è tuttavia il motore della vicenda, in quanto prende l'iniziativa di recarsi a Budapest per trovare un posto di lavoro all'inetto fidanzato (Osvaldo Valenti), ingegnere specializzato in televisione, cui rinfaccia senza mezzi termini l'evidente mancanza di intraprendenza («[...] Bisogna avere iniziativa e dell'energia. E tu non ne hai. Vuoi vedere che te lo trovo io il posto a Budapest?»). L'ideale cui tende la giovane è sempre quello rassicurante del matrimonio con il giovane amato grazie tuttavia ad una condizione economica soddisfacente garantita dalle canoniche mille lire al mese, il sogno nel cassetto di milioni di italiani. Il film non viene meno neppure al suo ruolo pedagogico presentando una figura positiva di donna che non si lascia irretire dalla corte del direttore della televisione budapestina (Renato Cialente). La commedia, pur offrendo sempre il rassicurante lieto fine, mostra anche alcune incrinature presenti all'interno dell'istituzione familiare, considerata la pietra miliare del regime fascista. Un film come *Rose scarlatte* (1940), esordio alle regia di Vittorio De Sica, e ancor prima successo teatrale di De Benedetti, mette a fuoco le nuove esigenze della donna di alta estrazione sociale, frustrata da un rapporto coniugale monotono che la conduce a desiderare una relazione adulterina. Il *ménage* abitudinario e minacciato dallo spettro dell'infedeltà fa capolino in altri film, quali *La dama bianca*, *Trenta secondi d'amore*, *L'ultimo ballo*, *Non ti riconosco più*, *Dora Nelson*. La figura femminile appare disinvolta non solo nelle formule di genere *made in Budapest*, ma anche in pellicole che rappresentano la "via italiana" alla "commedia all'ungherese", come *Tempo massimo*, *Inventiamo l'amore* o *Dora Nelson*. Nel primo film, diretto da Mario Mattoli, assistiamo ad una mediazione tra i valori della modernità, incarnati dalla protagonista, una donna di città sportiva e disinvolta sul piano sessuale, e quelli della tradizione veicolati dal provinciale professorino. Il matrimonio tra i due, esito scontato del genere, sancisce una predominanza dei secondi cui la donna sembra convertirsi grazie all'amore; tuttavia il protagonista maschile non potrà più tornare ad essere quello di un tempo dopo aver sperimentato la *new way of life* urbana. Un movimento esattamente opposto muove la coppia al centro del plot in *Inventiamo l'amore*: i due innamorati scelgono una vita libera dalle convenzioni sociali canoniche per tentare

l'avventura del cinematografo nella grande città. È soprattutto la donna a pagare lo scotto di convivere con un uomo senza essere sposata e di essere considerata per questo un po' di buono. Solo con il matrimonio finale e il ritorno a casa è possibile per i due giovani acquisire quel grado di maturità necessaria per entrare a far parte del mondo degli adulti. In *Dora Nelson* Mario Soldati non ha solo preso di mira il mondo del cinema come finzione, ma anche contrapposto due figure antitetiche di donna, interpretate entrambe da Assia Noris: la diva Dora Nelson volubile e capricciosa, infedele e priva di sentimento materno, e la giovane modista Pierina, mite e amorevole a tal punto da conquistare il cuore del ricco marito di Dora e della figliastra e da convolare a giuste nozze con lui. Pierina incarna la donna virtuosa proveniente dalla *working-class* di cameriniana memoria, mentre Dora è l'emblema della *bad girl* dalla reputazione e moralità dubbia, secondo i pregiudizi dell'epoca. In generale il modello della donna italiana, veicolato dalla commedia nazionale, si snoda attraverso percorsi variegati e differenti offrendo un'immagine femminile meno spigliata e disinibita rispetto al modello d'oltreoceano. Le nostre protagoniste appaiono più provinciali e meno emancipate, ma con una fisionomia più conforme alle aspettative del pubblico italiano, in particolare femminile. La commedia italiana del periodo fascista inoltre si presta, meglio di altre formule di genere, attraverso situazioni spesso paradossali o ingarbugliate fino all'inverosimile, ad offrire modelli di condotta solo in apparenza trasgressivi, dal momento che ogni forma di devianza è, quasi sempre, destinata a rientrare all'interno di un ordine familiare e sociale riconosciuti dalla morale comune.

## 2.2. I primi film sonori e la fiaba di Cenerentola

In Italia, nei primi anni Trenta, a causa della crisi economica mondiale, erano state favorite forme di coproduzione europea:<sup>313</sup> a partire dalla prima pellicola sonora, *La canzone dell'amore* di Righelli (1930) per giungere a *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, *Due cuori felici* (1932) di Baldassarre Negroni, *Non c'è bisogno di denaro* (1933) di Amleto Palermi, *Paprika* (1933) di Carl Boese. Si tratta di film di chiara ascendenza teatrale

---

<sup>313</sup> Film in più versioni erano già una realtà negli Stati Uniti. Anche in Europa si diffuse la pratica delle versioni multiple, soprattutto in Francia e Germania. Il fenomeno investì anche l'Italia, la cui cinematografia era in forte crisi dalla seconda metà degli anni Venti. I produttori dei vari paesi, realizzando una stessa pellicola in diverse lingue, si garantivano la possibilità di vendere il prodotto all'interno di un mercato più vasto e di conseguenza di accrescere gli introiti. Cfr. Aldo Bernardini, *Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, cit., pp. 1024-1030.

che battono anche bandiera tedesca e francese. Un solo *set* li unisce, al di sopra delle diversità linguistiche e somatiche, un unico apparato scenografico, per il resto armeggiando dietro alla macchina da presa le diverse *troupes*, gli attori, i registi, e gli sceneggiatori che adattano il soggetto alle esigenze dei vari pubblici. L'accrocco produttivo è ingegnoso, anche se asmatico, poco agile, e non avrà lunga durata, ma nella sua singolarità e anomalia (le coproduzioni del futuro saranno un'altra faccenda), va tenuto presente giacché non è stato di intralcio, in film spesso discendenti da trame congegnate in Germania o in Francia, alla conservazione di una fisionomia prettamente nazionale.<sup>314</sup>

In particolare ne *La segretaria privata*, *La telefonista* e *Due cuori felici* si concretizza una delle strutture diegetiche più frequenti negli anni Trenta nel cinema italiano di provenienza ungherese, la “favola di Cenerentola”, come attesta Antonella Ottai:

Grazie alla mediazione produttiva della Germania nasce dunque in Italia un prototipo di commedia sonora, che riproduce modi narrativi e musicali derivati dall'Ungheria. Dal punto di vista narrativo, il racconto si è semplificato in una variante contemporanea di Cenerentola, dove modeste fanciulle che lavorano in ambienti urbani incontrano il loro principe azzurro travestito da “uomo qualsiasi”.<sup>315</sup>

La scelta di far convolare a giuste nozze l'eroina concedendole un passaggio di classe era la risposta, quasi sicuramente inconscia, all'immobilismo sociale favorito dal regime fascista.<sup>316</sup> Di certo il salto in alto di molte protagoniste (ma non mancano nemmeno i cenerentoli)<sup>317</sup> risarciva gli spettatori, almeno sul piano dell'immaginario, di quanto nella realtà era continuamente negato. Roberto Campari collega «la varietà e l'eleganza dei costumi delle attrici»,<sup>318</sup> nonché l'opulenza degli ambienti in cui le vicende si svolgono, con l'esigenza congenita del genere di valorizzare e promuovere «quel gioco sentimentale mirato al matrimonio, che della commedia è sempre la conclusione». <sup>319</sup> In altre parole il benessere imperante, in cui la povertà viene messa alla porta, rende possibile sovente «un interscambio tra le classi sociali, in nome del principio superiore del sentimento, di scarso riscontro nella

---

<sup>314</sup> Mino Argentieri, *Dal teatro allo schermo*, in *Risate di regime*, cit., pp. 84-85.

<sup>315</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., pp. 266-267.

<sup>316</sup> Maurizio Grande ha scritto in proposito che, se per la commedia valgono i criteri dello sconvolgimento dell'ordine e del ristabilimento finale di esso, tanto più questi sono rintracciabili «nei periodi a trasformazione bloccata, ad evoluzione rallentata e controllata (e il Fascismo, come ogni dittatura, è la forma di potere che corrisponde al blocco delle trasformazioni sociali)». Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 184.

<sup>317</sup> Si veda il film *Ai vostri ordini signora ...* di Mario Mattoli (1939) sceneggiato da Biancoli e Mattoli con protagonisti Elsa Merlini e Vittorio De Sica.

<sup>318</sup> Roberto Campari, *Il discorso amoroso*, cit., p. 53.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

realtà».<sup>320</sup> La “fiaba di Cinderella” si rivelerà una formula fortunata e si riproporrà nella filmografia nostrana con successo fino ai primi anni Quaranta.

L’iniziativa non manca nemmeno alle protagoniste dei primi film sonori italiani, come *La segretaria privata* o *La telefonista* o *Due cuori felici*. Allo stesso modo dei film sociali di Capra, anche se in un contesto politico e culturale del tutto diverso, le nozze tra il ricco datore di lavoro o superiore gerarchico e la modesta segretaria, telefonista, commessa o insegnante, mettono in rilievo uno dei motivi ricorrenti sia nella commedia sentimentale italiana che americana, ovvero la “riconciliazione” tra le classi sociali, come forma per allentare le tensioni tra i ceti<sup>321</sup> e alimentare l’aspirazione di salto di classe di categorie di donne in palese difficoltà negli ambienti di lavoro. Le pellicole italiane declinano in fondo la stessa storia, quella della giovane che giunge in città o che già vi lavora e che, per un insieme di improbabili coincidenze e paradossali equivoci, alla fine va incontro ad una promozione sociale sposando il proprio superiore gerarchico.<sup>322</sup> Pur realizzate da registi italiani e recitate da attori italiani, sono dei *remakes* di successo di film stranieri o adattamenti di testi teatrali di varia provenienza. Stuoli di segretarie e telefoniste che cantano e danzano rinviano certamente al musical hollywoodiano, ma si innestano in Italia all’interno di una tradizione nostrana, come attesta la testimonianza di Vittorio De Sica, protagonista di *Due cuori felici* (1932):

Noi avevamo formato compagnia con Giuditta Rissone, Umberto Melnati e Amelia Chellini, ed eravamo considerati dai critici una delle migliori compagnie italiane. Ma il pubblico non ci conosceva, e poi il teatro, allora come sempre, era vittima di una crisi. E così fummo costretti a dedicarci a questo spettacolo musicale che ci offrì Mattoli, con la sigla Zabum. Con molto dolore rinunciammo ai nostri sogni d’arte, e io mi misi a cantare *Lodovico sei dolce come un fico*, oppure *Düra minga*.<sup>323</sup>

Senza dubbio la necessità di attingere a modelli tedeschi di provenienza magiara nei primi film sonori italiani<sup>324</sup> rivela le difficoltà di ripresa della produzione italiana, dopo l’epoca d’oro del muto. E anche l’impronta di “teatro filmato”, posseduta dalla maggior parte delle pellicole degli anni Trenta, sarà destinata a rimanere oltre i primi esperimenti del sonoro come

---

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> Cfr. Andrew Bergman, *We’re in the Money. Depression America and its Films*, New York-Evanston-San Francisco-London, Harper Colophon Books, 1971, pp. 132-133.

<sup>322</sup> Non è casuale che siano stati prodotte tutti e tre dalla seconda Cines attiva dal 23 maggio 1930 al 25 settembre 1935, quando un incendio distrusse gli stabilimenti. Senza entrare nel merito della storia di questa storica casa di produzione, ai fini del nostro discorso interessa ricordare la dimensione internazionale della produzione e della distribuzione Cines che favorì la pratica del *remake* di film di successo in versioni multiple da immettere nei mercati stranieri.

<sup>323</sup> Francesco Savio, *Intervista a Vittorio De Sica*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 484.

<sup>324</sup> Il primo film sonoro italiano è *La canzone dell’amore* (1930) di Gennaro Righelli. Cfr. § V.



marchio di fabbrica del cinema italiano di epoca fascista. Basti pensare all'impennata della commedia "all'ungherese" negli anni dal 1938 al 1941 che proiettava i desideri di rivalse sociale «di tanti italiani, frustrati nelle loro aspirazioni, limitati da un'economia agricola e autarchica, impossibilitati a portare a buon fine aspirazioni di successo e di realizzazione».<sup>325</sup> Tuttavia i lavori menzionati mettono in luce, al di là della matrice non italiana e del tono scanzonato delle vicende, nonché dell'immane lieto fine, la condizione precaria in cui veniva a trovarsi la donna in questo periodo di crisi mondiale e per questo costretta a rimboccarsi le maniche per frequentare corsi di steno-dattilografia per trovare un impiego in un ufficio. Significativo in proposito il confronto effettuato da Irene Brin tra l'atteggiamento nei confronti del lavoro nei paesi nordici e in quelli latini: «Mentre nei paesi nordici la scelta di una professione si imponeva anche per le ragazze agiate, nei paesi latini si lavorò solo in caso di bisogno: rarissime furono quelle che contarono sul proprio coraggio per eleggersi senza necessità un lavoro [...]».<sup>326</sup> E, continua, la Brin,

il matrimonio ma considerato con astuzia ridivenne importantissimo e le ragazze, frettolosamente e falsamente occupate di sport, di moda, di romanzi ungheresi, di concerti, di arredamenti, di molti altri tempi, erano pur sempre pronte ad abbandonare ogni cosa, appena il fidanzamento rendesse vani gli abbellimenti esteriori.<sup>327</sup>

Victoria De Grazia sottolinea che il fascismo esaltò la figura del «lavoratore intellettuale maschio»,<sup>328</sup> sminuendo quella femminile. I corsi rivolti alla formazione delle segretarie erano organizzati male e non consentivano alle future lavoratrici una buona preparazione:

[...] si trattava, per la massima parte, di posti di lavoro ingrati e mal pagati, e le giovani, troppo numerose e inesperte, non erano in grado di far valere i propri interessi. Le segretarie dovettero attendere l'autunno 1932 per il loro primo contratto di lavoro: prevedeva una settimana lavorativa di quarantacinque ore, limitava gli straordinari a due ore al giorno [...]. La paga mensile per steno-dattilografe, centraliniste e commesse, si aggirava intorno alle 300 lire, una cifra che non permetteva di vivere decentemente, per quanto si facesse economia.<sup>329</sup>

---

<sup>325</sup> Raffaele De Berti e Elena Mosconi, *La commedia italiana. L'esempio di Camerini*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 80.

<sup>326</sup> Irene Brin, *Usi e costumi 1920-1940*, Palermo, Sellerio editore, 1981, p. 111.

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 263.

<sup>329</sup> *Ivi*, pp. 263-264.

Anche la produzione letteraria d'appendice conferma la condizione precaria delle donne. Per esempio, l'esordio letterario di Wanda Bontà, *La fatica di vivere*,<sup>330</sup> racconta le frustrazioni incontrate dalle giovani dattilografe all'interno di un contesto lavorativo opprimente. E così *Sogni in grembiule nero*<sup>331</sup> di Luciana Peverelli del 1940, in cui si affronta esplicitamente il tema della disponibilità sessuale della segretaria di fronte alle *avances* del capoufficio o di un superiore gerarchico. Tale era infatti il lato meno edificante dell'avvenente «eroina dei tempi moderni»,<sup>332</sup> come veniva celebrata la segretaria dai rotocalchi illustrati. In questo senso la promozione sociale di dattilografe e telefoniste in alcune pellicole degli anni Trenta era uno dei tanti sogni che il mondo di celluloidi offriva per rendere la realtà meno grigia e soffocante.

### 2.2.1. Segretarie e telefoniste alla riscossa

Film apripista del filone dei “telefoni bianchi”, *La segretaria privata* (1931) dell'esordiente Goffredo Alessandrini è una delle prime pellicole sonore sul mondo del lavoro che risente delle influenze del cinema hollywoodiano, ungherese e tedesco. Evidente anche l'apporto del *vaudeville* francese, come del musical americano, affermatosi proprio nel periodo della grande depressione come antidoto alla tristezza dei tempi. La pellicola, girata dapprima in lingua tedesca con il titolo *Die Privatsekretärin* per la regia di Wilhelm Thiele<sup>333</sup> e poi in italiano secondo gli accordi che regolavano le numerose co-produzioni dell'epoca, venne sceneggiata da Franz Schulz che adattò il romanzo omonimo di un autore magiaro von Szomahazy. Dell'originale tedesco, oltre alla presenza di parti cantate,<sup>334</sup> sono rimasti alcuni elementi, come il giornale letto dal direttore della Banca, Roberto Berri (Nino Besozzi). La vicenda raccontata, per quanto inverosimile possa apparire, offre uno spaccato della condizione femminile negli anni della crisi. Molte ragazze erano costrette a spostarsi nella grande città dalla provincia per trovare un impiego. E la protagonista, Elsa Lorenzi (Elsa Merlini), incarna

---

<sup>330</sup> Wanda Bontà, *La fatica di vivere*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1927.

<sup>331</sup> Luciana Peverelli, *Sogni in grembiule nero*, Milano, Archetipografia, 1940.

<sup>332</sup> «La segretaria era l'eroina dei tempi moderni, dall'identità sessuale più che professionale, in gioventù il gingillo del capoufficio, in età avanzata l'archetipo della zitella». Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 213.

<sup>333</sup> Il regista tedesco diresse anche le versioni inglese e francese, girate in contemporanea a quella italiana. Ecco la testimonianza di Alessandrini: «Non si muoveva niente, andavano via gli attori, restava la scena come l'aveva girata il regista, entravano gli attori francesi o inglesi, ripetevano esattamente le stesse cose con gli stessi movimenti, senza che l'operatore fosse costretto a cambiare niente, senza che le lampade si spostassero». Francesco Savio, *Intervista a Goffredo Alessandrini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 12.

<sup>334</sup> Non sono da escludere interferenze con il musical americano.

la determinazione, l'ottimismo e le virtù della provincialina in grado di destreggiarsi all'interno dei pericoli della vita urbana grazie ad una salda morale che ricorda le sue colleghe americane e ungheresi. La vediamo, fin dall'inizio alla stazione, oggetto dello sguardo della macchina da presa, che fa di lei la protagonista indiscussa del plot, ma anche delle attenzioni, quasi mai innocenti, degli uomini, a partire da un ridicolo gagà che le mette gli occhi addosso appena scende dal treno credendo, con la sua affettata eleganza, di far colpo sulla ragazza, a suo avviso, ingenua perché provinciale. Elsa al contrario non è così sprovvista da non capire che il giovane agisce con secondi fini quando le offre di aiutarla a trovare un taxi. Rimarrà con la bocca asciutta subito dopo essersi prodigato a chiamarle un'auto e averla aiutata a caricare le pesanti valigie. Nel «pensionato per signore e signorine sole» si avverte il pessimismo che serpeggia tra le giovani già impiegate in occupazioni poco remunerative. Indicativo di tale malessere sono le battute sarcastiche che accompagnano le ottimistiche speranze di Elsa di trovare un lavoro come dattilografa. Una di loro esprime disprezzo per il genere di impiego ricercato dalla nuova arrivata, perché pagato poco («500 lire dicono»), mentre un'altra aggiunge con ironia «e poi a Capodanno la fotografia del principale con dedica», alludendo alle insidie sessuali messe in atto dai superiori. Le “signorine” in cerca di lavoro aspirano o a un marito ricco oppure a un «un bravo ragazzo con mille lire al mese». Elsa aspira invece a qualcosa di più delle mille lire al mese. L'importante è per ora trovare un impiego: e infatti per lei non è affatto difficile trovarlo: arguzia e arte femminile della seduzione sono le armi usate dalla provincialina per conquistarsi le simpatie del portiere Otello (Sergio Tofano) e poi per farsi ricevere dal capo del personale (Cesare Zoppetti). Non ci sono posti nella banca, ma per lei il cavalier Rossi fa un'eccezione credendo di ottenere subito la disponibilità della ragazza ad uscire con lui. Il gesto di tirare su e giù la zip del vestito e di allargarlo per vederle magari il seno è un chiaro segnale delle intenzioni poco adamantine dell'uomo. La giovane, mostrandosi civettuola e allo stesso tempo facendo finta di non capire le insinuanti proposte del capo ufficio, ottiene un posto da dattilografa, in prova. Appagata dal brillante risultato della sua intraprendenza, esprime la sua gioia per strada e poi alla pensione cantando il *Leitmotiv* musicale del film: «Oh, come sono felice». Una volta assodato che Elsa non è intenzionata a elargire “favori sessuali” in cambio dell'impiego, il cavaliere inizierà ad utilizzare forme di ritorsione, che oggi con termine moderno definiremmo *mobbing*. Costringe la neo-dattilografa con argomentazioni pretestuose a rimanere in ufficio oltre l'orario di lavoro per ribattere a macchina lavori eseguiti alla perfezione, ma considerati da lui pieni di errori. La strada verso la felicità sembrerebbe ora in

salita, ma Elsa è destinata a realizzare i suoi sogni. In una delle tante tristi serate trascorse in ufficio, oltre l'orario di lavoro, fa la conoscenza del giovane ed aitante direttore della banca, Roberto Berri, che si spaccia per un impiegato. Questi le dà una mano a terminare il lavoro e poi la conduce in un locale notturno, dove incontra Otello. I tre trascorrono una divertente serata assieme. E al ritorno in taxi il direttore riesce anche a baciare la giovane che tuttavia disdegna la corte di un semplice *travet* aspirando a qualcosa di meglio: «*Ognuno nella vita ha un sogno, un'aspirazione. [...] non voglio diventare l'amica, la moglie di un impiegatuccio di banca, passare tutta la vita davanti alla macchina da scrivere, piena di preoccupazioni. Voglio anch'io godere la vita e allora aspetto*». Le aspirazioni di Elsa non sono poi così diverse dalle compagne del pensionato: non desiderano l'indipendenza, come sembrerebbe, ma il matrimonio, meta sospirata delle giovani protagoniste della commedia del periodo, non solo italiana. Certo Elsa non si accontenta di un modesto impiegato dallo stipendio di mille lire al mese. Dopo tutta una serie di equivoci, colpi di scena ed espedienti, una volta scoperto di essere uscita niente meno che col direttore della banca presso cui lavora, cerca in tutti i modi di ricucire il rapporto, eliminando con la complicità di Otello la segretaria personale e sostituendosi a lei. Berri approfitta della situazione invitando a casa sua Elsa per continuare la dettatura di un lettera. E lei va all'appuntamento piena di speranze e vestita molto elegantemente credendo di essere arrivata a realizzare il suo sogno d'amore; invece Berri rivela di non avere alcuna intenzione di fare sul serio con la ragazza, cui propone una prosaica relazione amorosa: «*Io non sono che un pover'uomo assillato dal lavoro e non ho il tempo di guardare bene in fondo al cuore di una ragazza [...]. Io non posso offrirle che la mia amicizia, molte toilettes, un'automobile, ogni lusso, tranne una cosa, tranne l'amore, ma dopo tutto l'amore potrebbe essere anche una cosa inutile, superflua, non è vero mia piccola Elsa?*». Il giovane direttore non ha fatto altro che mettere alla prova l'onestà della giovane e scoprire se effettivamente lei lo ama. La pronta risposta sonora è un bel ceffone con cui la dattilografa si congeda per sempre dal lavoro. Dopo tutta una serie di peripezie, i due giovani si riconciliano grazie alla resa del direttore, costretto ad andare alla pensione Primavera per chiedere in qualche modo scusa: «*Prima che parta volevo dirle una cosa: che la vita mi ha dato parecchi schiaffi, ma uno solo mi ha fatto veramente girare la testa, quello che mi hai dato tu ieri*». Per tutta la durata della vicenda Elsa, ricordando il personaggio della Crawford in *Ragazze che sognano* (*Our Blushing Brides*, 1930),

is a resourceful and independent character; but she is exceptional in contrast to other women of her class in her shrewdness about sexual morality, the key to her success. Her commonsense attitude of saving her virginity until marriage is central to her gaining the attention of the bank president.<sup>335</sup>

Come nelle commedie cameriniane e altre del periodo, viene esaltata la figura femminile virtuosa. Certo Elsa Merlini non è Assia Noris, la protagonista ingenua, impaurita e vergognosa di molti film di Camerini; appare più legata allo stereotipo della donna emancipata del grande schermo hollywoodiano e dei romanzi e delle opere teatrali francesi, tedesche e ungheresi. Si intravede già in questa pellicola di passaggio dal muto al sonoro non solo una costruzione narrativa fondata sull'equivoco, ma anche la presenza di una scenografia lussuosa che diventerà un *Leimotiv* di tanti film dei "telefoni bianchi":

Sullo sfondo di una cornice raffinata, costituita da enormi saloni, divani di forma opulenta, scaloni interni, tappeti orientali, spogliatoi californiani, si istituiva tra i personaggi un sistema fittizio di rapporti in grado di provocare e facilitare la commedia degli inganni e degli equivoci.<sup>336</sup>

*La segretaria privata* rimane in ogni caso un interessante documento, nonostante l'irrealtà delle situazioni,<sup>337</sup> delle condizioni complesse delle donne alla ricerca di un impiego nelle grandi città e dei pericoli in cui potevano incorrere se ad animarne la condotta non ci fossero stati ferrei principi morali. Questa tematica della lavoratrice virtuosa percorre come un *fil rouge* tutta la commedia del periodo. Professioni, come quella della segretaria, della telefonista e della commessa, collocavano la donna "in vetrina", quale oggetto del desiderio maschile, in base ad un indice di visibilità deciso dalla stessa lavoratrice. Ne *La segretaria privata* possiamo infatti notare fin da subito lo status di «persona e soggetto narrativo»<sup>338</sup> della protagonista, cui spetta il privilegio di «dis/uniformarsi», rispetto alle compagne di lavoro private di qualsiasi *sex appeal* nella prigione dell'omologante uniforme:

---

<sup>335</sup> Marcia Landy, *Italian Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 102.

<sup>336</sup> Nunzia Messina, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Roma, Ellemme, 1987, p. 31.

<sup>337</sup> Il critico Enrico Roma considera assurda la storia: mentre tutte le compagne di Elsa faticano a trovare un posto, lei «irrompe in una grande banca decisa a vincere. In un battibaleno, infatti, fa la conquista di un poco trattabile usciere, del direttore del personale e del direttore generale, scavalcando postulanti e impiegate, mettendo tutti in agitazione e imbarazzo, finché non ottiene di farsi sposare proprio dal direttore. Io mi domando come possa mai accadere una cosa simile. Bisogna dire che in quella banca si sian dato convegno tutti gli imbecilli della categoria, se tollerano che l'ultima venuta entri, esca, senza farsi annunziare e sbattendo gli usci, ritardi di mezz'ora al mattino [...]». Enrico Roma, *La segretaria privata*, «Cinema Illustrazione», VII, 1, 5 gennaio 1932, p. 14.

<sup>338</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 303.

[...] quello che nella *Segretaria privata*, segnava in Elsa la sua qualità di protagonista fuori del coro, era proprio l'eccezione del vestito indossato che, rispetto ai grembiuli delle colleghe, neri e abbottonati, si avvaleva di un nuovissimo congegno – la cerniera lampo non ancora pienamente acquisita alla moda femminile – trasformandolo in un dispositivo erotico da ufficio bancario grazie alla microtecnologia che lo chiude e dischiude.<sup>339</sup>

Un'altra Cenerentola è la protagonista de *La telefonista* di Nunzio Malasomma, film uscito l'anno dopo *La segretaria privata*. *Remake* del tedesco *Fräulen-falschverbunden* (1932) di Emerich Walter Emo, da uno scenario di Ernst Wolff,<sup>340</sup> venne accolto dalla critica piuttosto freddamente, come «un'altra riedizione di film tedesco, tipo “segretaria privata”». <sup>341</sup> Chiarelli sulle colonne de «Il Giornale d'Italia», pur trovando il film adatto a chi voglia trascorrere un'ora di spensieratezza, lo considera falso e artificiale nel rappresentare «costumi che non sono i nostri». <sup>342</sup> Anacronistico sul piano della rappresentazione della realtà all'interno di una centrale telefonica non ancora al passo con i tempi, <sup>343</sup> il film gioca appunto su equivoci e battibecchi tra telefoniste e utenti per mettere in scena una vicenda comico-sentimentale. Clara (Isa Pola) non possiede la disinvoltura sbarazzina né la determinazione di Elsa Merlini, ma la sua storia è abbastanza simile. Vediamo all'inizio le telefoniste mentre cantano le strofe di una canzone e poi insieme ripetono il ritornello, basati entrambi sui contenuti del loro mestiere, fatto di routine e di clienti pretenziosi che non hanno la pazienza di attendere e se la prendono con le telefoniste rivolgendo reclami alla capoturno o al direttore (Luigi Cimara). L'occhio della macchina da presa riprende i vari momenti della giornata lavorativa delle giovani, tutte rigorosamente nella loro tenuta da lavoro, un grembiule che le rende uguali. La giovane voce affabile della telefonista attira l'incallito dongiovanni ammogliato alla ricerca di una facile avventura. È in questo modo infatti che Clara (Isa Pola) si reca all'appuntamento al buio con uno di questi abbonati, il tenore Alfredo Baciò (Sergio Tognano). Ma interviene il classico dispositivo comico dell'equivoco che fa incontrare la ragazza con un altro uomo, proprio il suo superiore gerarchico, il direttore della centrale telefonica, a lei del tutto sconosciuto. Pure lui ha un appuntamento al buio con una modella (Mimì Aylmer) con cui da tempo intrattiene un rapporto epistolare e che ha intenzione di conoscere e poi sposare. L'indossatrice però arriva un po' in ritardo e scambia il maestro

---

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> A sua volta un adattamento da una novella di Herbert Rosenfeld.

<sup>341</sup> Enrico Roma, *I nuovi film*. «*La telefonista*», «Cinema Illustrazione», VII, 45, 9 novembre 1932, p. 15.

<sup>342</sup> Luigi Chiarelli, «Il Giornale d'Italia», 16 ottobre 1932; ora in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1. I film dal 1930 al 1944*, Roma, Gremese, 1993, p. 338.

<sup>343</sup> All'epoca esisteva già il telefono automatico.

Bàcigo per il suo partner.<sup>344</sup> Lo scambio delle coppie e gli equivoci che si vengono a creare ricorda un film americano famoso di Ernst Lubitsch: *Scrivimi fermo posta* (*The Shop Around the Corner*, 1940). Come altri film del periodo, soprattutto quelli cameriniani, quali *Rotaie*, *Gli uomini, che mascalzoni ...*, *Il signor Max*, *Grandi Magazzini*, ne *La telefonista* si contrappongono due tipologie di donna: la brava ragazza, onesta e seria, alla donna, in questo caso la *mannequin*, disinvolta e disposta a tutto pur di condurre una vita di benessere. Non mancano gli equivoci a catena volti a rendere il plot sempre più ingarbugliato e apparentemente senza via d'uscita. Ma ecco che alla fine l'intreccio si dipana e Clara può sposare il suo principe azzurro e salire di classe sociale. Il contesto lavorativo in cui opera appare più soffocante rispetto a quello di Elsa ne *La segretaria privata*; fortemente gerarchizzato con ritmi di lavoro scanditi da suoni di campanelli, orologi e pause pranzo. L'ordine interno all'ambiente della centrale telefonica viene scardinato dall'irrompere delle vicende amorose che mettono in relazione lo spazio chiuso della centrale con quello esterno, in particolare con gli ambienti lussuosi del locale *Il Trocadero*, con l'*atelier* di moda e la casa del tenore. Ma le *gags* comiche, lo scambio di persona e il *tourbillon* di equivoci, sciolti con l'*happy ending*, non nascondono le difficoltà di un lavoro esclusivamente femminile su cui spesso si addensa la nube del licenziamento.

Una pellicola più vicina ai modelli americani della *slapstick* e *screwball comedy* è *Due cuori felici* di Baldassarre Negroni, anch'esso un rifacimento di un film tedesco, *Ein Bisschen Liebe Für Dich* (1932) di Max Neufeld, a sua volta un adattamento di una commedia tedesca. Anche questo film venne considerato un'opera poco originale perché richiama alla memoria il film di Alessandrini: «Si è voluto ripetere, insomma, il felice esperimento della *Segretaria privata* (la musica è del medesimo autore), senza però autorevole e valida collaborazione della signorina Merlini».<sup>345</sup> Commedia brillante satura di strabilianti equivoci e di fortuiti scambi di persona, anche *Due cuori felici* gioca su una trama assurda e su personaggi femminili che si travestono assumendo identità non loro: Clara (Mimi Aylmer), la moglie dell'ingegner Fabbri (Umberto Melnati) si trova, per una serie di inverosimili coincidenze, a diventare la segretaria del marito agli occhi del magnate delle due ruote Mr Brown (Vittorio De Sica), e Anna, la vera segretaria (Rina Franchetti), recita la parte della moglie dell'ingegnere. Il tutto per salvare le apparenze davanti a Mr Brown, giunto dall'America in

---

<sup>344</sup> Lo scambio delle coppie e gli equivoci che si vengono a creare ricorda un film americano famoso del 1940 di Ernst Lubitsch *Scrivimi fermo posta*.

<sup>345</sup> Enrico Roma, «Cinema Illustrazione», VII, 38, 21 settembre 1932, p. 12; ora in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 38.

anticipo per visitare la filiale italiana della sua azienda. Emerge anche qui, seppure non in maniera così esplicita, come nel film di Alessandrini, la condizione lavorativa poco appetibile sul piano economico della segretaria che, ad un certo punto del film, stancatasi di recitare la «*commedia*» della moglie, se ne vuole andare via, anche per il modo offensivo in cui la tratta l'ingegner Fabbri. Rimane soltanto perché il suo superiore con un'evidente *captatio benevolentiae* le propone un consistente aumento salariale:

*Signorina, signorina, se posso fare qualcosa per lei, eccomi qua; un aumento di stipendio di trecento lire al mese? Va bene?*

*Neanche per un milione!*

*E facciamo 350.*

*Proprio perché è lei, eh ... Ma niente straordinario.*

*E va bene.*

*E perché mi ha dato della stupida uscirò ogni sera mezz'ora prima.*

*E va bene anche questo.*

La commedia presenta alcuni elementi interessanti che vanno al di là della semplice scalata sociale della segretaria che sposa il *tycoon* di una ditta automobilistica o dello scambio di coppia o ancora del potenziale adulterio, caratteristica fondamentale della produzione déco degli anni 1938-41. La presenza di un protagonista americano, ovvero uno straniero, nonostante l'origine italiana, consente al regista di ironizzare sui rapporti familiari dei coniugi Fabbri. Il matrimonio tra l'ingegnere e la moglie non solo è vacillante, ma anche sterile dal momento che il figlio è stato sostituito dal cane Bibbi, molto più considerato dalla donna rispetto al coniuge. Al contrario spetta a Mr Brown farsi portavoce dei valori familiari, fondati sulla verità e non sulla falsità, come l'industriale non si stancherà di ripetere più volte, soprattutto quando, sempre per un equivoco, crederà che Fabbri abbia una relazione extraconiugale con la moglie-segretaria: «*Oh, very male, male. Tenere un'altra donna sotto il tetto coniugale, oh, male*». Egli esprime fin dall'inizio il desiderio di trovare una moglie: «*Nella vita io ho avuto molto, molto, ma una cosa importante mi manca ancora: una moglie*». Il suo atteggiamento nei riguardi della donna appare improntato al corteggiamento e all'apprezzamento della bellezza muliebre italiana, fin dal primo incontro con Anna nella filiale automobilistica, in cui la giovane segretaria gli presenta, ignorando la sua identità, una delle auto esposte elogiandone la carrozzeria e la linea perfetta. Al che Mr Brown replicherà guardando, non l'auto, bensì la giovane di fronte a lui con un cenno della mano: «*Vedo, vedo, perfetta [...] mi piace moltissimo*». L'immagine femminile veicolata da *Due cuori felici* è ancora una volta, anche se in un contesto diverso dalle commedie più popolari di Camerini



con protagoniste delle commesse, quella della donna “in vetrina”, un prodotto in vendita, come l’automobile, uno degli *status symbol* dell’epoca, che si può acquistare secondo un’ottica economicistica, estesa anche alla produzione dei figli. Eloquentemente il rimprovero rivolto dal giovane industriale a Fabbri, quando viene a sapere che questi non ha procreato: «*Male, male. Un matrimonio senza bambini è come un’industria improduttiva. A cosa servono gli impianti?*». L’America viene talvolta derisa in base a stereotipi come quello della meccanizzazione e della velocità nel fare le cose: «*Noi americani facciamo tutto alla svelta*». E alla svelta Mr Brown comprenderà quanto è stato orchestrato alle sue spalle, ma non ci penserà due volte a chiedere ad Anna di seguirlo in America per diventare sua moglie. La segretaria concretizza così quello che appariva un sogno inarrivabile, modificando radicalmente la sua provenienza sociale di impiegata. La trasgressione minacciata dall’inversione dei ruoli viene alla fine evitata grazie ancora a circostanze fortuite che ricompongono il disordine innestato all’inizio. La menzogna sgradita a Mr Brown può essere in questo caso tollerata: «*Io odio la bugia, quando finisce male, ma quando tutto si conclude per il meglio allora la bugia è un modo di dire la verità capovolta*». Il film di Negroni presenta quindi due protagoniste muliebri molto grintose e abili nel passare da un ruolo all’altro senza imbarazzo, come le porte che si aprono e si chiudono alla Lubitsch a sottolineare il gioco delle parti, l’interscambiabilità dei ruoli.

Le due ultime commedie *La telefonista* e *Due cuori felici* sono indubbiamente debitrice alla pellicola di Alessandrini, *La segretaria privata*. E infatti Elsa, Clara e Anna incontrano, in circostanze diverse, l’uomo dei loro sogni senza conoscere la sua vera identità, in abiti di uomo qualunque. Una volta chiarito l’equivoco, le segretarie o telefoniste di celluloido alimentano nell’immaginario dello spettatore, come abbiamo già detto, l’illusione di poter un giorno uscire da una condizione lavorativa soffocante tramite un colpo di fortuna. Queste pellicole aprono la strada ad una più articolata e consistente produzione di commedie “bianche” che raggiungerà l’apice negli anni dell’autarchia e poi durante il secondo conflitto bellico.

### **2.3. La commedia déco**

Nel periodo di affermazione del cinema sonoro la produzione italiana era al collasso anche per la mancanza di una lungimirante ed efficace politica in campo cinematografico. Gli schermi italiani continuarono ad essere monopolizzati dagli Stati Uniti anche nell’era Freddi,

tant'è vero che fino al 1937 le pellicole americane immesse in circolazione nel nostro paese raggiungevano fino al 70% del totale. E il film *made in Usa* continuò a penetrare nel nostro paese anche in pieno periodo autarchico, seppure in percentuali molto ridotte.<sup>346</sup> Ci fu, anche se con una progettualità non sempre efficace e di lungo raggio, una presa di posizione del regime nei riguardi del film di finzione fin dai primi anni Trenta.

La vera svolta della politica del regime in materia cinematografica è comunque data [...] dalla legge del 1931 (approvata il 18 giugno), che costituisce il primo intervento concreto per favorire la ripresa della produzione, mediante l'apertura del credito e varie forme di premi e sovvenzioni, nonché un maggiore intervento protezionistico sotto forma di un aumento delle tassazioni nei confronti di pellicole importate e doppiate.<sup>347</sup>

Queste misure però, come sottolinea Gian Piero Brunetta, non favorirono la nascita di un cinema di qualità, bensì di una produzione che traeva ispirazione da opere letterarie di successo di provenienza per lo più straniera, come testimonia la proliferazione della commedia cosiddetta dei "telefoni bianchi". Per dirla con le parole di Francesco Bolzoni, era giustificabile che i produttori italiani, di fronte al predominio del cinema americano,

cercassero di sfruttare intorno al 1931-32 una formula allora vincente. [...] La farsa paesana, del resto sempre scoraggiata dalla politica culturale fascista, pareva destinata a fortune non durature. Il vaudeville di derivazione francese giocava, più del desiderato, su elementi sessuali (mogli e mariti allegri, dediti a tradimenti ora tentati e ora consumati) fortemente sospetti nell'Italia mussoliniana. La commedia all'ungherese, pur così ricca di corteggiamenti e di dispetti sentimentali, al contrario mette il sesso fra parentesi. Lo muta in gioco di società, in scherzo da salotto buono.<sup>348</sup>

Fino al 1934, quando Freddi diventa Direttore Generale della Cinematografia, l'orientamento prevalente è quello di aiutare i produttori disposti a venire incontro ai gusti del pubblico e quindi a considerare il cinema una macchina per far soldi a vantaggio delle casse dello Stato.<sup>349</sup> Il gerarca di celluloidi, prima ancora di insediarsi alla DGC, aveva in qualità di responsabile per la propaganda del Pnf, fatto approvare una legge nell'ottobre del 1933 in cui

---

<sup>346</sup> Cfr. § I.

<sup>347</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema di regime (1929-1945)*, cit., pp. 35-36.

<sup>348</sup> Francesco Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, cit., pp. 14-15.

<sup>349</sup> Una certa tendenza a creare un cinema di qualità era stata possibile con la Cines di Pittaluga che, avendo il monopolio della produzione e dell'esercizio, mostra «una certa apertura verso esperienze nuove, come la collaborazione tra letterati e registi, una certa sperimentazione linguistica, ecc.». Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 36.

venivano premiati i film italiani che mostrassero «pregi di dignità artistica e di esecuzione tecnica».<sup>350</sup>

I film prodotti avrebbero inoltre beneficiato di una maggiore circolazione nelle sale, dato che la legge richiedeva ai cinema italiani di proiettare un film italiano per ogni tre stranieri. Anche se l'industria cinematografica applaudì a queste misure, per Freddi esse costituirono solo parte di un piano più vasto. [...] Il piano di Freddi portò il patrocinio e il controllo cinematografico entro la giurisdizione di un solo ufficio e istituì una politica di censura preventiva che rese la collaborazione tra cineasti e regime un dato scontato.<sup>351</sup>

Con la nascita nel settembre 1934 della DGC si apre infatti per il cinema italiano una fase nuova all'insegna di un rilancio della produzione italiana nei mercati stranieri ma anche di una maggiore circolazione nel nostro paese dei prodotti provenienti dalle varie cinematografie internazionali. Tuttavia sul terreno dei quadri professionali l'Italia si presenta nel passaggio dal muto al sonoro in grande difficoltà. Mancano spesso figure fondamentali per dar vita ad iniziative e progetti produttivi di ampio respiro. Per questo le prime pellicole del sonoro sono per lo più il risultato di coproduzioni e spesso il soggetto è tratto da opere teatrali di successo. Le trame leggere, per quanto inverosimili potessero risultare agli occhi della critica, avevano già passato la linea rossa della censura teatrale<sup>352</sup> e pertanto era quasi sicuro il rilascio del nulla osta per la trasposizione cinematografica. Le pellicole “tratte da”<sup>353</sup> presentano, oltre a una fisionomia seriale destinata a mantenersi fino alla fine della guerra, ovvero la presenza di dispositivi comici basati sull'equivoco e sullo scambio di persona, una scenografia che parla un linguaggio internazionale, tra interni di case lussuose, arredamenti del più moderno design industriale, *mises* raffinate e alla moda, indossate dai personaggi, quasi sempre esponenti dell'alta borghesia. Come già detto, questi ambienti esclusivi, a cui si aggiungono locali notturni altrettanto sofisticati e interni da mille e una notte di piroscafi o di Grand Hotel,

---

<sup>350</sup> Citazione della legge in Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 119.

<sup>351</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>352</sup> In proposito Antonella Ottai scrive che la censura teatrale: «risponde a una persona – il prefetto Leopoldo Zurlo – nella quale [...] convergono in modo esemplare istanza teorica e pratica d'ufficio: fino al momento dell'armistizio – quando si rifiuta di seguire il proprio Ministero nella Repubblica di Salò – Zurlo ha avuto modo di chiosare e vistare di proprio pugno circa diciottomila copioni, l'intera vita di carta e di parole di undici anni del teatro italiano. [...] Il suo lavoro si spende soprattutto nell'affermazione del valore di scambio tra forma e norma, fra i principi morali e la buona fattura della drammaturgia teatrale. In questo modo l'autocensura, che costituisce l'esito di maggior rilievo dei suoi interventi, acquisita più o meno coscientemente dai diversi autori teatrali, diventa il risultato di una vera e propria prassi pedagogica». Antonella Ottai, *Eastern*, cit., pp. 205-206.

<sup>353</sup> Lino Micciché ha rilevato una rara proliferazione di pellicole ispirate a testi letterari: «Basti pensare che, fra i 700 titoli del periodo 1930-1943 quasi la metà è costituita da film “tratti da”: dal più documentato, per ora, dei repertori esistenti, quello di Francesco Savio (*Ma l'amore no*) i 336 film “tratti da” costituiscono più del 45% del totale (in Savio di 722 titoli)». Lino Micciché, *Il cinema italiano sotto il fascismo*, in Mino Argentieri (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 44.

costituiranno l'*image de marque* del filone dei “telefoni bianchi”. Brignone, Malasomma, Mastrocinque, Blasetti, Carlo Ludovico Bragaglia, Matarazzo, Mattoli, Alessandrini, Righelli, Gentilomo, Camerini, nonché altri di origine straniera, quali Max Neufeld e Carl Boese, furono alcuni tra i registi che si cimentarono nella commedia bianca di contenuto sentimentale che dominò la scena cinematografica per circa quindici anni.<sup>354</sup> Grazie a loro, gli intrecci della produzione europea e americana si amalgamarono e si contaminarono reciprocamente, anche se con un netto prevalere della lezione d'oltreoceano. Non essendoci inoltre da parte del regime fascista una particolare preoccupazione nei riguardi del film di *fiction*, il “cinema déco” rimase una produzione piuttosto libera da condizionamenti politici. La mancanza, nella maggior parte delle pellicole, di espliciti riferimenti alla propaganda fascista induce a credere che uomini come Freddi avessero più a cuore i desideri e il divertimento del pubblico che non il consolidamento ideologico del Fascismo.

### **2.3.1. La donna emancipata: Elsa Merlini in versione Budapest**

L'Italia aveva ottimi rapporti con l'Ungheria soprattutto grazie al governo conservatore di Miklós Horthy, che rimase al potere dal 1919, in seguito alla caduta di quello comunista di Bèla Kun, fino alla fine del secondo conflitto mondiale. In seguito alla restaurazione di un regime monarchico,<sup>355</sup> Horthy divenne un po' alla volta il re, ma senza corona. Le severe condizioni imposte, alla fine della Grande Guerra, dal trattato di pace del Trianon del 1920, che ridussero a un terzo il territorio del paese, spinsero l'ammiraglio Horthy a battersi per riottenere la superficie territoriale perduta, in un contesto però di debolezza militare. Negli anni Trenta l'uomo politico cercò di liberarsi dalla condizione di isolamento politico in cui si trovava l'Ungheria favorendo accordi con l'Italia di Mussolini, che culminarono con i protocolli di Roma del marzo 1934. Horthy compì anche visite di Stato in Italia nel 1936. Si avvicinò poi alla Germania nazista al fine di ottenere la revisione dei trattati di pace con il sostegno di Berlino e Roma. Grazie alla Conferenza di Monaco e il Primo Arbitrato di Vienna del 2 novembre 1938, lo Stato magiaro si vide attribuire ampi territori della Slovacchia meridionale abitate da magiari. Quando l'Italia venne isolata sul piano internazionale,

---

<sup>354</sup> Il filone inizia con *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, film-simbolo cui si rifaranno, in maniera seriale, altre pellicole come *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma e *Due cuori felici* (1932) di Baldassarre Negroni. Di fatto il primo film, che si può etichettare come “telefono bianco”, è *Questi ragazzi* (1937) di Mario Mattoli.

<sup>355</sup> L'Ungheria non divenne mai una dittatura e il potere del parlamento, pur essendo il regime di Horthy autoritario, non venne esautorato del tutto.

l'Ungheria fu tra le nazioni non sanzioniste e questo favorì ancora di più le relazioni non solo politico-commerciali, ma anche culturali, con il nostro paese. È in questo contesto di relazioni amichevoli che si spiega in parte il successo della commedia budapestina che raggiunse l'apice proprio negli anni dell'embargo. Numerosi sceneggiatori italiani, oltre a tradurre o adattare soggetti, romanzi e *pièces* teatrali, divennero abili rifacitori (tra tutti Aldo De Benedetti) dei modelli magiari, creando però un marchio di fabbrica italiano. La "commedia all'ungherese" divenne un grande contenitore all'interno del quale non solo autori italiani, ma anche magiari, costruivano storie leggere e divertenti che non avevano più alcun legame con Budapest. Come ha scritto Antonella Ottai:

l'abbandono di un luogo proprio e la conquista di un pubblico allargato comporta smarrire la relazione con il contesto sociale a cui si appartiene. In altri termini, chi lo compie è costretto a espungere l'Ungheria dalla sua pratica discorsiva e a farne una pratica narrativa.<sup>356</sup>

Alcune significative commedie bianche degli anni Trenta presentano una figura muliebre alquanto sconosciuta alla nostra produzione per intraprendenza e dinamismo nei riguardi di un maschio spesso debole, indeciso, infedele, insomma "a statuto debole", come nella maggior parte del cinema del Ventennio. La disinvoltura e il desiderio di autoaffermazione di Elsa, segretaria privata, ha il passo leggero e deciso e la voce cinguettante di Elsa Merlini, una delle tante attrici della ribalta cui si rivolsero i registi alla ricerca di nuovi quadri da reclutare per il grande schermo nel passaggio dal muto al sonoro. È quasi sempre lei ad interpretare la parte della donna grintosa, ottimista e piena di risorse, capace di orchestrare piani o per sedurre un uomo (*Paprika* di Carl Boese, 1933) o per punire il marito infedele e poco sensibile alle nuove esigenze muliebri (*Non ti conosco più* di Nunzio Malasomma o *Trenta secondi d'amore* di Mario Bonnard, entrambi del 1936) o ancora abile nel far innamorare di sé un *partner* povero favorendone la promozione sociale (*Ai vostri ordini signora ...* di Mario Mattoli, 1939). L'attrice, pur avendo dichiarato di non amare la sua produzione cinematografica del periodo,<sup>357</sup> ci ha lasciato, oltre a strepitose *performances* frizzanti e briose in alcuni film dell'epoca, un'immagine di donna moderna, proprio per il suo essere solo fino ad un certo punto in linea con quella veicolata dal regime.

Sapida e brillante è la sua interpretazione in *Paprika* (1933), film diretto da Carl Boese. Venne girato a Berlino in versione francese, tedesca e italiana. Il soggetto è preso da una

---

<sup>356</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 89.

<sup>357</sup> «[...] Mi vergogno di quei film: io li facevo per pagare gli attori della mia compagnia: era come fare delle marchette». Francesco Savio, *Intervista a Elsa Merlini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 781.

commedia tedesca *Der Sprung in die Ehe* di Max Reimann e Otto Schwartz e la sceneggiatura è opera del tedesco Bobby E. Lühge e di Oreste Biancoli. Elsa Merlini, «che conta forse la presenza più cospicua nel repertorio ungherese»,<sup>358</sup> interpreta appunto la parte della donna seduttrice, pur non essendo la classica *femme fatale* di tanta produzione melodrammatica. Forse fu questo il motivo per il quale la nazionalità scelta per la parte dell'attrice nel film è magiara. In *Paprika* l'attrice triestina si esprime al massimo delle sue potenzialità performative<sup>359</sup> e offre un ritratto al femminile di indubbio interesse. Si tratta di una classica commedia degli equivoci e del travestimento ambientata su uno sfondo internazionale, in quanto non è possibile riconoscere alcuna città. La scenografia è quella déco con ampi e sontuosi spazi, componenti d'arredamento moderni, locali notturni esclusivi con orchestre tzigane; non mancano le canzonette e neppure qualche parola in ungherese, vista la provenienza della protagonista; i vestiti indossati sono d'alta moda e le classi rappresentate sono sempre quelle altolocate, ad eccezione della figura del fattorino (Sergio Tofano), che conferisce con la sua presenza e la sua storia personale un umore popolare, finalizzato tuttavia a creare situazioni comiche e a rendere il plot ancora più ingarbugliato. Paprika-Ilonka<sup>360</sup> si presenta fin dall'inizio come un portento della natura, quando giunge a far visita all'amica Lidia (Eva Magni). La scoperta casuale che il cognato di questa, Paolo (Renato Cialente), non è altri che il giovane di cui lei si è innamorata durante un ballo mascherato, dopo averlo baciato, mette in moto la pepata ungherese, decisa a tutto pur di vedere ai suoi piedi l'uomo amato. Si traveste da cameriera e parte alla conquista del misogino zoologo, impegnato nello studio della riproduzione delle rane. A complicare il progetto della servetta dalle mille risorse interviene il marito di Lidia, Massimo (Enrico Viarisio), impenitente dongiovanni, che tenta di sedurre la nuova cameriera, di cui ignora la reale identità. L'esito finale risulta piuttosto scontato: Massimo è destinato a coprirsi di ridicolo nei suoi goffi piani di adescamento dell'astuta Paprika; Paolo invece capitola grazie alle strategie di seduzione messe in atto dall'intraprendente ungherese che non esita a cadergli di proposito tra le braccia aiutandolo, nell'appartamento di lui, a catturare mosche per le rane. Non esita nemmeno ad escogitare il trucco della chiave perduta per intrufolarsi nell'appartamento dell'ingenuo zoologo, alquanto alticcio, e per baciarlo appassionatamente di sua iniziativa. Come in *Trenta secondi d'amore* e

---

<sup>358</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 245.

<sup>359</sup> Filippo Sacchi, «Corriere della Sera», 21 novembre 1933.

<sup>360</sup> Paprika in ungherese vuol dire "peperoncino" ed è il soprannome della protagonista.

*La dama bianca*, il motivo del bacio ricorre quasi ossessivamente in queste pellicole<sup>361</sup> come massima trasgressione per le protagoniste delle commedie nostrane, una sorta di sublimazione del rapporto amoroso, minimo comune denominatore nella commedia del periodo. Paprika, inoltre, per quanto sia disinibita nel comportamento e assuma una condotta civettuola nei riguardi del fratello cascamoto di Paolo, mantiene il controllo della situazione lasciando l'uomo sposato con le pive nel sacco. Risulta molto chiaro nel racconto cinematografico che Paprika-Ilonka spetta allo scapolo, sprovveduto negli affari di cuore ma con una morale integra. L'*happy ending* è scontato, come pure la ricomposizione dell'ordine sociale. La protagonista si toglie la maschera di servetta e riprende la sua di donna di alto ceto sociale; ora Paolo può convolare a nozze con l'amata e placare le ire del fratello classista: «*Come? Ti sei fidanzato con la cameriera?*». Motore della commedia è dunque Ilonka, una donna intraprendente e determinata a raggiungere il suo scopo, per nulla immorale. Tuttavia il progetto orchestrato per far cadere ai suoi piedi l'ingenuo ricercatore, pur rievocando la *screwball comedy* americana, rientra anche nei dispositivi diegetici della commedia ungherese. La Merlini si rivela l'attrice più impegnata tra teatro e cinema negli anni Trenta e quella che rivela più talento in ruoli in cui può mettere a frutto la sua recitazione teatrale spigliata e incisiva anche sul piano cinesico, grazie a smorfie, mossette, sguardi stralunati, un modello performativo di genere comico brillante che non ha eguali in quel periodo.<sup>362</sup> La ritroviamo ancora sul grande schermo in una parte da protagonista in *Trenta secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, trasposizione cinematografica di una commedia scritta da Aldo De Benedetti,<sup>363</sup> sceneggiatore anche del film. Anche lui attinge a trame magiare, contamina, rielabora formule di genere creando una sorta di *melting pot* nostrano. Negli anni Trenta, De Benedetti non è solo il nostro commediografo «applaudito dalle platee teatrali di mezzo mondo», ma anche «lo sceneggiatore più richiesto».<sup>364</sup> Egli possiede non solo un fiuto straordinario nell'individuare una formula di “commedia all'ungherese” gradita al pubblico

---

<sup>361</sup> Altri film del periodo portano sin dal titolo la tematica del bacio, quali *Un bacio a fior d'acqua* (1936) di Guarino, *Soltanto un bacio* (1942) di Simonelli. Il bacio è l'elemento scatenante del plot ne *Gli uomini non sono ingrati* (1938) di Brignone.

<sup>362</sup> Dovremo attendere il fenomeno del “lilisilvismo” per trovare un'erede, anche se in tono minore, dell'attrice triestina.

<sup>363</sup> Si afferma in questo periodo un gruppo di autori di spicco: Aldo De Benedetti «risulta autore di quasi 40 sceneggiature, di cui sette tratte da sue commedie», Alessandro De Stefani, che firma circa 50 sceneggiature, di cui 8 ispirate a propri copioni teatrali o Gherardo Gherardi, sceneggiatore di circa 30 film e autore di 5 commedie teatrali portate sullo schermo». Elena Mosconi, *La commedia di derivazione teatrale*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime*, cit., p. 165.

<sup>364</sup> David Bruni, *La modernizzazione della “scena”. Il cinema di Aldo De Benedetti negli anni Trenta*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, Edizioni ETS, 2008. p. 298.

italiano, in sintonia da tempo con il filone magiaro, ma anche una vivacità creativa capace di assimilare con rara perizia i dispositivi comici budapestini, fondati su trame paradossali e personaggi improbabili. A De Benedetti va quindi il merito di aver saputo creare in Italia un prodotto medio venendo incontro ai gusti del pubblico, avvezzo alla commedia ungherese, e al contempo indirizzandolo ad apprezzare una “via italiana” alla produzione déco.<sup>365</sup> Considerato da produttori e registi l'autore più ingegnoso nel costruire «meccanismi drammaturgicamente implacabili ricorrendo a pochi ingredienti dosati con sapienza»,<sup>366</sup> è autore di adattamenti di commedie, scritte da altri o di suo pugno, trasferiti con disinvoltura al cinema. Tale è la sua fama che Bonnard decide di trasporre nel 1936 per il grande schermo *Trenta secondi d'amore*, di cui esisteva un copione non ancora arrivato sul palcoscenico. La commedia, come altre di De Benedetti, ruota sempre attorno ad una tipologia di donna che, pur non possedendo il temperamento disinibito e l'intraprendenza sessuale di Paprika, esprime le esigenze di modernità, ormai incontenibili, della donna di ceto alto borghese. Addirittura il lungometraggio di Bonnard appare «acuto nell'osservare i mutamenti di costume e le nuove abitudini di una parte della società italiana, fino al punto di trasformarsi in un film esemplare nel cogliere fenomeni e tendenze del processo di contraddittoria “modernizzazione autoritaria” conosciuto dalla società sotto il fascismo».<sup>367</sup>

Grazia, questo il nome della protagonista, interpretata da Elsa Merlini, è al centro della consolidata spirale di equivoci scatenata dal suo desiderio «di assecondare la moda dilagante fra le signore borghesi di imparare a condurre un'automobile».<sup>368</sup> Ma la pellicola non veicola soltanto questa aspirazione muliebre: girata quasi tutta in interni, tranne qualche scorcio esterno presumibilmente della città di Roma, si rivela una commedia gradevole e briosa, confezionata alla perfezione, in cui però sono evidenti alcuni segnali di malessere individuabili all'interno del nucleo domestico, dove si fronteggiano visioni della morale comune in netta contrapposizione. Grazia è una moglie fedele di cui si mette in discussione la moralità fin dall'inizio del film: una frase («*Adesso andiamo a cercare una bella strada deserta dove non ci possa vedere nessuno*»), sentita dalla cognata Gertrude (Anna Magnani), getta lo scompiglio all'interno di una famiglia patriarcale che crede la donna colpevole di

---

<sup>365</sup> Per un approfondimento della sua attività di sceneggiatore cinematografico si veda il volume di David Bruni, *Dalla parte del pubblico*, cit.

<sup>366</sup> Ivi, p. 301.

<sup>367</sup> Ivi, p. 82.

<sup>368</sup> David Bruni, *La modernizzazione della “scena”*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, cit., p. 309.



adulterio. Invece, come l'accusata avrà modo di chiarire, non si è appartata in campagna con un uomo in auto ma è soltanto andata a fare la solita lezione di guida con il suo maestro. La reazione della famiglia è naturalmente diversa: il marito, il dentista Tullio Siriani (Enrico Viarisis), si mostra stupito, però non contrario alla decisione della consorte. Invece la madre (Jane Frigerio) e lo zio di Tullio (Calisto Tanzi) esprimono forte disapprovazione considerando la scelta di Grazia troppo audace o meglio disdicevole per una donna. Alle parole preoccupate della suocera: «*Ma Grazia, non avrai mica intenzione ...?*», la nuora replica senza remora alcuna: «*Ma certo tutte le mie amiche guidano. Volete vedere come sono brava?*». E da questo momento i colpi di scena si succedono a cascata generando le più illogiche trovate comiche: Grazia scende a scapicollo per lo scalone metallico, in perfetto stile razionalista, e inforca il volante dell'auto provocando un incidente nel fuori campo. Investe Pietro Gualandini (Nino Besozzi), un suo spasimante che la pedina da più di un mese senza che lei se ne sia mai accorta. Il danno causato al povero giovane è di 150 mila lire da pagare come risarcimento dell'infortunio per evitare il processo. E su questo la donna viene redarguita dalla famiglia intera. Il marito le rinfaccia di aver guidato senza patente e si lamenta di dover tirar fuori la somma di denaro: «*Un uomo lavora, fatica, riesce a raggranellare qualche economia e d'improvviso, zanz!, 150 mila lire da dare a un tizio qualsiasi che non si sa neanche che faccia abbia, eh!*». L'asso del volante si sente in colpa e cerca, quando incontra l'infortunato Pietro, di convincerlo ad abbassare la richiesta di indennizzo. Ma il giovane non cede, a patto che il danno venga pagato con un bacio di trenta secondi. Grazia, alla proposta di Pietro, che le rivela di essere un suo ammiratore, si scandalizza, come si scandalizzano i suoi familiari per il commutato risarcimento chiesto da Pietro. Solo che la proposta di quello che agli occhi di tutti è un «*farabutto*» comincia a non risultare così indecente con il passare delle ore: la suocera e lo zio sembrano avere più a cuore la situazione di Tullio che non la reputazione della consorte. E allora quest'ultima, che si sente colpevolizzata ingiustamente per il danno commesso, decide di accettare la proposta del Gualandini, ovvero quella del bacio. Bacio a cui nel finale inaspettatamente il giovane rinuncia lasciando delusa Grazia, forse non così refrattaria al corteggiamento maschile. Sarà infatti lei a prendere l'iniziativa e a rincorrere l'uomo sulle scale per baciarlo. Non pare esserci una ricomposizione dell'ordine nella parte conclusiva del film, come accade in quasi tutte le commedie bianche: la neopatentata signora Siriani guida compiaciuta l'auto (cfr. fot. 2 - Appendice) e come afferma Raffaele De Berti:

[...] il percorso di emancipazione della figura femminile, pur se solo alluso nel finale, sembra compiersi senza alcuna restaurazione; e addirittura l'inquadratura conclusiva, che mostra la protagonista tranquilla al volante, soddisfatta e sicura di sé, pare suggerire una condizione di indipendenza e una libertà assolute: forse il tradimento coniugale, attribuitole a torto all'inizio della vicenda, si è consumato davvero.<sup>369</sup>

Una conciliazione dei conflitti è invece presente in *Non ti conosco più* (1936) diretto da Nunzio Malasomma sempre tratto da un soggetto di De Benedetti, a cui viene assegnato anche il compito di scrivere la sceneggiatura. L'opera era stata «il primo clamoroso successo»<sup>370</sup> del commediografo sul palcoscenico grazie alla compagnia Merlini-Cimara-Tofano. Elsa Merlini è l'unica dei tre attori a interpretare sul grande schermo con Vittorio De Sica e Enrico Viarisio, altri due assi del palcoscenico, la parte da protagonista che ha recitato a teatro. Siamo sempre di fronte ad una vicenda dall'intreccio inverosimile, i cui protagonisti sono coinvolti in situazioni irreali. Anche in *Non ti conosco più* la Merlini, nella parte di Luisa, moglie dell'avvocato Paolo Malpieri (Enrico Viarisio), è la cartina di tornasole attraverso la quale lo sceneggiatore rivela la sua capacità di «osservare i mutamenti di costume» e di «cogliere le nuove abitudini di una parte della società italiana».<sup>371</sup> Anche se in maniera meno esplicita di *Trenta secondi d'amore*, *Non ti conosco più* esprime le insoddisfazioni di una donna protesa verso il nuovo offerto dalla modernità: desidererebbe un'auto nuova, mentre il marito si ostina a far riparare quella ormai vecchia, aspirerebbe ad avere uno scaldabagno elettrico, anziché quello a gas, tra l'altro molto pericoloso. È proprio uno scoppio dello scaldabagno a scatenare un *tourbillon* di situazioni tragi-comiche: Luisa indignata per il malfunzionamento della macchina, che per poco non metteva a repentaglio l'incolumità fisica della cameriera, si precipita nello studio del marito intento a dettare una lettera di lavoro alla dattilografa. Lo spettatore comprende dalla condotta della dattilografa civettuola e provocante, seduta con disinvoltura con le gambe accavallate e in bella mostra sulla scrivania del professionista, che ha indotto l'uomo a baciarla. Di fronte al tradimento del marito, Luisa escogita un piano per vendicarsi. Il medico psichiatra Alberto Spinelli (Vittorio De Sica), recatosi a casa sua per guarirla, diventa ai suoi occhi il marito. Di qui tutta una serie di trovate comiche esilaranti in cui Paolo deve recitare la parte di un amico di vecchia data del medico-marito ed essere sottoposto continuamente ai maltrattamenti della moglie che lo considera un intruso, mentre il professore Spinelli, in quanto legittimo consorte, è oggetto

---

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> Enzo Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Roma, Edizioni Abete, 1981, p. 30.

<sup>371</sup> David Bruni, *Aldo De Benedetti, «maestro delle sceneggiature»*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 445.

delle attenzioni amorose di Luisa. Eloquente la sequenza in cui il medico e Luisa suonano e cantano al piano *Dammi un bacio e ti dico di sì*,<sup>372</sup> cui seguono, immediatamente dopo, i complimenti del professor Spinelli all'indirizzo della donna: «*Che brio, che spirito, che simpatica signora*». Luisa non ci pensa due volte a baciare quasi sulla bocca il giovane dottore e poi a farsi circondare intorno alla vita dalle braccia di lui e a coccolarlo per far ingelosire il marito. La situazione ingarbugliata si scioglie alla conclusione del film con il recupero della memoria da parte di Luisa, ma il gioco delle parti ha manifestato la reale possibilità per la donna di tradire il coniuge con il giovane e attraente medico, pure lui non insensibile al fascino della bella moglie dell'avvocato. Quest'ultimo, per quanto la vicenda si risolva a suo favore, esce piuttosto malconcio dall'esperienza. La moglie ha ottenuto quello che voleva grazie all'accondiscendenza del medico-marito: l'auto nuova, dotata di radio, che, non appena acquistata, viene subito messa alla prova in giardino dalla sua guida sbarazzina. Non manca nel film un ben architettato piano di seduzione del giovane medico. La donna non arriva all'adulterio, ma rimane la sensazione che il *ménage* matrimoniale sia un istituto in crisi. *Non ti conosco più* presenta quindi spunti per una riflessione sulle esigenze femminili per il nuovo, ma anche sulle dinamiche di coppia non così idilliche come apparentemente sembra, nonostante il tono scanzonato della commedia. Come sostiene Antonella Ottai a proposito del testo teatrale, ma la considerazione è estendibile anche alla trasposizione filmica:

[...] i testi utilizzano l'erotismo dove lo "mettono tra parentesi", affidandone le strategie a un sistema linguistico altamente formalizzato, dove l'elusione e l'allusione differiscono le espressioni del desiderio dall'oggetto ai suoi riflessi moltiplicati, a tal punto che la censura italiana deve andare a stanare una presenza libidinale nelle singole parole o nelle indicazioni didascaliche che prescrivono gesti, sguardi pause, per cercare di riportare a regime atmosfere "deviate" da quello che dovrebbero essere.<sup>373</sup>

Da un'attenta lettura a campione di alcuni copioni per la ribalta scritti da De Benedetti e poi adattati per lo schermo si nota in genere una complessiva fedeltà al testo originale. Per questo le considerazioni della studiosa possono essere estese anche ad altre pellicole tratte da *pièces* del noto commediografo. Tra queste ricordiamo *La dama bianca* (1938),<sup>374</sup> diretta da Mario

---

<sup>372</sup> La canzone è di Cesare Andrea Bixio e Bruno Cherubini.

<sup>373</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 30.

<sup>374</sup> Il soggetto è preso dalla commedia omonima di De Benedetti e di Guglielmo Zorzi, mentre la sceneggiatura appartiene a De Benedetti. Sul piano cronologico *La dama bianca* esce sugli schermi prima di *Rose scarlatte*, ma la stesura del testo teatrale è posteriore. Gli attori sono gli stessi della *pièce* teatrale: Merlini, Besozzi e Viarisio.

Mattoli e accolta con giudizi positivi dalla critica coeva che la considerò tra le opere più riuscite del regista «briosa, aggraziata scorrevole».

Questa commedia filmata ha tutti i pregi che a un tal genere possono riconoscersi; ambientazione suggestiva, recitazione sul giusto tono da parte del trio Merlini-Besozzi-Viarisio, con una Merlini spumeggiante e fotografata con insolita abilità e galanteria [...].<sup>375</sup>

Ancora una volta troviamo una situazione sulla stessa lunghezza d'onda di *Non ti conosco più*, ovvero una donna alle prese con un marito infedele, ancora una volta un rapporto di coppia logorato dall'abitudine che induce la protagonista femminile, Marina (Elsa Merlini), a prendere in mano la situazione per ricondurre il fedifrago coniuge, l'avvocato Giulio Gualandi (Nino Besozzi) sulla retta via. Niente di meglio che costringerlo ad andare in vacanza con lei a Cervinia, in un albergo frequentato nelle ore notturne da una dama che ama intrufolarsi nelle camere dei clienti maschi e baciarli appassionatamente per poi andarsene senza dire nulla. Giulio, refrattario alla villeggiatura in un luogo montano frequentato da anziani dediti a stupidi giochi di società, non ha assolutamente intenzione di seppellire la sua smania di divertimenti mondani e di avventure galanti. Proprio quando ha messo in moto lo stratagemma per fuggire dalla noia prospettata dalla villeggiatura montana, giunge inaspettata la notizia della donna dal volto celato distributrice di piaceri. Marina, per riconquistare Giulio, finge di essersi travestita da dama bianca per fare una visita notturna nella camera di uno sconosciuto cliente, non appena il marito, pur dichiarando di aver incontrato la donna velata, nega che essa lo abbia baciato. Giulio però si rifiuta di credere che la moglie lo abbia tradito, perché ai suoi occhi essa è, come lei stessa si è descritta ad un'amica addossandosi in parte la colpa dei tradimenti del marito: «una donna troppo semplice, troppo ordinata per un uomo così disordinato, così turbolento». Marina è consapevole del fatto che Giulio «avrebbe bisogno di qualcosa di più misterioso, di più strano, [...] una foresta». Ed ecco l'occasione offerta dal travestimento: fingersi un'altra per acquistare agli occhi del coniuge quell'aria di mistero che le manca. Giulio dà per scontato la fedeltà della moglie e ora si ritrova ripagato con uguale moneta da lei, pronta a replicare che non si è trattato di uno scherzo e che il giardinetto, «con le sue siepine, i vialini, i sassolini bianchi tutti a posto dove il maritino fa le sue brave passeggiate quando ne ha voglia», non esiste più. La metafora allude chiaramente

---

<sup>375</sup> Vice [Gianni Puccini], *La dama bianca*, «La Tribuna», 24 gennaio 1939.

ai rapporti sessuali tra marito e moglie. Le carte vincenti però sono nelle mani di Marina disposta a tutto pur di dare una lezione coi fiocchi al coniuge. Savelli (Enrico Viarisio), un altro ospite, giunge a proposito raccontando di aver avuto il piacere di assaporare il bacio della donna misteriosa. Scontato l'accendersi in Guido della gelosia nei riguardi della moglie a cui non perdona il gesto compiuto. Ancora una volta in una commedia adattata per lo schermo da De Benedetti, nonostante l'esile trama e il carattere abbastanza seriale della stessa, troviamo un figura femminile che si pone sullo stesso piano del marito tradendolo più con le parole che con i fatti, ma tenendo in mano la situazione. Dopo una serie infinita di equivoci e di incomprensioni tra i due coniugi, tali da indurli a parlare di separazione, dopo essersi rinfacciati a vicenda di aver bisogno dell'amore che hanno trovato nel *partner* della notte, si giunge allo scontato scioglimento di ogni equivoco. Savelli è stato baciato più volte da Ginevra (Giuliana Gianni), la giovane nipote di Isabella (Ada Cristina Almirante), innamorata di lui e Marina ha baciato suo marito Giulio, fingendo di aver concesso il delizioso privilegio ad un altro uomo. La dama bianca è stata solo un'invenzione del padrone dell'albergo per attirare la clientela. La protagonista femminile, pur non infrangendo alcuna morale, assume un ruolo dinamico all'interno dell'istituzione matrimoniale, divenuta la tomba dell'amore, se non vivacizzata dal mistero che ogni donna possiede: «*Hai avuto torto perché io posso essere la dama bianca e posso essere quella di sempre. Se ti fossi abituato a considerarmi diversamente da una mogliettina insignificante, avresti commesso meno sciocchezze. Hai bisogno del nuovo, del misterioso e questo puoi trovarlo anche in me, come in tutte le donne*». La lezione impartita dalla mogliettina-modello al *latin lover* rinsavito rientra nei congegni della “commedia all'ungherese” e non solo. Il merito di De Benedetti è stato quello, come asserisce Antonella Ottai, di mescolare le identità al fine però di recuperare la «maschera sociale» che «è una ed è quella, irreversibile, contrattata con la “società degli anziani” nei confronti della quale i giovani stanno saggiando attraverso il matrimonio i loro riti di passaggio».<sup>376</sup>

### **2.3.2. Rose scarlatte: l'insoddisfazione femminile dietro la “maschera sociale”**

*Due dozzine di rose scarlatte* non è solo la più bella, ma anche la più rappresentativa commedia di De Benedetti: perché ha tre soli personaggi (la cameriera non ha alcun rilievo) e l'autore, per sua stessa ammissione, aveva terrore dei personaggi numerosi; perché Alberto e Tommaso sono (come preferiva il commediografo) professionisti di buon guadagno ma non condizionati dal proprio lavoro; perché

---

<sup>376</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 252.

infine, attraverso un dialogo di sottile mestiere e solo in apparenza superficiale, si consuma un'intera crisi senza che alla fine rimanga la più lieve, e antiestetica, incrinatura. Con grande soddisfazione e, in un certo senso, con la complicità del pubblico.<sup>377</sup>

Lo scenario venne scritto nel 1936 e portato sul palco del teatro Argentina di Roma nello stesso anno dalla compagnia De Sica-Rissone-Melnati. Nonostante i critici teatrali avessero accolto la commedia «con sufficienza o addirittura con disprezzo, come esempio massimo del teatro cosiddetto digestivo»,<sup>378</sup> venne tradotta in 36 lingue e fu rappresentata in tutto il mondo.<sup>379</sup> L'opera venne adattata per il grande schermo, con il titolo *Rose scarlatte*,<sup>380</sup> quattro anni dopo, nel 1940, per la regia dell'esordiente Vittorio De Sica, che si avvale della collaborazione di De Benedetti per la sceneggiatura, fedele al copione teatrale. Il film non è molto lontano dai dispositivi comici della “commedia all'ungherese” a cui richiama la prevalenza di spazi chiusi e l'impianto teatrale, nonché la formula nota dello scambio di persona con i conseguenti equivoci che si inanellano a spirale. La commedia risente molto dell'influenza della *Sophisticated Comedy* americana sia per l' «ottima grammatica filmica» sia per «i primi piani sulla protagonista, effettuati con il classico filtro delle star».<sup>381</sup> Come in *Non ti conosco più*, *L'ultimo ballo*, *Una moglie in pericolo* (1939) di Max Neufeld, *Amazzoni bianche* (1936) di Gennaro Righelli, pescando alcuni titoli tra i molti, il film di De Sica, *Rose scarlatte*, sembra proporre – e forse la sensazione complessiva è senza dubbio tale – «la morale eroica e antiedonistica della rassegnazione e della rinuncia alle più segrete e inconfessate aspirazioni femminili»;<sup>382</sup> tuttavia dietro le *gags* comiche e le battute salaci è lecito cogliere in filigrana un sentimento di insoddisfazione del personaggio femminile, determinata da una vita di coppia divenuta mera routine. Quando De Sica porta sugli schermi la commedia di De Benedetti siamo in pieno periodo autarchico e si sentono i venti di guerra, ma all'interno della pellicola il tempo scorre senza lasciar intuire alcun aggancio con la realtà storica e sociale. Non tutta la critica coeva accoglie con entusiasmo l'adattamento filmico: «Ha un solo difetto: che è tratto da una commedia, da una di quelle commedie da “salotto

---

<sup>377</sup> Enzo Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, cit., p. 30.

<sup>378</sup> Ivi, p. 27.

<sup>379</sup> La testimonianza è di Giancarlo Sturba, *Ritratto di Aldo De Benedetti*, in Gualtiero De Santi e Manuel De Sica (a cura di), *Lohengrin di Nunzio Malasomma*, Associazione Amici di Vittorio De Sica, Roma, Litoprint Aprilia, 2000, p. 34.

<sup>380</sup> «Ricordarne qui la trama sarebbe superfluo. Chi già conosce la commedia se la ritroverà tal quale, con in più qualche risorsa cinematografica», così scrive Mario Gromo, *Rose scarlatte*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1940; ora in Gianni Rondolino, *Mario Gromo*, cit., p. 127.

<sup>381</sup> Vito Zagarrò, *La maturazione di De Sica*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 164.

<sup>382</sup> Nunzia Messina, *Le donne del fascismo*, cit., p. 32.

buono” cui accennò argutamente il ministro della Cultura popolare nel suo ultimo discorso alla Camera». <sup>383</sup> Sulla stessa lunghezza d’onda anche Meneghini su «L’Osservatore Romano»: «In ordine di tempo “Due dozzine di rose scarlatte” è l’ultima commedia scritta da Aldo De Benedetti: Commedia agile, maliziosa, furbescamente tenuta sull’orlo del peccato per tutti e tre gli atti, epperò fatalmente destinata a venir importata sul nastro di celluloidi. [...] Ci troviamo dunque dinnanzi a un lavoro modesto nella concezione, ma di buona fattura». <sup>384</sup> *Rose scarlatte* affronta la classica tematica della commedia del doppio, <sup>385</sup> degli equivoci e dello scambio di persona e in questo si allinea alla produzione bianca autarchica, cercando di non far rimpiangere le pellicole d’oltreoceano. Il plot ruota attorno ad un *qui pro quo* iniziale in cui un marito, l’ingegnere Alberto Verani (Vittorio De Sica), in concomitanza alla partenza della moglie per la montagna, medita un settimana di libertà. Come sempre, il caso interviene a favorire il progetto dell’uomo: una telefonata all’indirizzo sbagliato gli consente di sognare un’avventura extraconiugale con una sconosciuta contessa inviandole due dozzine di rose scarlatte. Solo che il mazzo di fiori cade malauguratamente nelle mani della moglie Marina (Renée Saint Cyr), che lo ritiene l’omaggio galante di un suo corteggiatore firmatosi «Mistero». Da questo momento la donna rinuncia alle vacanze e inizia a illudersi di vivere una storia d’amore con lo sconosciuto ammiratore perseverante nell’inviarle ogni giorno le fatidiche rose. Lo stato di grazia in cui si viene a trovare Marina, spesso sorpresa dal marito assente e pensierosa, accende la sua gelosia. Tra Mistero e la donna si avvia anche una relazione epistolare che allontana sempre di più i due coniugi. Giunge il giorno dell’appuntamento cui lei non intende mancare. Nonostante la preghiera di Alberto che mostra di sapere tutto, Marina decide di ascoltare la voce del cuore e di recarsi al luogo stabilito per l’incontro. Il marito reagisce malissimo andandosene di casa e chiedendo il divorzio. La storia si conclude con il lieto fine grazie all’intervento dell’amico di Alberto, Tommaso (Umberto Melnati) che dichiara di essere lui “Mistero”. L’uomo da sempre considerato un “cretino” dalla donna e mai degnato di considerazione è il risolutore della vicenda che riporta la protagonista femminile sulla retta via riconciliandola con il marito. <sup>386</sup>

---

<sup>383</sup> Adolfo Franci, *Prima esperienza di De Sica regista*, «L’Illustrazione Italiana», LXVII, 18, 5 maggio 1940, p. 630.

<sup>384</sup> M. Meneghini, *Prime visioni*, «L’Osservatore Romano», 18 aprile 1940.

<sup>385</sup> Quanto Antonella Ottai attribuisce al testo teatrale vale anche per il film, «nel quale marito e amante immaginario declinano i propri ruoli dentro l’identità di un unico personaggio, rivale a se stesso e destinato perciò comunque alla sconfitta». Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 249.

<sup>386</sup> Antonella Ottai ha effettuato un acuto confronto tra la commedia di Molnár, *L’Ufficiale della guardia*, e *Due dozzine di rose scarlatte* giungendo alla conclusione che vale anche per l’adattamento cinematografico: «Dove Molnár “aumenta” la figura maritale nel sacrificio di una finzione in cui mettere in gioco la realtà disperata della

Marina risponde ad una tipologia femminile su cui vale la pena di riflettere, perché appare fin dall'inizio alla ricerca di divertimenti (la vacanza primaverile in montagna per sciare) e di nuovi stimoli che non trova all'interno del suo matrimonio logorato dall'abitudine.<sup>387</sup> Significative le parole rivolte dalla donna all'amica Clara (Vivi Gioi) che le chiede la ragione della smania di partire: «*Ho voglia di farlo, è una piccola avventura. Una piccola separazione farà bene ad entrambi. Ogni tanto bisogna rompere la monotonia della vita coniugale. Bisogna evadere. Questa è la parola giusta*». E poi aggiungerà: «*Ho deciso di non dire che sono sposata. Voglio che mi prendano per una signorina o per una vedova*». Il desiderio di evasione accomuna entrambi i coniugi e quindi li mette sullo stesso piano, quando in genere l'esigenza di avventure galanti sembra il tratto distintivo del personaggio maschile più che di quello femminile. Eloquenti anche lo scambio epistolare tra Marina e Alberto. Per la prima volta, dopo tanto tempo, i due si comunicano i loro reali sentimenti, lei naturalmente ad un interlocutore sconosciuto. Alberto confesserà all'amico Tommaso curioso di sapere che cosa la moglie gli scriva: «*È scandaloso. Mi ama. Capisci? Non me lo dice apertamente, però me lo fa capire parlandomi dei suoi ideali. La sua anima sensibile ha bisogno di evadere dalla mediocre realtà. Le parlo anch'io della mia anima. [...] Mi ama come Mistero ma mi odia come marito. È una situazione terribile. Attirandola a me, l'allontanano da me! [...] Più ama l'altro, più odia me. Il nostro rapporto è un vero inferno. Non posso più parlare, mi si rivolge come una vipera. Intanto ricevo le sue lettere appassionate. Litighiamo dicendoci delle cose terribili e poi ci chiudiamo nelle stanze a scriverci lettere d'amore*». Nonostante il camuffamento della realtà, i personaggi vivono in ogni caso un dramma, perché ad un certo punto il tono leggero lascia spazio a dialoghi di un certo spessore introspettivo, come quando la donna decide di recarsi all'appuntamento con "Mistero" e il marito cerca di fermarla promettendole di perdonarla se porrà fine alla relazione; Marina invece è determinata a lasciare Alberto, in quanto si è innamorata di uno sconosciuto ma che si mostra molto più comprensivo e sensibile di lui. La situazione precipita sempre più con la decisione di Alberto di divorziare. A risolvere l'inghippo ci pensa l'ingenuo e petulante Tommaso che, dopo un

---

propria passione, De Benedetti la "diminuisce", attribuendo a un caratterista la parte di protagonista; dove l'uno immagina un marito sublime e il suo doppio, l'altro immagina un eroe della mediocrità e una spalla che vorrebbe soppiantarlo». Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 251.

<sup>387</sup> Anche *Lohengrin* mette a fuoco una coppia in crisi: lui indolente e immaturo, lei trascurata dal marito e disposta a illudersi che il parente americano corrisponda a quell'ideale di principe azzurro negato dalla realtà. Un ennesimo sogno ad occhi aperti destinato a concludersi con il ritorno all'ordine: Lohengrin non è altro che un «buzurro basso e grasso, con il berretto in testa, gli occhiali calati sul naso, il parapigiocchia e lo stomaco che gli fa glu-glu tanto che gli viene subito somministrato del bicarbonato e gli si procura una poltrona dove stendersi». Francesco Bolzoni, *La disgrazia di non essere nato a Broadway*, in Gualtiero De Santi e Manuel De Sica (a cura di), *Lohengrin di Nunzio Malasomma*, cit., p. 82.



interrogatorio serrato di Marina, rivela di essere lui “Mistero”. Alla stazione dei treni, dove la donna si precipita per farsi perdonare da Alberto, deciso a partire, avviene la riconciliazione tra i due coniugi. Marina dichiara al marito che non c’è nessun uomo nella sua vita. Gli confessa anche l’identità di “Mistero” aggiungendo che: «*Un uomo che corteggia una donna in incognito è un cretino*». Ad Alberto non resta che raccogliere i frutti seminati da Tommaso e accettare la proposta della moglie di partire con lui per un viaggio romantico. Rimane però nell’aria la domanda di Alberto rivolta a Marina: «*Se il famoso Mistero invece di essere Savelli fosse stato ...*». In effetti è l’*escamotage* dell’amico a dissipare le nuvole su un matrimonio in crisi. «*Ti giuro no. Savelli è uno sciocco, ma nelle sue lettere c’erano delle parole, dei pensieri che tu non hai mai avuto per me. [...] Sono stupidaggini, ma ogni tanto servono. Se dicessi a tua moglie qualche parola dolce, tutti i fiori, le lettere, i misteri della terra, non potrebbero allontanarla da te*». Quindi si insinua nella trama del rapporto di coppia un’incrinatura che solo in parte l’intervento di Tommaso scalfisce. Come ha osservato Vito Zagarrìo, *Rose Scarlatte* lascia «un retrogusto amaro in questa storia di moglie insoddisfatta pronta alla romantica avventura contro un marito che non la fa sentire donna. Nonostante il lieto fine, sembrano qui *in nuce* le radici del malessere e dell’adulterio de *I bambini ci guardano*».<sup>388</sup> Anche le ultime battute di Alberto che ringrazia l’amico non riescono a dissipare del tutto le ombre di uno stato di disagio presente nelle coppia: «*Hai demolito il sogno romantico di mia moglie, grazie. Mi hai fatto un favore. Se in futuro mia moglie dovesse ricevere dei fiori, le basterà sospettare che sia tu per troncane ogni rapporto. Grazie mille!*». Finale oltre modo rassicurante per il marito, ma forse non per Marina.

Nella frustrazione del desiderio, questi personaggi compiono quell’apprendistato da adulti, quell’esperienza in cui perdere definitivamente la loro innocenza, esplorando gli accomodamenti possibili dentro un patto che hanno sottoscritto, senza forse avere la coscienza precisa di entrare in questo modo in un universo claustrofobico e sessuofobico mascherato da salotto buono.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> Vito Zagarrìo, *La maturazione di De Sica*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 165.

<sup>389</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 252.

### 2.3.3. *L'ultimo ballo*: la “donna nuova”

Numerose commedie bianche degli anni Trenta non esprimono sempre un desiderio di fuga dalla realtà:

L'etichetta della “evasione” è stata impiegata dalla critica (intenzionalmente o per semplice assuefazione al luogo comune) per situare questi film in una sorta di *immaginario in libera uscita*, dove si evade per fuggire alla insopportabile frustrazione della vita quotidiana in quegli anni grigi e neri. In verità queste commedie sembrano costruire mondi di *reclusione* piuttosto che di evasione, anche se i personaggi cercano spesso una via d'uscita dalla situazione di partenza nella fantasticheria, nel sogno ad occhi aperti, nel travestimento, nel trucco del corpo e dell'anima, e soprattutto nella *sostituzione di persona*.<sup>390</sup>

Ecco allora entrare in campo in pellicole, quali *La dama bianca*, *Non ti conosco più*, *Rose scarlatte*, *Dora Nelson*, *Contessa di Parma* il tema del doppio, *Leitmotiv* della commedia comico-sentimentale e congegno ossessivo nel filone dei “telefoni bianchi”. Elsa Merlini si trova a suo agio in quest'ultimo genere di commedia in cui rivela un formidabile estro di attrice brillante, non rintracciabile in altre sue colleghe del periodo. Un film in cui recita ancora la parte della donna sprizzante energia da tutti i pori è *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque. Non sono più i tempi de *La segretaria privata*, in cui interpretava il sogno di tante giovani dattilografe in cerca di lavoro o di *Lisetta* (1933), in cui è una fioraia che diventa diva del varietà. È passata attraverso anche ruoli drammatici come *Ginevra degli Almiri* (1935), continuando la sua attività a teatro. Tra il 1939 e il 1941 l'attrice triestina non appare sul grande schermo. La sua ultima interpretazione è quella di *Ai vostri ordini signora...* (1939), in cui è una ricca vedova che recluta un falso amante (Vittorio De Sica) per tenere a bada corteggiatori solo interessati al suo denaro. Passerà a ruoli di donna più matura, come appunto *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque, tratto da una commedia di Ferenc Herczeg,<sup>391</sup> sceneggiata e ridotta per il grande schermo da Sergio Amidei assieme al non accreditato Aldo De Benedetti.<sup>392</sup> L'attrice triestina è impegnata nel duplice ruolo della baronessa Titta Marcus e della figlia di lei Giuditta Marcus. Il film, nonostante l'ambientazione ungherese e i nomi esotici dei personaggi, è ideato e girato in Italia. Il contesto straniero, come sempre, serve per aggirare le maglie censorie, in quanto il racconto

---

<sup>390</sup> Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno*, cit., pp. 15-16.

<sup>391</sup> Commedia in quattro atti di Ferenc Herczeg, pubblicata in «Comoedia», XXI, 9, 15 settembre 1939.

<sup>392</sup> La troviamo poi in un altro film storico *La regina di Navarra* (1942). La sua presenza al cinema diventa sempre più sporadica negli anni quaranta per il suo pretendere «ruoli inadatti alla sua immagine». Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 19.

filmico ritrae un figura femminile dalla condotta apparentemente trasgressiva e si affrontano tematiche come il divorzio e l'adulterio. Inoltre viene veicolata l'immagine della donna intellettuale, che, per quanto ridicolizzata per il modo di vestirsi e di comportarsi, esprime un messaggio di emancipazione piuttosto raro nella produzione filmica di epoca fascista. Infatti Giuditta non solo si laurea con lode in medicina ma anche inizia una carriera strepitosa diventando, oltre che la moglie, l'assistente del professore Boronchay (Amedeo Nazzari). Mentre il cinema americano proponeva stuoli di giovani donne in carriera soprattutto come giornaliste,<sup>393</sup> quali *Miss prima pagina* (*Front Page Woman*, 1935) di Michael Curtiz o *La signora del Venerdì* (*His Girl Friday*, 1940) di Howard Hawks, destinate a rientrare nei ranghi dei doveri domestici, sul grande schermo nostrano, in rari casi, incontriamo figure muliebri di professioniste. Di fatto la politica fascista cercava, già nei primi anni Trenta, di contrastare la carriera femminile nelle libere professioni.

La legislazione discriminatoria raggiungeva il massimo di efficacia nell'ostacolare l'accesso alle professioni che richiedevano lunghi anni di studio, doti intellettuali, superamento di subdoli ostracismi tra i pari. Nell'Italia fascista le donne non superarono mai il 10 per cento dei 108.293 liberi professionisti. [...] Gli ostacoli alla donna professionista si spiegano almeno in parte con le caratteristiche dell'economia italiana. I cosiddetti liberi professionisti dipendevano sovente dal patrocinio dello Stato per il lavoro.<sup>394</sup>

Produttori e registi invece, continuando a collocare trasgressioni e infrazioni sullo sfondo di un paese "altro", potevano sia godere di un certo margine di libertà all'interno delle formule di genere, ovvero di un repertorio collaudato e destinato, per questo, al successo, sia mostrare modelli comportamentali poco diffusi nella società italiana o quanto meno considerati poco adatti ad una donna. *L'ultimo ballo*, film poco conosciuto, è uno di questi prodotti di ambientazione esotica, ma chiaramente girato nel nostro paese, che veicola una doppia figura muliebre piuttosto nuova grazie sempre alla presenza di Elsa Merlini, destinata ad essere lei la "spregiudicata" del cinema *made in Italy*. Il film venne accolto dalla critica con giudizi spesso contrapposti, proprio perché riproponeva sempre gli stessi congegni della "commedia

---

<sup>393</sup> Appare piuttosto strano che non ci siano film italiani con protagoniste donne giornaliste sia per la forte presenza del modello americano sia per l'essere il giornalismo «la professione in maggior espansione negli anni tra le due guerre, perché rispondeva a un orientamento del mercato verso strati sempre più ampi di lettrici. Sotto il controllo e la protezione fascista, il giornalismo stava diventando una professione lucrativa. Sopravviveva tuttavia ancora una concezione letteraria del mestiere, che lo faceva apparire adatto alle donne». Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., pp. 255-256.

<sup>394</sup> Ivi, pp. 264-265. Figure di donne medico sono presenti in *Acque di primavera*, che però è un melodramma. Una donna aviatrice è presente sia in *Tempo massimo* (1934) di Mario Mattoli che in *Cuori nella tormenta* (1940) di Carlo Campogalliani.

all'ungherese" ormai di casa nel nostro paese con adultéri, anche se più immaginati che reali, e soprattutto proponeva intrecci inverosimili dall'esito prevedibile. Giuseppe De Santis sulle colonne di «Cinema», dopo aver lanciato i soliti anatemi contro la falsità delle ambientazioni,<sup>395</sup> aggiunge che l'attrice triestina ricoprendo due parti

fa tanto chiasso, riempie tanto di sé, sempre, la scena, da soffocare continuamente i gesti e l'impeto degli altri attori. Una recitazione che chiameremo a doppio taglio: l'uno costituito dall'evidente sforzo di costruire il personaggio nel modello di schemi tradizionali, l'altro caratterizzato dalle fughe da questi schemi entro i quali la personalità non sa contenersi e sprigiona allora più impetuosa.<sup>396</sup>

Diego Calcagno su «Film» non riesce a celare la stizza nel vedere anche in questa ennesima pellicola la malattia dell'«ungherisite»,<sup>397</sup> che colpisce «chiunque abbia in mente una trama un po' scabrosa, nella quale i mariti sono cinici, le mogli sono infedeli e le ragazze sono perfide e temerarie». <sup>398</sup> Il critico tuttavia riesce a vincere la sua prevenzione nei riguardi della commedia ungherese proprio grazie all'«accorata umanità» della parte interpretata dalla Merlini nel film.

Quella che conquistava la mia solidarietà era Elsa Merlini che incarnava stupendamente il carattere d'una donna che non vuole invecchiare. [...] È nella Merlini, questa volta, una femminilità che raggiunge vertici, sfumature, accenti imparagonabili. Essa sostiene il doppio ruolo della madre e della figlia ed ha la suprema astuzia di apparire più capricciosa e desiderabile quando ha quaranta anni che quando ha venti anni.<sup>399</sup>

La discrepanza di pareri tra i due si spiega forse con la predilezione di De Santis per una recitazione meno legata a certi *cliché* teatrali e agganciata a una *performance* attoriale più genuina, di cui il lavoro di Mastrocinque, ma non solo il suo, era in quel periodo in parte privo. Interessante è comunque la declinazione della figura muliebre secondo due tipologie: quella della madre, la "Bella Titta" – così è chiamata la baronessa Marcus nell'ambiente alto borghese – alla ricerca di un'eterna giovinezza per dimenticare l'inesorabile trascorrere degli

---

<sup>395</sup> La vicenda è ambientata nella capitale magiara dal punto di vista diegetico, sul piano concreto invece a Roma: per esempio la "Bella Titta" gioca a tennis al Foro Italico.

<sup>396</sup> De Santis, *L'ultimo ballo*, «Cinema», VII, 133, 10 gennaio 1942, p. 345; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis. Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 75.

<sup>397</sup> Anche Volpone invita a puntare di più «sul carattere italiano, sul temperamento italiano, sul clima italiano [...] senza ricorrere ai nostri amici ungheresi!», Volpone [Pietro Bianchi], *L'ultimo ballo*, «Il Bertoldo», 2 gennaio 1942.

<sup>398</sup> Diego Calcagno, *Sette giorni a Roma: L'ultimo ballo*, «Film», V, 1, 3 gennaio 1942, p. 5.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

anni e quella della figlia Giuditta, giovane dottoressa in Medicina intenzionata a fare carriera nel mondo accademico. Per esorcizzare il passare inesorabile del tempo, la protagonista, la ricca moglie dell'architetto di fama mondiale, Andrea Marcus (Renato Cialente), è sempre impegnata di giorno in attività ricreative e sportive e di sera in feste o occasioni mondane. Ama farsi accompagnare da giovani corteggiatori che riesce a tenere bada, nonostante i loro tentativi di ottenere da lei qualcosa di più di una semplice apparizione in pubblico. La donna è talmente ossessionata dall'idea di invecchiare che si è creata una maschera sociale di giovinezza grazie a prodotti di cosmesi, ad acconciature e tinture di capelli, a modelli di abbigliamento giovanili e all'ultima moda. Il camuffamento avviene anche nella sfera del privato, dal momento che la "Bella Titta" recita la parte della madre giovane che non accetta l'idea che la figlia sia ormai una donna. Il rapporto con il marito, fin troppo indulgente e rassegnato, ripropone, come in altri film con protagonista la Merlini, un *ménage* coniugale fondato più sull'abitudine che sull'amore. L'illustre professionista è troppo preso dal suo lavoro per prendersi cura di una moglie iperattiva, come egli stesso dirà alla figlia quando sboccia una simpatia molto più pericolosa delle altre tra la moglie e il professore Boronchay: «[...] al punto in cui siamo io temo che avrò una moglie quando tua madre avrà i capelli bianchi». E la figlia gli ricorda: «I capelli delle madri oggi diventano rossi, mica bianchi». La commedia quindi ritrae ancora una figura maschile "a statuto debole" che giustifica la condotta estremamente indipendente e libera da obblighi familiari di Titta. Al *sex appeal* della baronessa Marcus, che miete giovani e affascinanti vittime maschili con estrema facilità, fa da contrappeso di proposito la figura della figlia Giuditta. Neolaureata in Medicina con il massimo dei voti, la ragazza non pensa a nient'altro che agli esperimenti scientifici. L'unico corteggiatore è Felix (Paolo Stoppa), un compagno d'università imbranato, quanto privo di qualsiasi attrattiva fisica e comandato a bacchetta dalla fanciulla, che considera l'altro sesso con disprezzo. Giuditta appare fin dall'inizio la negazione sul piano fisico e morale della "Bella Titta". Veste da collegiale, prigioniera della sua uniforme di studentessa modello, come gli antiestetici occhiali cerchiati stanno a dimostrare. L'abbigliamento e il carattere sbrigativo, nonché spigoloso, accentuano l'aspetto fisico di brutto anatroccolo e la mancanza di qualsivoglia attrattiva sessuale della ragazza, in antitesi alle *mises* eleganti e alla carica erotica della "Bella Titta". Giuditta altresì possiede una voce dal timbro quasi maschile e un modo di parlare aspro, privo di dolcezza, che la rende molto simile ad un uomo. Fino a quando non indosserà un vestito della madre, spinta dalla necessità morale di impedirle di tradire il padre, la giovane mantiene tratti maschili sia nell'attitudine di giudicare la condotta

materna sia nell'interazione con l'altro sesso. Spesso infatti parla di sé al maschile col padre: «*Ma babbo non sono forse il tuo migliore amico?*»; allo stesso modo si presenta a Boronchay: «*Sono il legittimo rampollo di mia madre*». Tuttavia Giuditta è un clone “in positivo” della baronessa Marcus, proprio perché possiede la maturità a cui questa sembra aver rinunciato. Assume inoltre nei riguardi di essa un atteggiamento paterno a tal punto da fare le veci del marito. Anche se, come afferma Antonella Ottai, «nei testi di Herczeg o Vaszary dei tardi anni Trenta sono i personaggi maschili che, ricorrendo al medesimo ruolo paterno, impongono alle loro legittime consorti il rispetto del contratto matrimoniale»,<sup>400</sup> tuttavia, nella trasposizione filmica, pur essendo il ruolo di Andrea Marcus rimasto lo stesso dell'originale, il motore dell'azione è il personaggio femminile, l'esplosiva e iperattiva Giuditta, in questo copia della madre ma in una direzione del tutto diversa. È lei a escogitare un piano e ad imporlo al padre per far rinsavire una genitrice creduta a torto una fedifraga a causa di un malinteso.<sup>401</sup> «*Sarebbe straordinario che due uomini come noi con i loro cervelli messi insieme non riuscissero ... Papà devi partire col treno di mezzanotte per l'Italia. Devi! [...] possibilmente con una donna. Dove te la pesco io una donna per mezzanotte, dove te la pesco? [...] Iurika!*<sup>402</sup> [...] *Appena la mamma lo saprà ti raggiungerà subito*». Il progetto, su cui il padre crede poco, si rivelerà un fallimento dal momento che Titta, alla fuga d'amore del marito, non corre alla stazione, ma reagisce proponendo al pittore Blanche (Nerio Bernardi) una relazione adulterina per poi chiedere al marito il divorzio. Alla fine il padre riprende in mano la situazione andando a riprendersi la moglie e mettendola di fronte ad una scelta definitiva o andarsene o rimanere vivendo come vuole lui: «*Prima di tutto darai un addio a questa gioventù creata dai profumi, dalle creme, dai rossetti e non andrai in giro mezza nuda e ti comporterai come è dovere di una madre che ha una figlia già grande. [...] Voi donne cercate la vostra gioventù dappertutto fuorché dove potreste veramente trovarla, eppure non c'è che una persona alla quale, anche quando sarete nonne, vi vedrà sempre giovane, il marito e di questo soltanto il marito, nessun altro*». La “Bella Titta” quindi capitola e rientra, anche se a malincuore, nei ranghi della moglie e madre esemplare. Dopo aver alzato il tiro dell'intraprendenza accettando addirittura di andare a casa di Boronchay, pur sapendo i rischi cui sarebbe andata incontro, riesce a tenere a bada, andandosene con un pretesto, le *avances*

<sup>400</sup> Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 179.

<sup>401</sup> La “Bella Titta” sta per tradire il marito con il pittore Blanche, perché crede che il consorte abbia una relazione con la sua migliore amica, Iurika (Margherita Bagni). È solo uno stratagemma ideato da Giuditta per ingelosire la madre.

<sup>402</sup> Iurika incarna lo stereotipo della vedova senza soldi alla ricerca di facili relazioni amorose.

dell'uomo, che ha tentato inutilmente di sedurla. L'aitante professore ha un ruolo chiave all'interno del plot, in quanto veicola una visione dell'universo femminile di derivazione fascista. Infatti nel corso di una lezione universitaria, del tutto assente nella commedia di Herczeg, egli esprime un suo concetto della donna di matrice weiningeriana:<sup>403</sup> « [...] Una donna è tanto più bella quanto più è donna, quanto più le sue linee e le sue proporzioni si staccano da quelle corrispondenti del ceto maschile della stessa età e della stessa razza. È assai frequente oggi in molte donne la linea diritta e alquanto angolosa delle sue spalle, il torace quadrato, il bacino stretto, i polsi e le caviglie robuste, deviazioni maschiline della linea del corpo. A questi caratteri morali e psicologici non meno mascolinizanti come l'assenza di sottomissione, lo spirito di comando, la riduzione delle tendenze materne, l'eccessiva attività motoria e sociale, l'aggressività in amore. Concludendo la donna deve incarnare l'ideale della femminilità ed essere solo e completamente donna [...]». Più che una sviolinata nei riguardi del modello femminile fascista, il discorso, accolto con plauso del pubblico studentesco sia femminile che maschile, nel corso dello sviluppo della vicenda viene in parte ridicolizzato. Nel film infatti nessuna delle due donne protagoniste incarna il modello proposto dal famoso medico: né la “Bella Titta”, che, sebbene possieda la femminilità esaltata da Weininger, non si mostra affatto un modello esemplare, come dirà la figlia a Boronchay: «Siamo due creature differenti. La mamma è la femminilità in persona, la femminilità emana da lei come la luce dalla lampadina elettrica. E io non voglio fare luce ai fannulloni e agli scavezzacollo». È chiaro che Giuditta allude anche al professore, quando parla degli effetti sugli uomini del *sex appeal* femminile materno; ha in mente un modello muliebre molto diverso da quello fatuo e leggero della madre e diverso anche da quello propagandato dal celebre biologo, che, nonostante il suo panegirico universitario sulla “donna-donna”, mostra di prediligere le donne sessualmente disponibili quali sono quelle della capitale magiara rispetto alle americane: «Le donne a Budapest sono totalmente diverse. Qui è un piacere essere uomini e soprattutto meno pericoloso». Allude naturalmente alla fama di cui godeva il gentil sesso ungherese, più emancipato e disinibito sul piano sessuale rispetto a quello

---

<sup>403</sup> «Nell'ideologia fascista della donna e della famiglia confluiscono atteggiamenti e temi delle varie correnti irrazionalistiche europee, da Nietzsche a Carlyle, a Splenger, ivi comprese le fantasie morbide e sadomasochistiche della narrativa decadente (e da noi dannunziana, e magari daveroniana e pitigrillesca), nonché l'estremismo ginofobico di un Weininger, uso a misurare la complessità delle funzioni intellettuali di un individuo sulla base della percentuale di “mascolinità” e “femminilità” in lui registrabile [...]», Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., p. 38.

d'oltreoceano.<sup>404</sup> Boronchay insomma è alla ricerca di avventure galanti preferibilmente con donne sposate e questo spiega il suo immediato interessamento per la “Bella Titta”. Al contrario Giuditta crede nella famiglia come del resto il padre, che più volte ha espresso nei riguardi della figlia dei progetti ben diversi da quelli di lei, indirizzati alla ricerca e all’attività intellettuale. Per la ragazza vede un futuro di madre di famiglia, in linea con la posizione del professore. Alla conclusione della storia ognuna delle due donne ritorna all’ordine, ridiventa in parte quello che avrebbe dovuto essere secondo la norma del femminile veicolato dal regime. La baronessa accetta il suo ruolo di moglie docile rassegnata ad invecchiare, Giuditta scopre la sua femminilità seducendo il professore e sposandolo. È tuttavia il personaggio della figlia che lascia aperto un’incrinatura nel ritratto tradizionale della donna, e in questo ha giocato forse un ruolo determinante l’ambientazione magiara. Dopo la trasformazione in cigno, riesce ad attirare le attenzioni del professore, che non l’aveva nemmeno notata nell’uniforme della studentessa occhialuta, proprio perché mascolina. Il recupero della propria femminilità sembrerebbe ricondurre Giuditta in direzione del suo ruolo di donna moglie e madre. Invece dal dialogo tra lo scienziato e la ragazza emerge un temperamento non di certo propenso ad un ruolo secondario all’interno dell’istituzione matrimoniale, soprattutto dopo l’acquisita laurea in medicina. Boronchay le ha infatti offerto un posto come sua assistente. Il contratto però si estende a livello affettivo e qui Giuditta mostra di essere piuttosto disinibita quando risponde che se si innamorasse di qualcuno farebbe di tutto per essere sua e poi aggiunge: «*Naturale, il meno che possa pretendere da un uomo è quello di diventare sua moglie su un piano di uguaglianza*». Mentre la madre è destinata, come tutti i personaggi non più giovani, al fallimento dei suoi sogni di perenne giovinezza recuperando il rapporto con il marito, Giuditta apre le porte ad una visione del ruolo della donna più moderno ed emancipato. *L’ultimo ballo* è, dunque, un film significativo perché ritrae tipologie al femminile che rivelano, anche da un confronto con il testo originale del commediografo magiario, la “via italiana” alla “commedia all’ungherese”, grazie all’apporto di Amidei e soprattutto di De Benedetti.

---

<sup>404</sup> Questa immagine della donna budapestina non corrisponde alla verità a parere di Rosselli, che ritiene *Paprika* la commedia destinata a creare «un modello, quello della donna ungherese libera e spregiudicata – e perché no, secondo la morale italiana dell’epoca, anche di facili costumi – che diverrà poi uno stereotipo nel cinema italiano degli anni ’30 e ’40 di argomento ungherese o *ungarizzante*». Alessandro Rosselli, *Quando Cinecittà parlava ungherese*, cit., p. 30. Lascia qualche dubbio il fatto che l’affermazione di Boronchay sia presente anche nel testo di Herczeg, che potrebbe aver fatto suo questo luogo comune.



## 2.4. *Tempo massimo* e *Inventiamo l'amore*: la conciliazione tra modernità e tradizione

La commedia italiana, nonostante venga giudicata spesso un'imitazione del cinema americano, tuttavia sembra cercare una sua strada, grazie all'apporto di registi, di sceneggiatori, attori e soprattutto commediografi-sceneggiatori del calibro di De Benedetti o De Stefani. Come già visto, il *parterre* delle nostre dive raramente assomiglia a quello oltre confine: non abbiamo *vamp* disinibite o seduttrici dal cuore buono paragonabili a Mae West e neppure giovani spregiudicate dai comportamenti sessuali disinvolti, come in *Un'ora d'amore* (*One Hour with you*, 1932) o *Mancia competente* (*Trouble in Paradise*, 1932), *Partita a quattro* (*Design for Living*, 1933) di Ernst Lubitsch.<sup>405</sup> Le nostre dive possono apparire disinvolute, dinamiche, artefici del loro destino, ma quasi mai trasgressive o emancipate a tal punto da recidere del tutto i legami con la morale corrente, soprattutto nel genere della commedia.<sup>406</sup>

Alcuni film sono paradigmatici della figura muliebre emancipata e indipendente, destinata però alla conclusione della vicenda a rientrare nei parametri di condotta canonici, o comunque non in frizione con l'immagine veicolata dal fascismo. *Tempo massimo*, diretto nel 1934 da Mario Mattoli,<sup>407</sup> è senza dubbio un film molto significativo in proposito, nato dalla contaminazione della *screwball* e della *slapstick comedy* d'oltreoceano con strutture diegetiche più italiane. Mattoli, autore del soggetto e della sceneggiatura, mette in campo gli attori della sua compagnia Za-Bum: da Vittorio De Sica a Enrico Viarisio, da Camillo Pilotto ad Amelia Chellini. La protagonista è Dora Sandri (Milly), un'ereditiera anticonformista: «un tipino moderno che pratica mille strane attività (compreso il paracadutismo), scommette, va a cavallo, fuma, ascolta musica jazz e bacia gli amici sulle labbra».<sup>408</sup> L'archetipo a cui la donna si rifà è quello americano delle ereditiere<sup>409</sup> che divideva l'immaginario cinematografico con quello delle Cenerentole:

---

<sup>405</sup> Cfr. Roberto Campari, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 66-69.

<sup>406</sup> Per il melodramma varranno considerazioni in parte diverse, a cui si rimanda nel § V.

<sup>407</sup> Il film è prodotto da Za-Bum e rappresenta l'esordio alla regia del regista.

<sup>408</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 49.

<sup>409</sup> Non c'è una vasta produzione filmica italiana con protagoniste delle ereditiere. Ricordiamo *Un marito per il mese di aprile* (1941) e *Soltanto un bacio* (1942) di Giorgio Simonelli, *Il diavolo va in collegio* (1944) di Jean Boyer.

le prime, spesso ribelli e bizzose, hanno bisogno di un uomo che le domini o le riequilibri; seguono cioè il modello narrativo della «bisbetica domata». Nelle seconde invece le virtù sono premiate dalla promozione sociale e il modello narrativo è, appunto, la fiaba di Cenerentola.<sup>410</sup>

Dora è un tentativo di emulare alcune dive americane degli anni Trenta, quali la capricciosa Jean Harlow in *Bionda di platino* (*Platinum Blonde*, 1931) di Capra o la spregiudicata e sportiva ereditiera Kathrine Hepburn diretta da Cukor in *Incantesimo* (*Holiday*, 1938). Alle star d'oltreoceano la donna assomiglia per dinamismo e intraprendenza: all'inizio del film entra con prepotenza nella vita del protagonista maschile, Giacomo (Vittorio De Sica), un professorino di morigerati costumi, digiuno di esperienze di vita, che vive con una zia virago (Amelia Chellini) in una villa nei dintorni del lago di Como. L'incontro rientra nel puro stile *slapstick*: mentre Giacomo sta leggendo poesie d'amore e pescando, la donna, scendendo col paracadute, lo scaraventa in acqua. Da questo momento Dora sconvolge la routine dell'esistenza di Giacomo che si sente attratto dalla bellezza della donna, ma anche dalla condotta e dai gusti moderni della figura femminile e dei suoi amici. Attraverso il cinema americano e italiano con protagoniste segretarie private o commesse, ma anche figure muliebri dalla reputazione discutibile e spesso appartenenti a classi sociali altolocate, il pubblico italiano entrava in contatto con inediti canoni comportamentali e nuovi modi di pensare. La commedia *Tempo massimo* contrappone i valori della campagna o della vita provinciale, rappresentati, seppur in maniera estrema e quindi ridicolizzata, dalle abitudini del giovane imposte da una zia super protettiva, a quelli urbani, emancipati e non privi di elementi di corruzione, evidenti nello stile di vita dell'ereditiera Dora. Il film gioca proprio sullo scontro tra canoni tradizionali e moderni, tra ruralità e urbanesimo, le due facce in apparenza inconciliabili della propaganda fascista. La dicotomia è palese nel diverso stile di vita dei due protagonisti: Giacomo, allevato dentro una campana di vetro, viene trattato come un bambino: prende ogni mattina olio di fegato di merluzzo, non beve, non fuma, va a letto presto e si alza all'alba. Una vita sana e morigerata che però pesa al giovane professorino, come confessa al fido maggiordomo Antonio: «[...] per essere felice dovrei avere i miei libri, i miei fiori, un po' di denaro mio e non aver mai conosciuto la cara zia Agata». Dora è invece stata educata senza regole come la descrive Bob, spasimante desideroso di sposarla per mettere le mani sulla dote e per questo intenzionato a metterla in cattiva luce agli occhi di

---

<sup>410</sup> Roberto Campari, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 53-54.

Giacomo:<sup>411</sup> «è il frutto naturale dell'ambiente nel quale ha sempre vissuto. Povera figliola, rimasta senza genitori molto presto, ricca, libera, vero? E poi l'ambiente di esaltazione sportiva». I costumi facili di Dora, più presunti che reali, vengono attribuiti «alla mancanza dell'esempio dei genitori, vale a dire ad un'interruzione della catena di trasmissione dei valori da una generazione all'altra».<sup>412</sup> Giacomo e Dora hanno ricevuto dunque un'educazione rispettivamente troppo rigida e troppo libera. Grazie all'azione di Giacomo, che riesce a far breccia nel cuore della donna a tal punto da farle apprezzare un modello di condotta più severo, si giunge ad un compromesso tra valori tradizionali e moderni: anche se la coppia ritornerà a vivere in campagna, di sicuro Giacomo non sarà più il professorino all'antica di un tempo, così Dora rinuncerà agli eccessi della sua precedente esistenza per fare suo uno stile comportamentale meno trasgressivo. Come ha sottolineato Raffaele De Berti:

Il matrimonio rappresenta, sicuramente, il punto d'incontro e di "conciliazione" fra lo stile di vita moderno della donna e quello tradizionale dell'uomo, ma il movimento non è solo regressivo, perché anche l'uomo non può più essere quello di partenza dopo le nuove esperienze provate. Il film esibisce un doppio percorso formativo: il professore è stato "educato" alla modernità e la ragazza "alla tradizione". A vincere, almeno apparentemente, è sempre la tradizione contro i nuovi stili di vita, ma probabilmente il rapporto della nuova coppia non potrà che essere un compromesso fra i due diversi comportamenti.<sup>413</sup>

La mediazione finale tra mondi contrapposti viene raggiunta attraverso una progressiva trasformazione dei due protagonisti. Dora all'inizio veicola una mentalità femminile alquanto frivola, coincidente con quella americana in fatto di costumi e pratiche sociali che si scontra con l'universo chiuso e i valori tradizionali di Giacomo. Dora infatti lascia di stucco Giacomo quando gli racconta di essersi lanciata con il paracadute per una scommessa fatta con il suo pretendente Bob. E la scommessa, se fosse stata perduta, avrebbe previsto come penalità le nozze. A Giacomo dirà: «Lei troverà questo terribilmente immorale, ma io faccio questo per sport». Il giovane però è attratto dal modo di vivere moderno tanto da accettare l'invito della donna di trascorrere con lei il Capodanno in montagna. Per l'affascinante ereditiera è disposto a rinunciare alla tranquillità della campagna e ad assimilare lo stile di vita urbano: a casa utilizza attrezzi sportivi per rinforzare i muscoli, fuma, impara a guidare l'auto; una volta

---

<sup>411</sup> Bob, molto opportunisticamente, fa credere che Dora abbia una relazione con Alfredo (Enrico Viarisio) un campione sportivo. Invece è una falsità per cercare di allontanare Giacomo dalla donna, sempre più interessata all'imbranato professorino.

<sup>412</sup> Raffaele De Berti, *Cinema italiano degli anni Trenta tra propaganda, ruralismo e modernizzazione*, in ID (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 38.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

abbandonato il tetto natio, si improvvisa sportivo, si abitua a bere, bacia sulla bocca un'amica di Dora, emulando la condotta di quest'ultima, si fa chiamare Jack, come è abitudine nell'ambiente frequentato dalla giovane, inizia ad apprezzare il jazz. Anche quando Dora crede erroneamente che Giacomo abbia una relazione con la sua cameriera e delusa decide di sposare Bob, il giovane sconsolato non vuole tornare a casa, nonostante le insistenze del suo cameriere Antonio. Ormai la città con le sue attrazioni lo ha soggiogato a tal punto da decidere di rimanervi. La decisione comporta «una caduta sociale ed economica»<sup>414</sup> del personaggio, in quanto la zia non gli manda più denaro e lui non riesce a trovare un impiego adeguato alla sua formazione intellettuale. Così si riduce a fare vari lavoretti: dall'uomo-sandwich in piazza Duomo, al lavapiatti in un albergo, al traduttore di testi latini per dei ragazzini. Non può mancare il lieto fine come in tutte le commedie. Giacomo salva la donna amata dall'impostore Bob, intenzionato ad approfittare della ricchezza della giovane per salvarsi dai debitori. Guida all'impazzata un taxi e poi un pullman di turisti, ma giunge in tempo per impedire il rito delle nozze e condurre via Dora in pullman, quasi di sicuro in campagna, dove la coppia formerà una famiglia assieme, come si evince dall'inquadratura del bambino che per poco non viene investito da Giacomo mentre cerca di baciare Dora. Il finale di *Tempo massimo* esalta i valori del matrimonio e della famiglia, anche se la pellicola veicola i germi di una modernità che non possono più essere ignorati o frenati.

Il film di Mattoli è del 1934, anno dell'inizio dell'era Freddi che guardava con molta ammirazione al cinema americano. E il regista pure, anche se, «nei limiti, che è inutile ribadire, determinati dall'atmosfera di regime, cerca di creare personaggi e storie non pedissequamente imitati da modelli stranieri».<sup>415</sup> Ci sono infatti anche influenze e ibridazioni con un cinema più nostrano, come si può notare dalle riprese in esterni, dal lago di Como alla città di Milano, che ricorda *Gli uomini, che mascalzoni ...* di Mario Camerini. Inoltre il regista non si preclude la possibilità di ironizzare uno dei miti dell'epoca, l'aviatore, e quindi lo sport, considerato uno dei punti programmatici più rilevanti della politica di regime. *Inventiamo l'amore* (1938) di Camillo Mastrocinque è un altro film in cui avviene uno scontro tra mentalità provinciale e moderna. Il soggetto è tratto da una commedia di successo di Bruno Corra e Giuseppe Achille, che ottenne uno strepitoso successo sui palcoscenici italiani con la compagnia Maltagliati-Cervi-Tofano. Il film fu elogiato dalla critica per la direzione pulita e corretta di Mastrocinque e per la bravura degli attori, ma considerato più un

---

<sup>414</sup> Ivi, p. 37.

<sup>415</sup> Ernesto G. Laura, *La commedia e il comico*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 326.

prodotto commerciale che d'arte. Visentini sulle colonne di «Cinema» insiste sull'incoerenza del film, che consiste nel «passare dalla “macchietta” provinciale alla “mondanità” più arbitraria»,<sup>416</sup> considerate entrambe false, perché lontane da una rappresentazione realistica di personaggi e sentimenti. Secondo la testimonianza della protagonista della *pièce* teatrale e cinematografica Evi Maltagliati,

il film fu deformato. Non era la stessa cosa della commedia. [...] Era una commedia di dialogo, un dialogo serrato, con quattro attori che funzionavano, Tofano, Cervi, la Chellini e io. Questo nel film non si è visto più. O forse non abbiamo reso quello che avevamo reso a teatro. Può darsi anche colpa nostra.<sup>417</sup>

L'attrice, fino a quel momento impegnata in ruoli di seduttrice (*Aldebaran* di Blasetti, *Io, suo padre* di Bonnard), recita la parte della fidanzata di Carlo Morelli (Gino Cervi), un giovane oppresso dalle convenzioni della vita provinciale e perciò desideroso di lasciare Urbino per rifarsi un'esistenza nuova a Roma con l'aiuto dell'amico Amedeo (Eugenio Cappabianca). Carlo ha intenzione di sfondare nel mondo del cinema grazie ad un soggetto da lui scritto che vede come protagonista femminile Anna, la sua amata. I due lasciano di nascosto la cittadina convinti di essere felici come dice Carlo ad Anna: «*Vedrai, il nostro amore non somiglierà a nessun altro. Faremo a modo nostro. Noi inventeremo l'amore*». Nella capitale vengono mal consigliati da Amedeo che si rivela solo interessato a spillare denaro a Carlo. Entra in scena anche un industriale, il commendatore Carboni (Guglielmo Sinaz), apparentemente intenzionato a finanziare il film, ma in realtà attratto da Anna su cui pesa la macchia di vivere con un uomo senza essere sposata. *Inventiamo l'amore* quindi è una pellicola in cui si affaccia l'esigenza femminile, oltre che maschile, di trovare una forma di emancipazione in una cornice diversa da quella asfittica della provincia e per giunta in un mondo, come quello del cinema, in cui la donna viene giudicata con malevolenza dagli uomini. Le persone con cui la coppia entra in contatto esprimono infatti un giudizio negativo sulla giovane. Si va dal vicino di casa, il ragionier Biancardi (Guglielmo Barnabò) che dice alla moglie Aida (Amelia Chellini), pronta a salire con la figlia Elsa (Clelia Matania) nell'appartamento dei Morelli per partecipare ad una festa: «*Ma ti par giusto di condurre una ragazza in quell'ambiente. Quei due vivono in una situazione irregolare!*». Ma è soprattutto Anna a pagare il prezzo più alto della sua scelta di vivere con un uomo che non è suo marito. Il commendatore Carboni si è

---

<sup>416</sup> Gino Visentini, *Inventiamo l'amore*, «Cinema», IV, 61, 10 gennaio 1939, p. 26.

<sup>417</sup> Francesco Savio, *Intervista a Evi Maltagliati*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., pp. 699-700.

lasciato coinvolgere nel progetto del film solo perché attratto dalla giovane, ma una volta che ne ha compreso l'integrità morale le dirà: «*Siete una gran brava figliola, eppure sul principio avevo avuto un'impressione diversa. Avevo saputo che vostro marito non è vostro marito*». Amedeo, dal canto suo, esercita pressioni sulla ragazza perché si mostri gentile con il commendatore per fargli tirar fuori i soldi e allora Anna reagisce con giusta rabbia: «*Come vi permettete. Se io fossi la moglie di Carlo non osereste parlarmi così*». Anche il fidanzato Carlo, su consiglio del venale e perfido amico Amedeo, non esita a spronare la fidanzata a convincere l'industriale a finanziare il film: «*Quando comincerà a dare il denaro? Cara, non c'è più tempo da perdere. Non potresti tentare di farglielo capire?*». Amedeo si è sempre mostrato non indifferente al fascino di Anna e, quando entra in gioco Borghetti (Sergio Tofano), accorso a Roma per aiutare la giovane di cui è da sempre innamorato, approfitta di un telefonata tra i due per accarezzare la caviglia e poi la gamba della giovane. Anna non ci pensa due volte a respingere le *avances* e a dare dello stupido all'uomo creando una situazione comica con Borghetti dall'altra parte del filo che crede di essere lui lo stupido. Di fatto la condotta dell'universo maschile rende Anna sempre più consapevole che la sua nuova esistenza da donna emancipata la fa credere un poco di buono. Borghetti è seriamente innamorato di Anna e sarebbe disposto a darle il suo nome purché lei accettasse di sposarlo. Anna tuttavia non accetta la proposta, non solo perché non lo ama ma anche perché è consapevole di aver perduto la reputazione di brava ragazza. Nel frattempo si inserisce nel *ménage* di Carlo e Anna un'attrice, Elena (Ivana Claar), che fa di tutto per screditare Anna agli occhi del fidanzato e prendere il suo posto come prima attrice nel film. Per questo è disposta a far credere a Carlo che Anna sia l'amante di Carboni. Nel corso di un faccia a faccia con Carlo, Anna non riesce a convincerlo della sua innocenza. Il dialogo fa emergere non solo la tensione e l'incapacità dei due giovani di ritrovare l'antica intesa, ma anche l'atteggiamento ingiusto di Carlo, che punta l'indice accusatorio contro Anna per una presunta – e di fatto inesistente – relazione con Carboni, mentre minimizza il suo probabile tradimento con Elena.

A questo punto Anna, offesa nei suoi sentimenti e nella sua austerità morale, sbotta mettendo Carlo di fronte alle sue responsabilità: «*[...] Ah, non sapevi che alla lunga la gente avrebbe detto delle malignità sul conto nostro? Con Carboni a pranzo, a teatro, in automobile, ma tu credi che se fossi stata tua moglie m'avresti fatta vivere così? [...] Ma quando si tratta di convincere Carboni a dare i capitali per il film sono io che devo persuaderlo. Stare fuori delle ore con lui*». Il giovane però non crede all'innocenza di Anna e se ne va adirato

lasciandola sola. Come sempre nelle commedie non manca il lieto fine: Carlo scoprirà di essere stato ingannato da Amedeo e da Elena e allora tornerà da Anna ammettendo di essere stato ingiusto con lei e di aver finalmente compreso che esiste una sola maniera d'amare, quella antica stabilita dal consorzio civile, ovvero il matrimonio. I due protagonisti quindi

dopo una serie di esperienze negative, rinunciano ai sogni cittadini e cinematografici e a «una nuova maniera d'amare» per sposarsi e poter così tornare, «amandosi alla vecchia maniera», alla tranquilla vita della provincia. L'irruzione sulla scena italiana di nuovi modi di pensare e agire e lo sconvolgimento che provocano finiscono per essere chiusi e ricondotti nei canoni della tradizione attraverso il rituale del matrimonio, che sancisce l'apparente raggiunta maturità della nuova coppia e la loro entrata nella società degli adulti.<sup>418</sup>

Anna in particolare ha sperimentato sulla sua pelle quanto sia distruttivo per una donna non sposata, che convive con un uomo, il pregiudizio maschile, presente sia nell'ambiente di provincia che nella grande città; e soprattutto ha potuto aprire gli occhi sul mondo del cinema che offre solo falsi sogni e può rovinare la reputazione di una donna. Fa da *pendant* alla figura positiva di Anna, che riesce a mantenersi fedele all'uomo amato, nonostante i continui tentativi di seduzione maschili, Elena, l'attricetta disposta a tutto pur di sfondare nel cinema con un ruolo da protagonista.

La professione dell'attrice viene presentata quasi sempre come poco rispettabile per una donna. Lo confermano un film come *Due milioni per un sorriso* (1939)<sup>419</sup> di Carlo Borghesio e Mario Soldati e alcune figure minori presenti in pellicole coeve: da Lilli, l'amante del direttore generale della Radio di Budapest in *Mille lire al mese* (1938) a Nora che ha una relazione con il protagonista maschile (Leonardo Cortese) ne *Il diavolo va in collegio* (1944) di Jean De Boyer, a Loletta (Anna Magnani), *soubrette* del varietà, in *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica.

---

<sup>418</sup> Raffaele De Berti, *Cinema italiano degli anni Trenta tra propaganda, ruralismo e modernizzazione*, in ID (a cura di) *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 39.

<sup>419</sup> Il film assume una struttura diegetica autoreferenziale in cui il finanziatore, un italo americano, vuole che si cerchino degli attori veri che interpretino la sua storia d'amore, risalente a trenta anni prima. Perotti sceglie Giacomo, un professorino, per recitare la sua parte, in quanto identico a lui. Al giovane dà il compito di scegliere l'attrice. Viene bandito un concorso in cui si presentano uno stuolo di attricette frivole e americaneggianti che si atteggiavano in pose false e ridicole. Qui si nota l'ironia di Soldati nei confronti della macchina cinema, già evidente in *Dora Nelson*. In particolare un'attrice, quando la selezione si trasferisce per un giorno in campagna, si traveste da pastorella con la complicità di Spinelli, il segretario di Perotti, e di alcuni pastori del posto. Viene scelta per la sua genuinità la finta pastorella. Significative le parole del padre fasullo che inizialmente aveva detto che le ragazze in paese erano tutte troppo giovani, ma poi entrando in campo la figlia afferma di non aver parlato di lei: «Perché quella è una brava ragazza, ecco perché non ce l'ho detto. Non voglio mica che me la guastino con le storie del cinematografo». Anche se la scena è stata costruita a tavolino per far cadere la scelta di Giacomo su una determinata attrice, sono in ogni caso indicative le parole del pastore che esprimono i pregiudizi comuni sul mondo del cinema come luogo di corruzione della gioventù femminile.

## 2.5. *Dora Nelson: la bad e la good girl a confronto*

Ricorre soprattutto nelle commedie degli anni del boom produttivo del filone “all’ungherese” la tecnica del raddoppiamento,<sup>420</sup> oltre che dello scambio di persona, dispositivi rintracciabili in numerose commedie di Camerini, da *Gli uomini, che mascalzoni ...* (1932) a *Grandi Magazzini* (1939), realizzato nello stesso anno di *Batticuore*, in cui i personaggi si ritrovano per uno scherzo del destino o per la loro ingenuità a trasformarsi in una persona diversa da quella che sono in realtà. Alla scuola cameriniana si formò il giovane Mario Soldati, già sceneggiatore de *Gli uomini, che mascalzoni ...*, di *Giallo* (1933), *Il cappello a tre punte* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), *Il signor Max* (1937), tra i titoli più importanti. Il letterato prestato al cinema sembra condividere con il regista romano un’attrazione particolare per il doppio e il travestimento, una sorte di ossessione narrativa non solo italiana. Tuttavia nel nostro paese esisteva una tradizione culturale millenaria sulla formula narrativa della duplice identità, di cui la commedia fece propri alcuni *topoi* derivandoli dalla letteratura e dal teatro. Come ha sottolineato Vito Zagarrìo:

Il tema del doppio nelle commedie del periodo, costruite secondo lo schema dell’inganno e del travestimento, presentano ovviamente un fortissimo legame con lo schema base della “Commedia Attica Nuova”, ed in particolare con quella di Plauto. Basti pensare ai *Menaecmi*, alle *Bacchides*, ad *Anphitruo* e al *Miles Gloriosus*; se nelle prime due ci troviamo di fronte alla messa in scena di un doppio gemellare, quindi biologico, il quale dà vita ad equivoci involontari e del tutto slegati dalla volontà dei protagonisti, nelle altre due la creazione del doppio è generata da un inganno volontario che implica una vera e propria metamorfosi, attraverso il travestimento di alcuni personaggi.<sup>421</sup>

L’assumere però le sembianze di un altro risale ancora più addietro nel tempo, addirittura all’epica antica, dall’*Iliade* all’*Eneide*,<sup>422</sup> in cui troviamo la tematica del doppio. Nella commedie bianche, in cui si assiste di continuo allo scambio di ruoli, avviene lo stesso procedimento: esse si presentano come «doppio simulato della vita».<sup>423</sup> La vicenda raccontata per immagini allo spettatore non è infatti un’esperienza vera, ma un surrogato della realtà. L’utilizzo del dispositivo della duplice identità e dell’illusione scenica è presente in numerose commedie, da *Rose scarlatte* a *L’ultimo ballo*, da *Mille lire al mese* e *La dama bianca*, ma è

---

<sup>420</sup> Per esempio *Batticuore* presenta il film dentro il film o la duplice parte della protagonista femminile, Arlette, ladra e baronessina.

<sup>421</sup> Vito Zagarrìo, *L’immagine del fascismo*, cit., p. 200.

<sup>422</sup> Si veda sull’argomento Maurizio Bettini, *Il ritratto dell’amante*, Einaudi, Torino, 1992 e sempre dello stesso autore *Costruire l’invisibile. Il doppio nella cultura antica*, in *Il ritratto dell’amante. L’artista, la musa, il simulacro*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

<sup>423</sup> Maurizio Grande, *Simulazione a teatro*, in Giulio Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, p. 165.



in *Dora Nelson* (1939), esordio alla regia di Mario Soldati, tratto dalla sceneggiatura di Louis Verneuil per l'omonimo film francese del 1935 diretto da René Guissart, che raggiunge il suo apice. L'adattamento della versione italiana fu scritto quasi completamente da Soldati assieme a Luigi Zampa, che ne stese i dialoghi. I due si sbizzarrirono nella costruzione di un intreccio molto elaborato. Questa la testimonianza del regista in proposito:

Certamente [il film] è molto macchinoso, perché alla macchina della pochade francese di Verneuil, io e Zampa abbiamo aggiunto altre macchine. Perché volevamo divertirci, naturalmente: una macchina sopra una macchina. È come uno che costruisce, sopra un'automobile, una carrozza. Ha capito? Sopra, finta, una carrozza.<sup>424</sup>

Soldati considerava *Dora Nelson* un «filmetto» senza grandi pretese, che tuttavia era il suo primo lavoro da regista e per questo gli consentiva di potersi muovere liberamente rispetto ai precedenti film di cui era stato solo collaboratore o coregista, ma soprattutto di prendersi una rivincita nei riguardi del cinema in cui non credeva.<sup>425</sup> L'atteggiamento disincantato di Soldati verso la settima arte è rintracciabile fin dall'*incipit* che richiama quello di altre pellicole: da *Giallo* (1933) di Camerini<sup>426</sup> a *Stasera alle undici* (1937)<sup>427</sup> di Oreste Biancoli, a *Due milioni per un sorriso* (1939) di Borghesio e Soldati.<sup>428</sup> La tecnica del film dentro il film non solo rompe l'illusione scenica e svela il mistero di quanto accade dietro le quinte, ma, nel caso di *Dora Nelson*, crea un cortocircuito continuo tra arte e vita, strizzando di continuo l'occhio allo spettatore frastornato dalla girandola di identità vere e false di continuo rimescolate che fanno passare in secondo piano la “favola di Cenerentola”, come asserisce Marcia Landy: «The comedy thus lies less in the repetition of the Cinderella folklore and more in the shared joke between the audience and the film, the knowledge that film viewing entails theatricality and, even more, the complex notion that impersonation *is* life».<sup>429</sup> Si potrebbe dunque azzardare l'ipotesi che lo scambio tra finzione e realtà favorisca ancora di più l'illusione nello spettatore di poter sognare il salto di classe proprio facendo accadere nel film ciò che nella vita quotidiana era impossibile che accadesse.

---

<sup>424</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, vol. III (NAZ-ZAV), Roma, Bulzoni, 1979, p. 1038.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> Da una commedia Edgar Wallace fu sceneggiato dal regista con Soldati.

<sup>427</sup> Fu sceneggiato da Soldati e Camerini.

<sup>428</sup> Il film fu codiretto da Soldati assieme a Carlo Borghesio. Lo scrittore torinese partecipò all'ideazione del soggetto e alla sceneggiatura con Borghesio e Castellani.

<sup>429</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., pp. 57-58.

Basti pensare all'*incipit* del film, quando la diva del cinema viene ripresa mentre recita in un film in costume la parte di una principessa. Una scenata della donna nei riguardi del suo *partner* maschile interrompe le riprese e in quel momento l'allargamento di campo della macchina da presa consente di vedere che si tratta di un set cinematografico con tanto di regista, produttore e maestranze. Ma Dora (Assia Noris) non recita solo la parte della principessa nel film; siamo di fronte ad un secondo livello di finzione, perché l'isterica star ha agito in tal modo con il preciso disegno di abbandonare il set per raggiungere il suo amante, il principe esiliato di un fantomatico regno (Nino Crisman). L'uomo le ha promesso di condurla con sé quando potrà un giorno riottenere il trono che gli è stato tolto e di cui lei sarà la legittima erede. Questo spiega l'atteggiamento altezzoso e dispotico che la donna assume sia nei confronti dei compagni di lavoro sia dei familiari, il marito, l'ingegnere Ferrari (Carlo Ninchi) e la figliastra Renata (Miretta Mauri), considerati dei «borghesi» materialisti per la loro incapacità di comprendere la sua superiore natura spirituale, derivatale da blasonate origini. Infatti Dora non perde occasione sia sul set che a casa di sottolineare il fatto di essere figlia di una dama di corte dell'imperatrice. Attraverso questa figura muliebre capricciosa e snob, nonché di nobile schiatta, probabilmente non molto lontana dalla reale natura della moglie di Camerini,<sup>430</sup> il regista torinese mostrava i dispositivi offerti dalla macchina cinema come finzione, assumendo Lubitsch a maestro di stile.<sup>431</sup>

Questo spiegherebbe come mai Dora, per tutta la durata del film, non venga mai risparmiata dall'ironia degli autori: nonostante si consideri superiore a chi la circonda, dai cinematografari al marito, finisce col rimanere invischiata in una truffa ordita dal suo primo marito (Luigi Cimara), creduto da lei morto carbonizzato in seguito all'incendio di un treno su cui la coppia viaggiava. Di fatto l'uomo ha approfittato del falso riconoscimento<sup>432</sup> del suo cadavere per sparire dalla circolazione e liberarsi da una moglie insopportabile. Ha però fatto cadere Dora in un tranello per scucirle del denaro grazie all'aiuto di un attore e di alcuni caratteristi, divenuti rispettivamente il principe in esilio e i suoi dignitari e servitori. Dunque la bizzosa diva, all'apice della notorietà, non si fa scrupoli per amore di un uomo di abbandonare lavoro e famiglia. Anche quando nel finale tutta la verità verrà a galla, Dora non potrà che accettare

---

<sup>430</sup> «Era la baronessina Anastasia Von Gerzfeld, figlia di un nobile norvegese e di una bellissima dama russa, nata a Pietroburgo nel 1915, alla vigilia della rivoluzione». Nunzia Messina, *Le donne del fascismo*, cit., p. 36.

<sup>431</sup> Guido Fink ha rinvenuto in *Dora Nelson*, come in un altro lavoro di Mario Soldati, *Quartieri alti*, il tocco di Lubitsch con le famose porte che si aprono e si chiudono in continuazione «per scandire i giochi dell'amore e del caso». Guido Fink, *Sopra l'automobile, una carrozza: «Dora Nelson» e «Quartieri alti»*, in AA.VV., *Mario Soldati: La scrittura e lo sguardo*, Museo Nazionale del cinema, Torino, Lindau, 1991, p. 182. Lubitschiano è anche il tema del doppio che intreccia verità e menzogna, scambia le parti tra attori e personaggi.

<sup>432</sup> Il richiamo a *Il Fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello è molto evidente.

la sconfitta ritornandosene a recitare proprio con l'attore-principe, reclutato dal regista in un film ancora in costume dal titolo che suona ancora piuttosto ironico: *Il principe azzurro*. Questa costruzione della diegesi, che ritorna al punto di partenza, mette in luce il carattere artificiale del mondo del cinema, indagato nelle sue dinamiche interne condotte sino al parossismo.<sup>433</sup> Tuttavia a differenza di pellicole, quali *Rose Scarlatte* o *Non ti conosco più*, Dora non va incontro ad una riconciliazione finale con il marito: la sua aspirazione a vivere una "doppia vita" si rivela fallimentare. Il disprezzo dell'attrice nei riguardi della borghesia ha finito col ritorcersi contro il personaggio, destinato a diventare una principessa solo per finzione. La donna quindi continua a vivere nell'illusione di poter vivere una storia d'amore degna del suo rango nobile. Soldati non smaschera solo la «stupidità del cinema», che confonde realtà e finzione e vende sogni falsi,<sup>434</sup> ma anche fa emergere dal film due modi dell'essere donna in contrapposizione continua. La bilancia ovviamente pende a favore di Pierina, la giovane sartina, sosia di Dora arruolata per sostituirla sul set e nella vita. È la ragazza acqua e sapone di tanti film cameriniani che va incontro ad una promozione sociale grazie alla sua condotta moralmente ineccepibile. A lanciarla nella settima arte, seppure per un breve periodo, è Gegè (Nando Bruno), un tecnico dei teatri di posa che non sopporta Dora: «A forza di calci la farei lavorare. Sono i quattrini che le danno in testa. Fino a quattro anni fa ha fatto la comparsa. Adesso c'ha i milioni». L'uomo del popolo convince regista e produttore a portare sul set una sua vicina di casa, non solo fisicamente somigliante a Dora ma anche in grado di imitarla alla perfezione. Pierina rappresenta una declinazione del raddoppiamento dell'identità, ovvero la «sosia», come ha asserito Maurizio Grande:

Infatti, Pierina (Assia Noris) è chiamata a sostituire la diva del cinema Dora Nelson soltanto *per un periodo limitato di tempo e per contratto*; dunque, è chiamata non a prendere il posto di un altro ma a *recitare la sua parte*. Come si vede, non si dà qui scambio di persona ma simulazione contrattata, non si dà mascheramento e contraffazione ma *calco di persona*; [...] Pierina deve recitare e mascherarsi, è vero, ma senza cambiare identità, simulando – sullo schermo e nella vita – l'esistenza di un personaggio *mancante*, che momentaneamente non è al suo posto.<sup>435</sup>

---

<sup>433</sup> «Dora Nelson è un film circolare, comincia come finisce. È una commedia alla Lubitsch. Nel film, mi sono sfogato nei confronti del cinema, contro tutte le stupidità del cinema». Jean J. Gili, *Mario Soldati, tra cinema e letteratura*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, Roma, Donzelli, 2009, p. 95.

<sup>434</sup> Sul cinema come mondo che vende illusioni si possono prendere in esame, oltre ai film del ventennio, anche alcuni degli anni cinquanta e sessanta tra cui *Lo sceicco bianco* (1952), *Bellissima* (1951) di Visconti e il famoso documentario di Antonioni: *L'amorevole menzogna* (1949).

<sup>435</sup> Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno*, cit., p. 29.

Confrontando le commedie impregnate sulla “favola di Cenerentola”, *Dora Nelson* presenta la diva del cinema insoddisfatta del suo *ménage* matrimoniale e del suo lavoro, considerati un impedimento ai suoi desideri di rivalse sociale, in questo caso messi in evidenza dalla contrapposizione tra borghesia e falsa aristocrazia. Pierina, dal canto suo, incarna invece la Cenerentola della tradizione favolistica; come sempre, la timida e umile sartina di buon cuore non manca di senso pratico: prima di accettare la proposta di recitare al posto di Dora chiede di non rimetterci sul piano economico: come modista prende con gli straordinari 21,50 al giorno. La paga propositale è al di sopra di ogni aspettativa: «*Ebbene noi ti daremo ... [...] 1000 per due giorni di lavoro, 1000 lire*». La giovane non è alla ricerca di un posto di lavoro né teme di perdere quello che ha, non viene sottoposta a prove come le protagoniste di *Darò un milione* (1935) o *Batticuore* (1939). Deve solo saper recitare al posto di Dora Nelson nella finzione scenica e nella vita privata. Anche il marito di Dora infatti la ingaggia per risolvere una delicatissima questione familiare: la figlia Renata deve sposare il rampollo di una ricca famiglia borghese, i Gabardo, molto prevenuti sul fatto che il figlio Enrico (Massimo Girotti) si unisca in matrimonio con una ragazza, la cui matrigna fa di professione l’attrice. Ma ecco giungere in soccorso Pierina che in poco tempo si conquista le simpatie dei Gabardo e della sorella di Ferrari, oltre che della figlia. E infine conquista il cuore del ricco industriale di cui anche lei si innamora. Eliminato l’ultimo ostacolo alla felicità tra i due, ovvero il matrimonio contratto da Ferrari con Dora,<sup>436</sup> Pierina può sposare l’uomo amato. Senza dubbio Dora e Pierina incarnano, al di là degli equivoci e degli scambi di persona, due tipologie di donna opposte:

The real Dora impersonates being a wife, while Pierina inhabits the role. As an entertainer, Dora is presented as capricious, arbitrary, and even immoral. The film criticizes Dora’s lax attitudes toward family, linking them to viciousness and even antisocial behavior.<sup>437</sup>

Dora dunque è snob, superba e soprattutto adultera.<sup>438</sup> Dimostra di aver sposato il borghese Ferrari per interesse, come si evince dalle parole dell’uomo in risposta alla convinzione della moglie di essere inadatta, per la sua nobile origine, a vivere in un ambiente come quello del

---

<sup>436</sup> Il legame non risulta più valido, in quanto la donna è ancora sposata con il primo marito.

<sup>437</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 87.

<sup>438</sup> In *Dora Nelson*, come in altri film non cameriniani come *Rose Scarlatte*, *L’ultimo ballo*, ecc ..., vengono affrontati temi considerati tabù dal regime, quali l’adulterio femminile e, come in *Batticuore*, la criminalità. Tuttavia la provenienza straniera della diva del cinema, nonché l’ambientazione piuttosto anonima, non procurarono problemi al film. Inoltre il genere della commedia, a differenza del melodramma, si prestava per la sua natura più scanzonata e volta all’intrattenimento ad aggirare gli ostacoli censori.

marito: *«Quando ti ha fatto comodo, ti ci sei trovata bene, ora che sei Dora Nelson»*. Essa inoltre non rivela alcuna propensione materna verso la figliastra Renata, trattata in modo scontroso e acido. L'incontro con i Gabardo, conclusosi con l'ennesima scenata di Dora, è un eccellente pezzo di bravura dei dialoghetti, in cui trapela la graffiante ironia di Luigi Zampa nei riguardi del mondo nobiliare e la scarsa reputazione in cui era tenuta la professione dell'attrice. Eloquenti in proposito le parole di una zia dell'ingegnere che confonde la vantata origine blasonata di Dora con la parte recitata dalla stessa in un film. La «signora» si altera perché l'anziana dimostra di essere l'unica a non conoscere la sua provenienza. Al che la parente acquisita replica per scusarsi: *«Cosa volete, Genova è così lontana. Ma adesso che ci penso l'ho sentito dire, ma io credevo che fosse solo pubblicità. In America le attrici divorziano e quindi divengono principesse»*. La donna sintetizza con un'ingenuità esilarante la prevenzione comune nei riguardi delle attrici, giudicate in modo negativo dalla morale comune. Pierina al contrario di Dora, proprio perché proviene dai ceti popolari, incarna la virtù muliebre: per niente attratta dal mondo del cinema, ha accettato di recitare per bontà d'animo a patto però di non rimetterci sul piano economico. Mentre Dora è una *bad girl*, destinata a essere punita per la sua condotta riprovevole e amorale, Pierina incarna il modello ideale di donna, disinteressata e fedele. Eppure anche lei rivela, poiché si sta innamorando di Giovanni, dei momenti di crisi, legati ad un confronto con Dora. Infatti non mancherà di chiedere a Renata come mai suo padre, un uomo così buono, si sia sposato con una donna così perfida e sia riuscito anche a sopportarla; la fanciulla risponde: *«Certo Dora Nelson era molto cattiva con lui [...], antipatica, prepotente, piena di aria di manie. [...] si vede che a volte agli uomini piacciono le donne cattive»*. In base alle parole di Renata, Pierina inizia ad assumere un comportamento capriccioso e bisbetico davanti alla famiglia di Giovanni e ai Gabardo, credendo di essere apprezzata dal marito di Dora, che al contrario la rimprovera, dal momento che lui, per primo, ha compreso l'errore commesso sposando una donna "cattiva". Anche quando Pierina si congederà dall'ingegnere, indossando di nuovo i suoi vestiti di umile modista, non mancherà di dire all'ingegnere, rammaricato per non aver incontrato lei sei anni prima: *«Allora vi piaceva Dora Nelson. Oggi vi piaccio io, forse solo perché somiglio a lei. [...] Sono una Dora Nelson riveduta e corretta. Così come sono io non vi sareste neppure accorta di me [...] Dora Nelson è una donna. Pierina è una ragazza qualunque»*. Ma la ragazza qualunque, proprio perché animata da valori autentici, ha fatto breccia nel cuore di Giovanni, che, pur scambiando Dora per Pierina, nelle ultime sequenze, rivela a quest'ultima il suo sincero sentimento d'amore: *«Si capisce lontano un miglio che siete Pierina.[...]»*

*Volevate mettermi alla prova. Sapete benissimo che voglio bene a voi. Dora non la posso soffrire. Dora non è affatto interessante. È una donna capricciosa, leggera e cattiva. Ho tanto disgusto che solo all'idea di trovarmela davanti, ma grazie al cielo è lontana».*

Non è casuale che il protagonista maschile, l'industriale, sia l'ennesimo uomo “a statuto debole” della maggior parte dei film del periodo; in questo caso molto paziente e disposto a giustificare la moglie bisbetica e forse anche così ingenuo da non accorgersi del tradimento.<sup>439</sup>

Soldati tuttavia, con il congegno della doppia protagonista, ha rivelato il carattere convenzionale del cinema, mostrandone i trucchi e allo stesso tempo contrapponendovi i valori del matrimonio e della famiglia:

By means of the two Doras, the film attempts to distinguish between “authentic” behavior and impersonation, implying that anyone can be a public performer but the real test of role-playing involves playing the right role, which in this case seems to be the role of wife and mother.<sup>440</sup>

Il fatto che questi ideali muliebri vengano celebrati in una dimensione volutamente falsa, qual è quella del film dentro il film, non incrina il messaggio ideologico tradizionale sul valore del matrimonio, veicolato da altre pellicole già analizzate. Senza dubbio Dora non appare, nonostante il temperamento astioso e insopportabile, così malvagia allo spettatore.<sup>441</sup>

Potremmo ipotizzare che *Dora Nelson* sia stato realizzato non solo per divertimento, ma anche per prendere in giro la produzione artificiale dei “telefoni bianchi” di cui riproduce alcuni dispositivi diegetici e scenografici. Da un lato quindi Soldati ha mostrato la falsità della storia raccontata sul grande schermo attraverso lo svelamento della macchina cinema, dall'altra ha continuato a offrire allo sguardo del pubblico immagini di opulenza e ideali muliebri, che, per quanto appaiano ambigui, all'epoca dovevano invece sembrare soprattutto alla spettatrice modelli di condotta da emulare. Il film infatti ottenne un notevole successo al botteghino e la critica coeva espresse un giudizio globalmente positivo, a testimoniare che in pieno periodo autarchico si tendeva a elogiare il film d'autore italiano. Si va dagli apprezzamenti incondizionati di Giuseppe Isani:

---

<sup>439</sup> Soldati e Zampa si sforzarono di contrapporre «una borghesia intelligente, virtuosa, quella rappresentata nel film da Carlo Ninchi» a una «più ignorante», rappresentata nella sceneggiatura francese. Jean A. Gili, *Mario Soldati...*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 95. Si veda anche Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1037.

<sup>440</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 88.

<sup>441</sup> Lo stesso Soldati in un'intervista su che cosa modificherebbe se dovesse rifare il film risponde che sarebbe con Dora «molto più intransigente della prima volta». Rivedendo la pellicola riscontra che nella seconda parte la donna diventa «quasi dolce in confronto alla viperetta che è nella prima parte. Insomma, fra Dora e Pierina c'è, nella seconda parte del film, minore contrasto». Belisario L. Randone, *Come rifarebbero i loro film*, «Film», III, 11, 16 marzo 1940, p. 5; ora in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 35.

Scrittore e uomo di gusto, [Soldati] si è messo subito in prima linea con il suo primo film e ci si è messo senza alterare affatto la sua sensibilità e senza voler andar oltre il voluto, ma operando piuttosto in profondità con una ricerca minuziosa e completa del mondo che egli spiritualmente e materialmente doveva rappresentare. Dall'inquadratura delle scene, ai caratteri dei personaggi, dalla tecnica di montaggio alle più lievi sfumature della recitazione dei suoi attori, egli ha veramente costruito un tutto organico e senza squilibri che è in perfetta aderenza di peso al racconto.<sup>442</sup>

A quelli più tiepidi di Cesare Zavattini, sulle colonne di «Tempo»,<sup>443</sup> che non ritiene il lavoro all'altezza di Soldati, al giudizio di Mino Doletti che reputa il film d'esordio dello scrittore «un'opera artisticamente decorosa e di rendimento sicuro. Gran parte del merito, naturalmente, va a Mario Soldati, il quale, essendo molto giovane, non ha certo ancora segni e impronte inconfondibili di stile e di personalità, ma è diligente, cosciente, chiaro e pulito. E scusate se è poco».<sup>444</sup>

La recitazione della Noris, anche senza la direzione del marito, è considerata perfetta nel duplice ruolo della bisbetica stella del cinema e dell'umile modista. In effetti l'attrice aveva raggiunto una notevole maturità artistica, oltre che uno strepitoso successo di pubblico,<sup>445</sup> diventando la diva più famosa e amata di quegli anni. Soldati sulla Noris scrive: «Mi vendicavo pure di Assia Noris. Non è stata necessaria alcuna correzione: quando ha interpretato il ruolo di questa donna antipatica, è stata perfetta. Insomma, se il film funziona così bene è perché vi ho scaricato tutta la rabbia che covavo dentro di me contro il cinema».<sup>446</sup>

---

<sup>442</sup> Giuseppe Isani, Dora Nelson, «Cinema», IV, 84, 25 dicembre 1939, p. 392.

<sup>443</sup> Cesare Zavattini, «Tempo», 28 dicembre 1939, in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1*, cit., p. 108.

<sup>444</sup> Mino Doletti, *Sette giorni a Roma*, «Film», II, 51, 23 dicembre 1939, p. 2.

<sup>445</sup> A dimostrazione di ciò basta ricordare che il referendum, promosso da «Cinema» nel 1939-40, in cui si chiedeva di rispondere alla domanda *Quale delle nostre attrici considerate la migliore?*, vide l'attrice trionfare su tutte le sue colleghe.

<sup>446</sup> Jean A. Gili, *Mario Soldati...*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 95.

## CAPITOLO III

### La donna “in vetrina”

#### 3.1. Figure femminili urbane nel cinema di Mario Camerini

La politica ruralista del fascismo, che garantiva il controllo della donna tra le quattro pareti domestiche e la consacrava “angelo del focolare”, si rivelò un fallimento a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, soprattutto per l’incapacità del settore agricolo di offrire sbocchi occupazionali economicamente competitivi con quelli offerti dalla città.

[...] il quadro idilliaco della vita rurale che il fascismo dipingeva era quanto mai lontano dalla realtà. Per contro, i vantaggi dell’andarsene in città erano piuttosto evidenti. Nell’agricoltura il salario femminile era all’incirca il 50 per cento di quello degli uomini, mentre nell’industria arrivava al 60-70 per cento, e in più c’era la previdenza sociale. In campagna, l’anno lavorativo arrivava in media a 185 giornate, nell’industria a 300. [...] In città era più facile trovar lavoro per le donne che per gli uomini. Mal che andasse, ci si poteva aggiustare a far la serva.<sup>447</sup>

Il fascismo non era riuscito, nonostante gli interventi statali, a promuovere un rinnovamento concreto del modello rurale e, di conseguenza, come spiega Patrizia Dogliani:

sortì quasi un risultato opposto a quello cercato: accentuò la percezione popolare della campagna come luogo di miseria dal quale occorre fuggire e rilanciò la città come luogo di promessa, di progresso e di benessere, a differenza dell’equilibrio tra città e campagna che si ristabilizzò in molti paesi occidentali grazie ai programmi sociali ed economici anti-depressione.<sup>448</sup>

La città quindi era divenuta agli occhi delle giovani donne una sorta di Eldorado in cui trovare un lavoro per sfuggire ai tentacoli della miseria della vita in campagna. Le donne accettavano perciò qualsiasi impiego: dall’operaia alla domestica. Dai primi anni Venti alla metà degli anni Trenta ci fu un consistente aumento di richiesta di lavoratrici nel terziario grazie alla «crescente burocratizzazione dell’apparato pubblico e delle imprese industriali, unita al rapido sviluppo del commercio all’ingrosso e al dettaglio».<sup>449</sup> Le donne venivano impiegate soprattutto nei settori in cui c’era un diretto contatto col pubblico e quindi si richiedevano maniere gentili e bella presenza. Diventare commesse, steno-dattilografe, impiegate era

---

<sup>447</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 254.

<sup>448</sup> Patrizia Dogliani, *L’Italia fascista, 1922-1940*, Milano, Sansoni, 1999, p. 208.

<sup>449</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 261.



diventato il sogno di tutte le giovani interessate ad un lavoro meno faticoso di quello in fabbrica e anche col passare del tempo meglio pagato. Il salario rimaneva comunque basso e spesso questa tipologia di lavoratrici era costretta a svolgere altre attività a domicilio per arrotondare il magro stipendio. All'immagine edificante della segretaria, indefessa lavoratrice, si era affiancata quella della segretaria disponibile ai «favori sessuali»<sup>450</sup> per non perdere l'impiego o per ottenere dagli uomini, spesso i superiori gerarchici, un aumento di stipendio o quei “regali” di lusso che essa non si poteva permettere sul piano economico. L'ambiente urbano era considerato per la giovane donna un luogo di perdizione, di tentazioni, di pericoli in cui si poteva cadere senza possibilità di riscatto. Allo stesso tempo però la città offriva tutta una serie di opportunità, non solo lavorative, ma anche di impiego del tempo libero di cui la campagna era sprovvista.

In the mid-1930s, leisure time for the average worker increased due to official legislation mandating the adoption of the forty hour work week. Certainly, the OND (Opera nazionale del dopolavoro), the Fascist party umbrella organization created to organize and regulate extra-labor activities, attempted to capitalize on this new, disposable free time. It used its power to promote the regime's politics and policies through government sponsored leisure time activities, such as sporting events and tourist excursions. One sector of the population which experienced the repercussions of these shifts in traditional recreational patterns was the young, single women who either lived or worked in the cities. The workplace and organized leisure activities provided liberation from the often rigid confines of family life.<sup>451</sup>

Già *Treno popolare* (1933)<sup>452</sup> di Matarazzo, pur presentando il carattere irreggimentato dell'organizzazione del tempo libero, radiografa il mutamento dei costumi avvenuto nella gioventù del periodo che viveva e lavorava nelle città, gioventù non più sottoposta al controllo familiare e quindi pronta a cogliere le occasioni offerte dall'apertura di nuovi orizzonti di svago e di evasione sentimentale. Anche nei film di Mario Camerini, *Il signor Max* (1937) e *Grandi Magazzini* (1939), ci sono dei riferimenti espliciti all'OND, struttura creata dal Fascismo nel 1925. Nel primo film l'ambiente sociale proletario della festa organizzata dai tramvieri si pone in netto contrasto con il mondo frivolo e parassitario dell'aristocrazia al fine di esaltare il senso della famiglia e degli affetti, oltre che del lavoro. In *Grandi Magazzini* invece l'OND è presente più sul piano delle possibilità offerte alla massa di impiegare il tempo libero praticando uno sport, in questo caso lo sci. L'attività sportiva

---

<sup>450</sup> Ivi, p. 264.

<sup>451</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, *Consuming Ideologies: Fascism, Commodification, and Female Subjectivity in Mario Camerini's Grandi magazzini*, «Annali d'Italianistica», Chapel Hill, North Carolina, Edited by S. Dombroski and Dino S. Cervigni, vol. 16, 1998, pp. 197-198.

<sup>452</sup> Cfr. § I.1.1.

sembra più un pretesto per favorire la nascita di una storia d'amore tra i due protagonisti piuttosto che un'esaltazione dell'organizzazione.<sup>453</sup> L'ambiente urbano offriva inoltre alla donna in particolare tutta una serie di "merci" pronte a soddisfare le sue esigenze personali: dai capi di abbigliamento ai prodotti di bellezza. I templi sacri del consumo erano i Grandi Magazzini. La politica fascista, indirizzata a favorire la rivitalizzazione delle comunità agricole, non favoriva la diffusione capillare dei grandi empori, sul modello europeo e americano. Tuttavia la Rinascente, verso la metà degli anni Trenta, era presente nella cinque più grandi città italiane e magazzini di più modeste dimensioni, come la Standa e l'Upim, in circa 40 cittadine. Non tutti potevano permettersi di comprare le merci reclamizzate da riviste e cartelloni pubblicitari sparsi nel contesto architettonico urbano o lungo le principali arterie di traffico, però nulla vietava alla potenziale consumatrice di nutrire sogni di benessere almeno nell'immaginario: «In this scenario, the customer assumes the role of spectator. The store window becomes the screen onto which material longing is projected and satiated at least temporarily».<sup>454</sup> Man mano che le città si sviluppavano e cresceva il settore terziario, il cinema alimentò questo sogno, popolandosi di segretarie, di commesse, di steno-dattilografe, di sarte, di donne di servizio. La settimana arte pertanto rappresenta una cartina di tornasole straordinaria per verificare le contraddizioni del regime fascista diviso tra ansia di restaurazione degli antichi valori incarnati dalla donna rurale, tradizionalmente refrattaria a ogni tentativo di emancipazione femminile, ed esigenze politico-economiche di sviluppo e ammodernamento attraverso l'impiego di ogni risorsa, anche quella femminile. In altre parole il fascismo si prodigava a contenere forme di emancipazione muliebre, come il lavoro extradomestico, ma allo stesso tempo non poteva rinunciare a riconoscere alla donna un ruolo nella costruzione di uno stato competitivo sul piano internazionale:

Le istituzioni fasciste, infatti, nello stesso momento in cui restauravano nozioni antiquate di maternità e paternità, femminilità e virilità, richiedevano nuove forme di coinvolgimento sociale: come in altri ambiti della vita sociale, il regime affermava l'intenzione di ripristinare il vecchio mentre suo malgrado promuoveva qualcosa di nuovo.<sup>455</sup>

---

<sup>453</sup> Bruno e Lauretta, i due protagonisti, infatti poco intenzionati a prendere il treno per dedicarsi allo sport con serietà. Basti pensare all'impacciato muoversi del giovane tra i tavolini del bar con gli sci che gli sfuggono continuamente dalle mani. Scena tipicamente in stile *slapstick* quella in cui egli esce del bar trascinando giù delle sedie con gli sci.

<sup>454</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, cit., p. 198.

<sup>455</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 18.

La produzione cinematografica del ventennio fascista è, in proposito, un'ottima fonte storica per registrare le difficoltà incontrate dalle giovani donne nell'ambiente urbano, soprattutto quando non potevano contare sulla protezione della famiglia, nel caso in cui si fossero catapultate in città alla ricerca di un lavoro. Le commedie *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini e *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma sono esempi paradigmatici, nonostante il tono leggero e scanzonato dovuto alle formule di genere, del complesso inserimento delle giovani impiegate in un contesto geografico diverso da quello di provenienza, spesso provinciale o agrario. Mario Camerini è probabilmente il regista che ha maggiormente espresso le aspirazioni, i problemi, i modelli comportamentali dell'universo femminile nel contesto urbano con i film *Rotaie*, *Gli uomini, che mascalzoni ...*, *Il signor Max* e *Grandi Magazzini*. Queste pellicole «are examples of texts which at the same time adhere to and also challenge many tenets of Fascist ideology and their impact on Italian society».<sup>456</sup> Considerato in maniera piuttosto riduttiva il cantore della piccola borghesia, Camerini ha contribuito, anche attraverso il suo amore per il cinema americano, di cui non si può negare la forte influenza, a realizzare un marchio di fabbrica italiano evidente nel disegnare, assieme ai suoi collaboratori, storie alquanto seriali nell'intreccio, ma raccontate con perizia registica indiscussa. Nel suo cinema, sia nelle commedie che nei melodrammi, si sente senza dubbio l'influenza della commedia brillante di Lubitsch, Hawks, Cukor, Capra. Sono componenti inconfondibili della poetica cameriniana la simpatia per i personaggi di estrazione sociale umile, trattati con sottile e arguta ironia, la cura nel delinearne la psicologia, la partecipazione sincera alle loro vicende private, raccontate con «estremo pudore».<sup>457</sup> Il successo arriso ai film del regista romano è stato costruito anche grazie all'identificazione del pubblico piccolo-borghese con due personaggi: Vittorio De Sica e Assia Noris, spesso insieme a rappresentare «le vocazioni e le ambizioni sociologiche e culturali del cinema degli anni trenta».<sup>458</sup> *Rotaie* (1929), *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932), *Il signor Max*, *Grandi Magazzini* sono stati la risposta cinematografica al mito di “strapaese”, un mito da cui la politica di regime aveva iniziato a distanziarsi sempre di più a partire dalla metà degli anni Trenta. Camerini, per vocazione naturale, è forse l'unico regista italiano del periodo che ha saputo cogliere il cambiamento di prospettiva nell'osservazione della realtà avvenuto con lo sviluppo della città, a partire dall'Ottocento.

---

<sup>456</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, cit., p. 203.

<sup>457</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929-1945*, cit., p. 256.

<sup>458</sup> Ivi, p. 248.

In the nineteenth century, machines that changed the measure of space and time (machines of mobility, including trains, steam ships, bicycles, elevators, escalators, moving walkways, and, later, automobiles and airplanes) changed the relation between sight and bodily movement. A variety of architectural forms also emerged in the nineteenth century which facilitated and encouraged a pedestrian mobilized gaze – exhibition halls, winter-gardens, arcades, department stores, museums.<sup>459</sup>

È all'interno di tale “rivoluzione” dello sguardo che va osservato l'evolversi del costume e della morale muliebre. In particolare *Grandi Magazzini*, un film ingiustamente sottovalutato da una parte della critica, indaga con uno sguardo a 360 gradi le contraddizioni dell'esistenza della donna tra tradizione e modernità all'interno del tempio per eccellenza della contemplazione dei suoi “desideri”:

Shopping must take place in a space that allows contemplation: the arcades and department store that allowed “looking”, without buying, were adequate to such desire. [...] But the marketplace also changed because of the presence of the female consumer. Lower prices, fixed prices, *entré libre*, and sales promotions produced new shopping behaviors and were part of the construction of new consumer desires.<sup>460</sup>

Di certo Camerini ha girato pellicole che devono molto alla commedia della *shop girl* di matrice americana, però allo stesso tempo se ne distacca creando una via italiana al genere, come ha osservato Gian Piero Brunetta:

Camerini si appoggia su intrecci estremamente noti e scontati, ma allarga poco per volta la sua capacità di osservazione d'ambiente, ha la capacità di riproporre e di creare delle serie omogenee dei suoi prodotti e di legarne le fortune a motivi di successo specifici della macchina cinema (la fortuna della coppia De Sica-Noris) avendo ben presenti gli ingredienti del successo del cinema americano. Si può anche dire che Camerini è il primo regista dotato di una cultura prima di tutto cinematografica, che sa imprimere una spinta decisiva al livello medio della produzione mostrando come sia possibile rifunzionalizzare in contesti italiani situazioni e procedimenti diffusi nel cinema americano.<sup>461</sup>

Un macroscopico adattamento del cinema di Camerini in direzione nazionale è offerto dall'aver rappresentato il grande emporio come una microsocietà in cui si possono osservare le complesse dinamiche dei rapporti tra i sessi e i diversi rappresentanti della scala sociale, nonché il poliedrico ruolo della donna all'interno della società moderna. Come ha ribadito

---

<sup>459</sup> Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993, p. 3.

<sup>460</sup> Ivi, p. 58.

<sup>461</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema di regime (1929-1945)*, cit., pp. 258-259.

James Hay, il tempio del consumo garantisce, inoltre, il superamento dei conflitti sociali nella prospettiva paternalistica del corporativismo:

A 1928 newspaper ad for the Milanese department store Il Rinascente actually reminds readers about the store's numerous amenities – tearoom, beauty salon, nursery, free train tickets to the provinces, etc. – to make it appear *more* than just a consumer space. It would not, therefore, be stretching a metaphor to say that *Grandi Magazzini* is in many ways the cinematic model of Fascist corporativism and a microcosm of the social order.<sup>462</sup>

La struttura piramidale e verticistica presente all'interno del magazzino coinvolge tutti i personaggi, ma in particolare quelli femminili, più deboli sul piano contrattuale e facilmente condizionabili dalla gerarchia imperante nel luogo di lavoro, nonché da forme molto evidenti di molestia sessuale.<sup>463</sup> Se le commedie camerianiane della *shop girl* si concludono con il pacificante lieto fine, questo non toglie che Camerini, di certo influenzato dal cinema hollywoodiano, abbia realizzato film che trattano dei temi tabù, come i disagi economici «encountered by the new urban lower-middle class, in particular women, as well as the sexual harassment they had to deal with in the workplace».<sup>464</sup> E non solo: il regista ha rappresentato modelli di comportamento sociali femminili trasgressivi in evidente frizione con quelli propagandati dal regime. Camerini non ha neppure risparmiato, utilizzando il genere leggero della commedia, la sua critica alle classi sociali rappresentate: ha messo alla berlina, anche se con toni bonari e indulgenti, il piccolo borghese desideroso di appartenere ad una classe sociale più alta. Una maggiore acrimonia è evidente nei riguardi della media borghesia, destinata alla sconfitta, come testimonia il finale di *Grandi Magazzini* con il capo del personale, molestatore sessuale e ladro, preso a pugni dal fattorino Bruno. Il direttore del grande magazzino, inetto ed indulgente al tempo stesso, viene ridicolizzato per la sua mancanza di polso e la sua bonarietà: quando i ladri vengono acciuffati, non può che ringraziare il giovane coraggioso ed intraprendente che li ha smascherati e consegnati alla giustizia. Insomma, un ritorno all'ordine non garantito dalle alte sfere ma dalla base della piramide. Il potere se la cava paternalisticamente ricompensando Bruno e Lauretta, la coppia onesta, con un salotto, il prodotto di lusso che con il basso salario non ci si può permettere di acquistare («*Se si vuol comprare la camera da pranzo, non si può comprare la camera da*

---

<sup>462</sup> James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 105-106.

<sup>463</sup> Già presenti nei primi film del sonoro come *La segretaria privata* di Alessandrini e in numerose pellicole americane.

<sup>464</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, cit., p. 197.

letto. È un vero disastro, dirà Bruno al direttore dell'emporio»). Nel film muto *Rotaie* (1929) la protagonista, pur non essendo ancora una donna lavoratrice, si muove all'interno di un ambiente urbano seguendo il peregrinare senza scopo del suo fidanzato. Vittima del corteggiamento asfissiante, che si trasforma in molestia sessuale, di un nobile sfaccendato, riesce alla fine a far rinsavire l'uomo amato e fargli ritrovare la retta via. Camerini, in questa sua pellicola di trapasso dal muto al sonoro, contrappone la corruzione dell'albergo di lusso, frequentato da un'aristocrazia parassitaria e priva di ideali, ad una realtà sociale proletaria, fondata sull'etica del lavoro e della famiglia. Giorgio, grazie alla saggezza e virtù di Maria, nell'*happy ending* si ravvede e si trasforma in un "uomo nuovo",<sup>465</sup> consapevole dei suoi doveri di *pater familias*. L'ambiente è quello cittadino, di cui vengono messi in risalto luoghi e ambienti sociali negativi (l'albergo di lusso) e positivi (la fabbrica). I medesimi valori, ovvero il lavoro e la famiglia, vengono celebrati anche ne *Gli uomini, che mascalzoni ...* (1932), ne *Il signor Max* (1937) e in *Grandi Magazzini* (1939). Il regista romano ha espresso inoltre, in queste pellicole, la sua critica, già evidente in *Rotaie* e proseguita anche all'interno della produzione di storie melodrammatiche come *T'amerò sempre* (1933), alla politica di classe del fascismo, ovvero l'impossibilità di una mobilità verso l'alto. Se Blasetti in *Terra madre* (1931) rappresentava la civiltà urbana nei suoi aspetti decadenti e sterili, in opposizione all'esistenza sana e produttiva della campagna, i film di Camerini, anche se non esaltano alcuna mitologia agreste, tuttavia non celebrano il mondo urbano come luogo di facile e indolore realizzazione dell'individualità femminile, oltre che maschile. Appare evidente, soprattutto osservando i personaggi femminili, come la città sia fonte di insidie per la donna, specie se attratta dai miti consumistici collegati ad una modernizzazione incontrollata. Alcuni personaggi, infatti, con un ruolo non da protagonista, quali le colleghe commesse di Mariuccia ne *Gli uomini, che mascalzoni ...* o la caporeparto Anna in *Grandi Magazzini* veicolano un tipo di femminilità che si è lasciata corrompere dai miti urbani a tal punto da accettare forme immorali di condotta, pur di ottenere un'esistenza senza sacrifici o preoccupazioni economiche o più in linea con gli agi e i beni offerti dalla società dei consumi. Le protagoniste incarnano invece la parte dell'eroina virtuosa che non si lascia attrarre dalla

---

<sup>465</sup> In questa sede usiamo il termine in un'accezione diversa da quella intesa dalla propaganda fascista, ovvero di uomo attivo e virile per il quale la vita è lotta e conquista. Tuttavia ci sono dei legami tra il mito del maschio veicolato dal regime e alcuni protagonisti dei film menzionati, soprattutto quando vanno incontro ad una trasformazione interiore che li rende consapevoli dei loro doveri di uomini, come nel caso di Giorgio in *Rotaie* o del duca Marco in *Terra madre* (1931) di Blasetti.

possibilità di una vita facile tradendo i sani principi. In questo consiste la loro forza, che può contagiare il maschio, destinato però a rimanere il dominatore della scena:<sup>466</sup>

Se, insomma, anche in Camerini, come nella commedia americana, la donna è l'epicentro narrativo dell'intera vicenda, è anche vero che essa non assume mai un ruolo "forte", dominante. Nella commedia d'oltreoceano una delle peculiarità è proprio la presenza di figure femminili spregiudicate e moderne: si pensi alla Gilda di *Partita a quattro* di Ernst Lubitsch (*Design for Living*, 1932) che candidamente ammette di fronte ai due uomini che ama «Mi è capitata una cosa che di solito capita agli uomini», oppure alla sfrontata corte che Susan rivolge al timido e impacciato professore in *Susanna!* In Camerini questo non avviene mai.<sup>467</sup>

Nonostante l'*happy ending* delle commedie cameriniane, non così disimpegnate ed evasive come potrebbe sembrare, Camerini offre tuttavia uno spaccato, non privo di mordente critico, nei riguardi della società dell'epoca. In questo senso i suoi film offrono al pubblico un'immagine della figura femminile che, per quanto rientri nei parametri di quella veicolata dalla propaganda di regime, esprime tuttavia anche modalità di comportamento e aspirazioni alternative.

### 3.1.1. Le rotaie del cuore

*Rotaie*, film girato nel 1929 ma uscito sugli schermi nel 1931,<sup>468</sup> si colloca per *cliché* recitativi e contenutistici nella complessa fase di trapasso tra cinema muto e sonoro. In un periodo di crisi produttiva della cinematografia italiana il lavoro di Camerini, assieme a *Sole* di Blasetti, rappresenta una ventata di novità in un contesto in cui il numero dei film italiani usciti sugli schermi erano veramente pochi sul piano quantitativo.<sup>469</sup> Infatti Raffaello Matarazzo, sulle colonne de *Lo spettacolo italiano* del 1931, parte dal presupposto che in un contesto di scarsa produzione è inevitabile che un film possieda "grandi pregi", ma anche "grandi difetti", generati dai periodi di inattività forzata degli autori. Solo un aumento

---

<sup>466</sup> La figura maschile appare a statuto debole, come in altri generi e filoni, di cui si parlerà in seguito. Bruno ne *Gli uomini, che mascazzoni...*, Gianni nel *Il signor Max* e Bruno in *Grandi Magazzini* si dimostrano debitori di certi personaggi della commedia americana nel loro essere giovani ingenui, talvolta imbranati, immaturi. Spesso è l'amore e l'incontro con una donna "ideale" o materna a ricondurli alla realizzazione nel lavoro e nella famiglia.

<sup>467</sup> Mattia Mariotti, *Darò un milione di Mario Camerini: tra realismo futurista e modello americano*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Sophisticated Comedy e cinema déco*, cit., p. 156.

<sup>468</sup> La prima è nel marzo del 1931 al cinema San Carlo di Milano.

<sup>469</sup> «Nel 1909 erano stati prodotti in Italia circa cinquecento lungometraggi; nel 1920, quando la produzione tedesca e americana stava crescendo considerevolmente, questo numero era già sceso a qualche dozzina, e nel 1928 a circa venti». Nel 1930 la produzione nazionale si fermava a dodici film. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 102.

massiccio di pellicole girate può garantire la selezione e, di conseguenza, un aumento della qualità dei prodotti. *Rotaie*, secondo il critico, anche se nato in un contesto non facile per la cinematografia nazionale, segna un'evoluzione del cinema italiano: «[...] il nostro cinematografico, col film *Rotaie*, conclude la sua esistenza muta per compiere – con tutti gli onori – il suo trapasso nel sonoro».<sup>470</sup> Venne accolto dalla critica e dal pubblico sia italiano che straniero<sup>471</sup> con giudizi nel complesso lusinghieri, perché, con la sua esile storia d'amore senza attori di fama e scenografie imponenti e spettacolari, rappresentava il superamento di un certo modo di fare cinema, lontano com'era da colossal come *Cabiria*. Nel periodo di declino della produzione filmica italiana si era fatto strada un genere di opera anti-spettacolare che guardava alla struttura formale del *kammerspiel* tedesco con pochi personaggi all'interno di ambienti chiusi. Alcuni registi italiani si rifecero a questo modello realizzando lungometraggi, quali *Maciste all'Inferno* (1926) di Guido Brignone o *Maciste contro lo sceicco* (1926) sempre di Camerini, oppure *Giuditta e Oloferne* (1929) di Baldassarre Negroni. Tuttavia Camerini in *Rotaie* «non mostrò di ricercare alcun effetto basato sulla magniloquenza della messa in scena, sull'enfasi della recitazione. Tutto è mirabilmente modesto. È una delle storie più semplici che siano apparse sullo schermo».<sup>472</sup> Questa in proposito la testimonianza del regista:

[...] quando io facevo l'aiuto di Genina mi rendevo conto che queste commedie, queste Maria Jacobini, erano un cinema un po' fasullo, e allora dovendo fare una cosa mia, con D'Errico facemmo una storia abbastanza semplice, abbastanza vera.<sup>473</sup>

Il racconto di *Rotaie* si rivela innovatore rispetto alla struttura del *Kammerspiel* tedesco, guidato piuttosto, come evidenzia Giovanni Calendoli, da una «segreta adesione sentimentale»<sup>474</sup> al percorso emotivo e morale dei suoi personaggi». Il regista ha concentrato la sua attenzione su tre personaggi principali, come nella struttura del *Kammerspiel* tedesco,<sup>475</sup> per introdurre elementi formali e contenutistici nuovi che aprono la strada ad una «via italiana» rappresentata non solo dal cinema di Camerini, ma anche di Blasetti.

---

<sup>470</sup> Raffaello Matarazzo, *Evoluzione del nostro cinematografico. "Rotaie" di D'Errico e Camerini*, «Lo spettacolo italiano», n. 3, 1931, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 209.

<sup>471</sup> Erano previste quattro versioni per una distribuzione internazionale.

<sup>472</sup> Francesco Pasinetti, *Vecchi film in museo: Rotaie*, «Cinema», II, 59, 10 dicembre 1938, p. 352.

<sup>473</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., pp. 206-207.

<sup>474</sup> Giovanni Calendoli, «*Rotaie* di Mario Camerini», «Studi cinematografici e televisivi», I, 2, ottobre 1968, p. 58.

<sup>475</sup> Camerini nel corso di una conferenza al Centro Sperimentale di Cinematografia ha negato di aver visto o conosciuto registi della scuola tedesca.



[...] da un punto di vista culturale, la molteplicità di influenze avvertibile in *Rotaie* rimane (e questo è il punto conclusivo della nostra analisi) un indice che rivela come nel 1929 il cinema italiano avesse già superato una condizione di isolamento provinciale per inserirsi attivamente nel contesto di una cultura europea.<sup>476</sup>

I due protagonisti di *Rotaie* hanno la fisionomia di personaggi provenienti dall'ambiente della piccola borghesia italiana: la lettera che Maria estrae dalla borsetta ci informa sull'opposizione dei genitori di lei all'unione con un giovane povero, probabilmente disoccupato, incapace di assicurare alla figlia un'esistenza dignitosa. Questa la ragione che spinge i due giovani a cercare la morte in un anonimo e dimesso alberghetto di città. Maria, interpretata da Käthe von Nagy,<sup>477</sup> incarna la fanciulla buona e disposta a sacrificarsi per amore. Segue stanca e abbattuta Giorgio, un esordiente Maurizio D'Ancora, nella notte piovosa fino allo squallido hotel di terza classe. La fatale rottura del bicchiere con il veleno rimette in moto il racconto. La stazione, come l'albergo, è un altro luogo di transito in cui i destini si incrociano come i binari del treno. La sorte sembra volgersi in positivo per Maria e Giorgio, nel momento in cui non possono restituire al legittimo proprietario il portafoglio gonfio di biglietti di banca cadutogli inavvertitamente. L'arricchimento improvviso conduce Maria e Giorgio a salire su un vagone letto e a giungere in un altro luogo di transito, un albergo di lusso sulla riviera. Fino a questo momento la protagonista è stata un'eroina passiva e disponibile a lasciarsi condurre da un giovane senza mete e obiettivi, come rivela la risposta di Giorgio alla domanda di lei: «*Dove andiamo?*», «*Dove vanno gli altri*». Egli non ha ancora chiarito a se stesso il senso del suo peregrinare e si comporta come il gregge; segue abulico i percorsi ignoti della fortuna. E la fortuna lo attende al casinò con le sue promesse di facili guadagni e di una vita sognata più che reale. Il blocco narrativo imperniato sulla permanenza all'hotel di lusso corrisponde alla prova che il giovane deve superare per diventare un uomo. Maria rappresenta in tale fase l'oggetto del desiderio, anche se in apparenza questo potrebbe sembrare il gioco d'azzardo. La donna è infatti vittima delle attenzioni del marchese Mercier (Daniele Crespi), che l'ha già adocchiata in treno e che ora mette in atto nei suoi confronti un corteggiamento serrato, identificabile con la molestia sessuale. Come ha affermato James Hay, riferendosi anche al film *Grand Hotel* (1932) di Goulding, *l'hôtel de luxe*

---

<sup>476</sup> Giovanni Calendoli, «*Rotaie*» di Mario Camerini, cit., pp. 60-61.

<sup>477</sup> La produzione aveva proposto la Brigitte Nilsen di *Metropolis*, ma poi le venne preferita Käthe von Nagy, che aveva girato in Germania *La fuggitiva* e *Abbasso gli scapoli*. Ettore Margadonna la considera più adatta della prima perché «non ha l'aria, non le stimmate, non le pretese della donna fatale [...]. È un'attrice cauta, riservata, pensosa». <sup>477</sup> Ettore M. Margadonna, *Rotaie*, «*Comoedia*», XII, 4, 15 aprile-15 maggio 1930, p. 14.

represents a realm in which family ties and, hence, values are no longer arbitrary and often suspended. On vacation (staying at hotel), one is not obliged to conduct oneself in a manner determined by the social and familial identity which one has come.<sup>478</sup>

La giovane rifiuta categorica gli attacchi dello spasimante, che si spinge addirittura a baciarla con prepotenza in uno dei tanti momenti in cui Giorgio la lascia sola, perché preso dalla febbre del gioco e inconsapevole delle losche mire di Mercier. Maria non condivide affatto i superficiali valori dell'aristocrazia da cui Giorgio è stato irretito. Da saggia e onesta ragazza cerca di far capire al fidanzato di volersene andare: «*Mi hai lasciata sola tutta la sera*». Il ragazzo non comprende l'infelicità di Maria, nemmeno quando gli dice «*Son tanti giorni che siamo qui ... Perché non andiamo via?*». «*Andar via? Rinunciare alla fortuna proprio adesso?*». Contagiato dalla febbre del gioco, dalla pulsione ossessiva, quanto velleitaria, di arricchirsi con facilità, Giorgio non prende nemmeno in considerazione la proposta dell'amata. Che ha compreso – a differenza del compagno – l'inconsistenza e la falsità dell'ambiente sociale che la circonda costituito da donne eleganti e frivole e da uomini, come Mercier, ricchi, oziosi e libertini. La *dèbâcle* alla roulette del casinò dovrebbe essere per Giorgio l'elemento scatenante di una presa di coscienza della propria dabbenaggine, invece essa alimenta ancor di più l'ossessione della sfida alla sorte. Quando egli tenta, spinto dalla disperazione per aver perso tutto, di rubare delle *fiches* al marchese, mentre questo è impegnato, a sua insaputa, a corteggiargli la fidanzata, la situazione precipita, perché Mercier si prodiga per salvarlo fingendo di giocare in società con il giovane; è chiara l'allusione di dividere non solo il denaro ma anche la donna.<sup>479</sup> Ecco allora il seduttore passare alla mossa finale con un biglietto recapitato a Maria in cui si coglie il fine dell'invito: «*Gentile amica, volete venire da me alle 11.00? Devo parlarvi di cose che vi interesseranno*». Maria cerca di scuotere Giorgio che, pur conoscendo il contenuto del biglietto, rimane bloccato dal desiderio di continuare a giocare con il denaro con cui il marchese ha “comprato” la sua fidanzata. La ruota della roulette si staglia più volte in sovrimpressioni facendo affiorare in una sorta di *flashback* onirico la dipendenza psicologica del giovane al gioco. Il tempo passa inesorabile, ma Giorgio è come *in trance*, incapace di agire per impedire a Maria di andare all'appuntamento. La giovane, amareggiata e delusa, si prepara per andare incontro all'estremo sacrificio, la seduzione, per salvare l'uomo amato dalla vendetta di Mercier.

---

<sup>478</sup>James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 40.

<sup>479</sup> Questo tema della donna “comprata” torna anche in *Batticuore* (1939) e in *Centomila dollari* (1940), film ascrivibili al filone dei “telefoni bianchi”.

Giorgio, invece, rimane sempre di spalle, assente, incatenato alla sua folle avidità di denaro. Finché Maria tenta di resistere alle *avances* sempre più insistenti dell'uomo, Giorgio guarda fuori dalla finestra della camera e viene colpito dalla vista di un architetto che lavora al suo tavolo da disegno e da una famiglia seduta serenamente intorno ad un tavolo. L'angoscia del giovane si scioglie in un pianto liberatorio che lo riconduce alla realtà e alla presa di coscienza della sua condotta deplorevole nei riguardi di Maria. Riesce a giungere in tempo per strapparla a Mercier, sempre più audace nei suoi tentativi di seduzione. Maria al sopraggiungere di Giorgio comprende che egli ha ritrovato se stesso. Insieme se ne vanno dall'albergo e trascorrono la notte su una panchina. Al mattino si lavano il viso con la fresca acqua della fontana a significare la purificazione morale dall'ambiente sudicio e volgare in cui hanno vissuto per tanti giorni. Il gesto con cui Giorgio con il fazzoletto asciuga il viso di Maria e le toglie i resti del rossetto dalle labbra acquista un significato simbolico esemplare: il netto rifiuto di quel mondo fondato sull'apparenza, sul divertimento e sullo spreco.

Here, free from a world of *faç ades* and of a desire for status, the couple wake to a new day and experience the natural pleasures of washing their faces (including the girl's lipstick – her mask) at a simple fountain.<sup>480</sup>

Il rientro all'ordine dei due giovani è poi sancito dal viaggio in treno che si conclude circolarmente ritornando al punto di partenza: in un vagone di terza classe incontrano solo povera gente. Di fronte a loro c'è una famiglia: una donna che allatta un bambino, il marito e una bambina. Ora i due innamorati si sentono a proprio agio a contatto con un'umanità di estrazione proletaria e soprattutto hanno di fronte un modello sociale positivo – la famiglia – che si contrappone a quello negativo dell'albergo di lusso, in cui non c'è spazio per unioni regolari; nella sequenza del treno la donna viene esaltata nel suo ruolo di madre di famiglia contro il modello della donna oggetto del desiderio e amante nel mondo corrotto del Grand Hotel. Tra Giorgio e Maria e il gruppo familiare avviene uno scambio spontaneo di parole e di gesti: Maria, osservando incantata la madre che allatta il bambino, le fa i complimenti; la bambina offre una mela a Maria che l'accetta volentieri a sancire il passaggio ad una condizione esistenziale sentita come propria; e Giorgio offre una sigaretta al marito della donna, dimostrando di essere diventato un "uomo nuovo", disposto ad assumersi anche lui le sue responsabilità di *pater familias*. Questa sequenza prelude all'ultimo blocco narrativo, in cui Giorgio viene ripreso mentre lavora come operaio in un opificio. Al suono della sirena gli

---

<sup>480</sup> James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 43.

operai escono dalla fabbrica e ai cancelli trovano le mogli con la colazione. Il giovane esce e cammina in mezzo ai colleghi sapendo dove andare: da Maria che lo attende con il pranzo. Insieme camminano felici: lui addentando un panino, meritato dopo la fatica quotidiana, e lei sferruzzando da brava e onesta donna di casa. Il viaggio dunque dei due giovani si è concluso circolarmente ma è stato un percorso di conoscenza e di maturazione.

Upward mobility is a trap, and young people must go through a series of trials and initiation rites, culminating with their entry into responsibility and compromise with their own social class. Along with their discovery of the virtues of work, the lovers also find their appropriate domestic positions.<sup>481</sup>

Grazie a Maria, Giorgio ha trovato il suo posto nella società, come lavoratore. Il messaggio veicolato dal film è in sintonia con la produzione successiva di Camerini, come di altri cineasti del periodo, in cui i personaggi devono accettare l'appartenenza alla loro classe sociale e realizzarsi nella famiglia e nel lavoro.

### **3.1.2. *Parlami d'amore Mariù***

Commedia leggera e frizzante, *Gli uomini, che mascalzoni...* possiede l'impronta recitativa del film muto nell'«espressività dei gesti che sostituisce la parola»,<sup>482</sup> e allo stesso tempo si nutre dell'apporto tecnico del sonoro grazie alla presenza non solo dei dialoghi, ma anche della sinfonia della città di Milano con i rumori della vita in movimento. Uno dei primi film di ambientazione urbana propone un set a cielo aperto,<sup>483</sup> espressamente voluto dal regista:

“Ma perché dobbiamo stare sempre in teatro di posa, girare in ambienti costruiti, che danno un senso di falso al film? Facciamo un tentativo, io parto e vado a Milano, alla Fiera. Siccome il film è ambientato là, io girerò tutte le scene dal vero”. Cecchi mi appoggiò, ma gli altri gridarono allo scandalo. Però poi fecero tutti così.<sup>484</sup>

Emilio Cecchi, il direttore artistico della Cines, era un intellettuale orientato a perlustrare nuove possibilità per il cinema italiano, fuori dalle consuete traiettorie, al fine di «promuovere e nobilitare la micro realtà e la microstoria paesana entro una cornice espressiva e produttiva

---

<sup>481</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 238.

<sup>482</sup> Sergio Micheli, *Gli uomini, che mascalzoni! ... Un film del 1932 di Mario Camerini*, Siena, Aymarà edizioni, 2007, p. 19.

<sup>483</sup> Blasetti aveva già girato in esterni in *Sole e Terra madre*.

<sup>484</sup> AA.VV., *Intervista con Mario Camerini*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 251; anche in *Due interviste con Mario Camerini*, in Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *I favolosi anni Trenta*, cit., p. 56.

capace di servirsi di tutti i modi del contemporaneo cinema internazionale».<sup>485</sup> E quindi accolse la proposta di Camerini di tradurre in immagini una «storia molto semplice, una commediola molto umana»,<sup>486</sup> che gli offriva «la possibilità di fare un film diverso dal tipo allora imperante non solo in Italia ma anche all'estero, la commedia a intreccio complesso, il grosso polpettone».<sup>487</sup> *Gli uomini, che mascalzoni* ... partecipò al primo Festival Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia ed ebbe un successo strepitoso secondo la testimonianza dello stesso regista: «Lo vendettero subito in Francia, per tutto il mondo e anzi mi ricordo che su una rivista francese lo misero fra gli otto film più importanti del mondo».<sup>488</sup> La critica espresse giudizi lusinghieri quasi all'unisono,<sup>489</sup> non solo perché era uno dei primi film sonori, ma anche perché aveva tutti i requisiti, in un contesto di monopolio americano, per essere considerato uno dei lavori più interessanti per la ripresa del cinema italiano, assieme a *Sole e Terra madre* di Blasetti e ad alcuni altri film.<sup>490</sup> Nonostante trattasse la storia di un simpatico disoccupato, tema tabù per il regime,<sup>491</sup> non costituì all'inizio degli anni Trenta motivo di un drastico intervento da parte della censura, che appariva morbida con le sceneggiature presentate.<sup>492</sup> Le varie testate giornalistiche e le riviste di settore elogiarono il film che per la prima volta abbandonava i salotti lussuosi in stile déco per scegliere una scenografia *en plein air*. Sempre in esterni vennero girate in prevalenza le scene alla Fiera Campionaria, mezzo di «promozione dell'immagine del paese» sul piano nazionale e internazionale, come afferma Ruth Ben Ghiat:

---

<sup>485</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929-1945*, cit., p. 249.

<sup>486</sup> Il soggetto è di De Benedetti e Camerini, che scrissero la sceneggiatura assieme a Mario Soldati.

<sup>487</sup> AA.VV., *Intervista con Mario Camerini*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 251; anche in *Due interviste con Mario Camerini*, in Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *I favolosi anni Trenta*, cit., p. 56.

<sup>488</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, pp. 209-210.

<sup>489</sup> Eccezione fatta per Manlio Miserocchi su «L'Illustrazione Italiana», 28 agosto 1932 che scrive: «È un film ben recitato, fotografato, illuminato, sonorizzato, tagliato, ma con un soggetto da quattro soldi, ricco di trovate è vero, ma in fondo vuoto», riportato in *Retrospectiva dei migliori film presentati alla Mostra di Venezia dal 1932 al 1939*, «Bianco e Nero», XX, 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1959, p.130. Felice per l'accoglienza del pubblico a Venezia Mario Gromo, che però considera *Gli uomini, che mascalzoni...* un «filmuccio: un'ora e cinque minuti; una trama che quasi non esiste: due bronchi e quattro sorrisi d'un giovane meccanico e d'una giovanissima commessa; una tenue e gracile novellina all'acqua di rose». Mario Gromo, «La Stampa», 16 ottobre 1932; ora in Gianni Rondolino, *Mario Gromo*, cit., pp. 14-15.

<sup>490</sup> A Venezia il film di Camerini è presente assieme alle pellicole *Due cuori felici* di Baldassarre Negroni e *La telefonista* di Nunzio Malasomma.

<sup>491</sup> Unica eccezione *Ossessione* uscito però nel 1943.

<sup>492</sup> Come ha scritto Jean Gili funzionava molto bene l'autocensura più che le commissioni di censura: «[...] l'ambiente cinematografico faceva molta attenzione nel proporre trame e soggetti che potessero dispiacere ai censori e che per questo potessero essere rifiutati». Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia*, cit., p. 54.

Nelle mani di Camerini, essa [la Fiera] serve a illustrare i piaceri, ma anche i pericoli, che contraddistinguono la moderna esistenza urbana: assordanti comunicati e annunci pubblicitari radio accompagnano persone diverse per classe, sesso e nazionalità mentre sperimentano nuovi ruoli quali cittadini-consumatori di un mercato internazionale. L'atmosfera caotica della Fiera campionaria sottolinea la casualità e la venalità delle moderne interazioni sociali.<sup>493</sup>

La riflessione della studiosa è estendibile anche alla città di Milano, teatro, sin dalle prime sequenze del film, della messa in scena dei miti della società dei consumi. Basti pensare alla profumeria in cui lavora Mariuccia (Lia Franca), vetrina della merce superflua, in cui le commesse, come in *Grandi Magazzini*, fanno parte dei prodotti messi in mostra per essere acquistati. Se da un lato l'ambiente urbano offre sbocchi occupazionali alle donne, dall'altro le rende spesso anche vulnerabili agli allettamenti offerti dalla moderna società industriale e disponibili a compromessi, per lo più immorali, pur di appagare il loro desiderio di consumatrici. Tra i rischi ci sono anche insidie sino alle molestie sessuali. Ma non sempre gli uomini sono dei mascalzoni, come dimostra la figura del protagonista maschile, il meccanico-autista Bruno (Vittorio De Sica). Come in altre commedie, il film delinea due tipologie femminili: la virtuosa Mariuccia, di estrazione proletaria e di ferrei principi morali, come il padre tassista (Cesare Zoppetti) le ricorda ogni mattina quando rientra dal turno di notte con il motto «*Sorgi e lavora!*», e le colleghe commesse, emancipate sul piano sessuale e disposte ad accettare la corte degli uomini non per motivi sentimentali, come Mariuccia, ma per appagare il desiderio di miglioramento della propria condizione sociale. Di qui la frequentazione di ricchi professionisti, magari sposati, molto generosi nell'offrire alle piacenti lavoratrici un'esistenza in sintonia con le nuove opportunità offerte dal tempo libero: dal viaggio in auto per raggiungere amene località turistiche, alla cena al ristorante, dalla serata al *dancing*, al consumo dell'aperitivo durante la pausa lavorativa. Spesso queste figure di donna emancipata commentano con ironia e sarcasmo il comportamento anomalo della morigerata Mariuccia, ma rimangono solo abbozzate, quasi per creare un contrasto morale con la figura dell'eroina. Più incisiva, invece, la presenza della venditrice di caramelle all'interno della Fiera che non esita a rivolgere delle *avances* esplicite a Bruno, pur vedendo che il giovane è interessato a Mariuccia. La donna, oltre a scatenare la gelosia della giovane e quindi ulteriori equivoci tra i due innamorati, ha anche la funzione di mostrare un'altra faccia della femminilità, quella dell'adescatrice, che vende un prodotto, ma che è disposta pure a mettersi

---

<sup>493</sup> Ruth Ben Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 114.

in vendita. Ne *Gli uomini, che mascalzoni...*, come ne *Il signor Max* e in *Grandi Magazzini*, si avverte indubbiamente l'influenza della commedia americana con le sue storie fantasiose e le sue situazioni paradossali: si pensi alla dimensione della *slapstick comedy*, quando Bruno si rivela un corteggiatore imbranato, mentre insegue il tram su cui è salita Mariuccia: dapprima va a sbattere in bicicletta contro un bidone della spazzatura e subito dopo viene spruzzato d'acqua da un camion adibito alla pulizia delle strade.<sup>494</sup> Non manca nemmeno il riferimento alla commedia degli equivoci con il giovane che si spaccia, per far colpo su Mariuccia, per un ricco andandola a prendere al termine del lavoro con un'Isotta Fraschini. Questa è la tipica brava ragazza italiana, timida, introversa, tutta casa e lavoro, digiuna di esperienze sentimentali. A lei si contrappongono le altre commesse della profumeria, un po' più disinvolte, anche se sprovviste della carica di fascino seduttivo e di intraprendenza verbale e cinesica delle colleghe americane. Ne *Gli uomini, che mascalzoni...* è la provenienza sociale della ragazza a determinare le sue azioni nel vasto e tentacolare scenario urbano. Educata dal padre, il severo e al tempo stesso indulgente tassista Tadino, secondo austeri principi morali, Mariuccia affronta il primo corteggiamento maschile con ingenuità, accettando l'invito di Bruno di accompagnarla a casa in auto. Il passaggio si trasforma, su iniziativa dello *chauffeur* deciso a trascorrere una giornata in compagnia della ragazza, in una gita ai laghi con tanto di sosta in una trattoria e un giro di ballo sulle note della canzone *Parlami d'amore Mariù*, destinata a diventare un *hit* dell'epoca e più famosa del film stesso. Galeotta la canzone o l'ambiente bucolico, Mariuccia è ben presto conquistata, se non ci si mettesse di mezzo la sorte avversa che costringe Bruno a tornare in città per riaccompagnare la padrona dell'auto, incontrata proprio alla trattoria. Ma da Milano si può sempre tornare e continuare il discorso amoroso interrotto, solo che l'auto è un'arma a doppio taglio: la velocità permette di abbreviare le distanze se però non ci si mettono in mezzo degli ostacoli. E Bruno ne trova proprio uno, un carretto, carico di frutta e verdura, trainato da un cavallo. Come in *Grandi Magazzini*, lo *status symbol* del movimento, l'auto, è uno strumento di seduzione su cui Camerini ironizza, facendo finire fuori strada Bruno con la decapottabile di lusso, indebitamente guidata, a dimostrare l'impossibilità per un povero non solo di aspirare ad un cambiamento di classe, ma anche di riuscire nell'intento di conquistare una ragazza. Al di là dei rimandi alle scenette paradossali *slapstick* e alla *screwball comedy*, le conseguenze della dabbennaggine di Bruno ricadono su Mariuccia, sentitasi tradita per il mancato ritorno del

---

<sup>494</sup> Ne *Il Signor Max* emblematica la caduta da cavallo, oltre a quella in bicicletta, di Max-Gianni, mentre insegue il taxi di Lauretta.

giovane e lasciata da sola di notte e senza un soldo. Solo la solidarietà femminile della padrona dell'osteria, già avvezza alla disonestà degli uomini, le infonde la forza di superare la disperazione del momento. Rispetto alle due pellicole successive, Camerini qui offre un ritratto al femminile meno disinvolto, quasi acerbo, però dotato di un personalità solida. L'attrice Lia Franca, grazie a Camerini, interpreta il ruolo più importante della sua brevissima carriera: «In lei si identificano migliaia di brave ragazze di quell'Italia ingenua, quelle ragazze che amano sognare ad occhi aperti nell'attesa di un bel cavaliere pronto a sussurrare "Parlami d'amore..."».<sup>495</sup> Pur essendo, come in *Grandi Magazzini*, venditrice di merci ma anche oggetto in vendita, Mariuccia non si lascia intimorire dagli approcci interessati dei ricconi amici delle sue colleghe. Dopo aver rifiutato di unirsi alle colleghe per andare a prendere un aperitivo, accetta un passaggio dal nuovo datore di lavoro di Bruno, per ingelosirlo. L'effeminato nobile, che mostra un particolare interesse nei suoi confronti, vuole però una spiegazione ai continui dinieghi della ragazza: «*Io almeno vorrei sapere perché lei non si fa mai accompagnare a casa da me*». «*Così, vado a piedi*» risponde lei, per poi assumere all'interno dell'auto una condotta da donna emancipata: accetta una sigaretta (quella offerta da Bruno ai laghi l'aveva rifiutata), l'accende aspirando da quella di lui, acconsente ad andare in gita ai laghi dicendo di non esserci mai stata, si lascia mettere un braccio di lui attorno alla spalla, finché il bellimbusto supera la misura («*Mi lasci mi fa il solletico*») e allora Bruno, che è alla guida, inchioda e si dimette seduta stante adirato. L'insidiatore della virtù dell'eroina nei film di Camerini è in genere di estrazione sociale alta e ne *Gli uomini, che mascalzoni ...* un uomo non più giovane, come l'ingegnere, incontrato alla Fiera, che mette subito gli occhi su Mariuccia non appena gli viene presentata e cerca di iniziare a parlare con lei con una domanda che la mette subito in soggezione: «*Ma lei signorina non ride mai?*». La collega Gina (Pia Lotti) appare molto più disinvolta e sfacciata nel rispondere in modo tale da aiutare Mariuccia a trovare un lavoro a Bruno: «*Eh poveretta ... c'ha un parente disoccupato e lei ingegnere può dargli un lavoro qui alla Fiera, lei che può!*». Naturalmente il professionista trova un lavoro a Bruno, ma poi reclama il suo compenso, un'uscita serale con Mariuccia, costretta ad accettare: «*E poi se non vieni – le consiglia Gina – è capacissimo di licenziartelo così su due piedi*». Subentrano quindi ancora malintesi e gelosie, che alla conclusione del film sono superati grazie ad un chiarimento tra i due innamorati avvenuto – per ironia della sorte – proprio nel taxi del padre di lei. Il movimento, che caratterizza l'intero film su un set

---

<sup>495</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 183.



privilegiato qual è quello della città di Milano, si conclude circolarmente con il ritorno a casa di Mariuccia ad indicare come dice un noto libro: «*Home is Where the Heart is*».<sup>496</sup> E infatti il padre di Mariuccia ascolta e osserva dallo specchietto senza essere visto il litigio e il riappacificamento tra la figlia e Bruno, di cui approva la drastica decisione di imporre a Mariuccia di non lavorare più, una volta sposata: «*Lo sai che ti voglio bene. Però basta con la profumeria. Sempre a casa a prepararci il risotto*». E la casa non è quella lussuosa di tanto cinema decó, bensì una dimora della classe proletaria, quella che ha visto sempre Mariuccia alzarsi di mattina presto svegliata dal padre al suo rientro dal turno di lavoro. In questo ritratto al femminile Camerini si rivela cantore degli stessi valori celebrati in *Rotaie*, ovvero il lavoro e la famiglia. La modernità quindi non intacca la fiducia di Camerini nella sfera domestica e nelle classi urbane di estrazione proletaria, sicuramente attratte dalle icone e dagli stili di vita della società moderna, ma allo stesso tempo inclini per educazione, valori etico morali a non lasciarsi fagocitare dai facili miti del progresso. Ne *Gli uomini, che mascazzoni ...* la figura femminile con il matrimonio rinuncia in maniera esplicita al lavoro e ad una certa forma di emancipazione, assicurata dal non dipendere totalmente dall'uomo. L'aspirazione ad una vita privata chiusa tra le mura domestiche non cancella comunque l'avanzare di nuovi modelli sociali al femminile, ovvero di donne alla ricerca di un'esistenza più confortevole e moderna.

### **3.1.3. *Il signor Max: la commedia del doppio disinganno***

*Il signor Max* nasce come naturale sviluppo de *Gli uomini, che mascazzoni ...*, con De Sica come protagonista nel doppio ruolo di un falso nobile e di un giornalista e Assia Noris, nella parte della ragazza "acqua e sapone". Il *trailer* promozionale dell'epoca metteva in risalto per richiamare il pubblico non solo la coppia degli attori protagonisti, ormai famosi, ma anche il nome di Camerini, una garanzia per la realizzazione di commedie sentimentali perfette. «Film divertente, interessante, commovente», queste gli aggettivi che accompagnavano la *réclame* sul grande schermo de *Il signor Max*, premiato alla V Mostra Internazionale di Venezia del 1937 con la Coppa del Ministero della Cultura Popolare per la migliore regia di film italiano. Tratto un soggetto di Amleto Palmeri, venne sceneggiato da Camerini e Mario Soldati. Lo scrittore prestato al cinema aveva collaborato con il regista romano ne *Gli uomini, che mascazzoni...*, *Ma non è una cosa seria* (1935), un adattamento molto camerianiano da

---

<sup>496</sup> Gledhill Christine, *Home is Where the Heart is. Studies in Melòdrama and the Woman's Film*, British Film Institute, London, 1987. Il motto vale anche per gli altri film di Camerini analizzati.

Pirandello, e ne *Il Grande appello* (1936). Ma è con *Il signor Max* che Soldati offre un maggiore contributo. A parte «l'idea risolutiva del finale (idea che peraltro nel film viene escogitata dal protagonista), quando De Sica si sdoppia fingendo di essere sul treno e poi accorrendo da Assia Noris»,<sup>497</sup> appaiono soldatiani alcuni forestierismi linguistici, che contrappongono il mondo frivolo dell'aristocrazia a quello proletario e anche la tematica del doppio, che ritroveremo in un'altra pellicola a cui lo scrittore partecipa come sceneggiatore, ovvero *Contessa di Parma* (1937) di Alessandro Blasetti e poi nel film da lui diretto *Dora Nelson* (1939). Questa la testimonianza di Mario Soldati sul suo apporto al film *Il signor Max*:

L'ho costruito tutto io per dire la verità, proprio la costruzione, la costruzione del racconto, che è una commedia perfettamente geometrica, c'è il doppio personaggio, non il doppio personaggio surrealista, uno che finge di esser due, ha capito? Non è gli *Adelphi*, insomma, è uno che finge di essere un altro. La storia si svolge a Roma, ma c'è l'ambiente borghese che io ho cercato di rappresentare. Il gioco del bridge, eccetera, eccetera.<sup>498</sup>

Anche Camerini, senza sminuire la testimonianza di Soldati, sembra essere particolarmente attratto dal particolare filone della commedia sentimentale, fondata sugli equivoci, sui travestimenti, sui giochi di ruolo,<sup>499</sup> uno schema narrativo utilizzato, anche se declinato in diverse accezioni. Quando *Il Signor Max* fu presentato alla Mostra del Cinema venne inizialmente contestato dalla critica, in particolare da Sacchi e Gromo, e poi da Freddi che non voleva mandare in proiezione il film a Venezia perché si era diffusa la voce che in esso veniva derisa la nobiltà. Questa la risposta di Camerini a tutti:

«[...] a me sembra che vi sbagliate perché quella che io prendo in giro non è l'aristocrazia. Io faccio un mondo di gente inutile che gioca a bridge, che tutta la loro vita è l'eleganza e il bridge e basta. Io quella, quel gruppo di gente l'ho fotografata com'è, e invece quello che io ho attaccato è il giornalista che vuol fare lo snob!».<sup>500</sup>

Che questo fosse il reale intento del regista può essere, ma dalla visione del film e anche dalle parole rilasciate a Savio emerge un ritratto in ogni caso negativo del bel mondo, come in altre

---

<sup>497</sup> Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Recco-Genova, Le Mani, 2006, pp. 235-236.

<sup>498</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1032.

<sup>499</sup> Sull'origine di questa formula, Vito Zagarrio scrive: «Grande serbatoio di questo filone è sicuramente la commedia sofisticata americana, con la quale la commedia italiana tra le due guerre intrattiene un rapporto così stretto da essere pensata a sua volta come un "doppio" delle commedie americane del periodo, sia per il contenuto, che per lo stile classico della messa in scena, dell'uso degli attori, del montaggio, ecc. Questo rapporto a specchio diventerà sempre più forte man mano che i film di produzione americana verranno banditi dalle sale italiane e sostituiti con prodotti praticamente identici di fattura italiana». Vito Zagarrio, *L'immagine del fascismo*, cit., p. 200.

<sup>500</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., pp. 216-217.

pellicole cameriniane. La figura femminile qui rappresentata, ovvero Lauretta, è una sorta di sorella maggiore di Mariuccia ne *Gli uomini, che mascalzoni* ... per la personalità timida, riservata e i sani principi morali che improntano la sua condotta. Eppure rispetto alla protagonista del film precedente, Lauretta (Assia Noris) è una donna più complessa sul piano psicologico,<sup>501</sup> che va incontro, come del resto il personaggio maschile, Max-Gianni (Vittorio De Sica), ad un percorso di evoluzione interiore e di maturazione. La giovane è cameriera e baby-sitter di Pucci (Adonella), sorella adolescente, viziata e capricciosa, di donna Paola (Rubi Dalma), un'aristocratica incontrata da Gianni a Napoli nel corso del suo viaggio annuale, organizzato dallo zio tranviere. Gianni è attratto dal bel mondo e, non appena incontra Paola, si lascia scambiare per il nobile Max Varaldo, l'amico che gli ha prestato la macchina fotografica e il cui nome, stampato sulla custodia, viene notato immediatamente dalla donna. Da questo momento Max-Gianni assume l'atteggiamento snobistico ed effeminato del nobile facendo credere a Paola di essersi imbarcato sul piroscafo per lei. Il giovane quindi mostra velleitarie aspirazioni di scalata sociale destinate a scontrarsi con la sua indole ingenua e sprovveduta. E sarà proprio il rapporto dialettico tra il falso aristocratico e le due tipologie di donne contrapposte a ricondurre la storia dentro i binari cari al regista: quelli dell'accettazione consapevole e serena del proprio status sociale. Donna Paola e Lauretta incarnano infatti due modelli di vita inconciliabili: la prima è sempre in viaggio tra Grand Hotel, panfili lussuosi e località rinomate, assieme ai suoi amici aristocratici, con i quali trascorre il tempo in discorsi fatui e giocando a bridge, Lauretta invece è la ragazza della porta accanto, la trepidante eroina di tante commedie cameriniane in attesa del "principe azzurro". La giovane è stata attratta dal bel mondo, come racconta a Max in un momento di crisi causato da un capriccio di Pucci che l'ha umiliata; da tre anni fa la bambinaia solo perché ha perduto il suo lavoro di dattilografa e le si è offerta l'occasione di viaggiare lavorando al servizio di signori. Ha però compreso ben presto di essere stata abbagliata da questo mondo con cui non ha nulla in comune: «[...] ogni giorno, quando ho fatto il mio dovere, ebbene è finita. Io non ho niente da dire a loro e loro non hanno niente da dire a me. Saranno brava gente, non dico, ma è un altro mondo, ecco. [...] Sa, nella mia città invece avevo delle amiche. Ci volevamo bene, ci divertivamo tanto. Si andava a ballare insieme, si lavorava, sa? Quella sì era vita. E ora ho lasciato tutto. Non ho più nessuno. E perché? Niente. Per essere trattata male da una ragazzina di 12 anni». Lauretta scopre, nonostante i suoi sogni, che la

---

<sup>501</sup> Questo è anche dovuto al fatto che *Gli uomini, che mascalzoni*... è un film dei primi anni del sonoro, in cui spesso i dialoghi erano sostituiti dai gesti e dal commento sonoro.

società aristocratica è un mondo chiuso nel quale non solo non si può entrare, ma che addirittura isola chi non vi appartiene per origine. Lauretta prova nostalgia anche per un diverso modo di intendere il lavoro, non come esperienza solitaria a contatto con persone frivole sempre in vacanza, ma come esperienza collettiva da condividere con altri. Il recupero dei sani valori proletari, fondati sul lavoro e sulla famiglia, avviene grazie all'incontro con lo zio di Gianni (Mario Casaleggio), che la tratta come una persona di casa a tal punto da invitarla alla festa dell'OND, nel cui coro canta il nipote. Lo zio approfitterà dell'occasione per elogiare Gianni agli occhi di Lauretta («*è un bravo ragazzo, serio, modesto, semplice [...], un lavoratore poi, casa e edicola, edicola casa*»), perché ha intravisto in lei la donna giusta per lui. Allo stesso tempo dirà al nipote, non appena questi ha terminato di cantare: «*[...] che brava ragazza, eh quella farebbe per te, ti metterebbe un po' la testa a posto*». La presentazione, alquanto falsificata, ma a fin di bene, del giovane fa presa su Lauretta, che ballando con Gianni gli farà capire di essere attratta da lui e dalla sua famiglia, in quanto incarnano i valori in cui anche lei crede: «*[...] e a me piacciono le persone serie ... se sapesse vivo con gente così diversa. Faccio la cameriera con gente che viaggia, si diverte e io credevo che quella vita ... ma non è questo che le volevo dire ... volevo dirle che sono così contenta di essere qui con i suoi ... con lei*». Parimenti Lauretta si trova a suo agio con il gruppo sociale proletario presente alla festa, rappresentato come una sorta di grande famiglia aperta che accoglie tutti, senza riserve. È attratta dalla semplicità di queste persone, molto diverse dai blasonati signori con cui ha a che fare ogni giorno. In questo contrasto tra semplicità e artificialità, tra essere e apparire risiede l'impossibile conciliazione tra le due protagoniste femminili del film: Paola rappresenta con la sua bellezza ed eleganza, nonché con la sua condotta basata sull'apparenza, un mondo parassitario e vuoto, proposto spesso nella produzione cinematografica del periodo con le sue feste mondane, il continuo movimento da un località all'altra, gli ambienti lussuosi del Grand Hotel e dei piroscafi, lo svago perenne dei giochi di società o della pratica di sport elitari. I dialoghi tra Gianni e la donna, nonché con i suoi amici, sono estremamente superficiali: «Donna Paola si esprime con ostentata affettazione distillando ogni frase, le singole parole sono isolate da pause che enfatizzano il discorso valorizzando formalmente le frasi povere di contenuto, dialoghi ridondanti e banali».<sup>502</sup>

L'intento derisorio degli autori nei riguardi di questa società blasonata, di cui la nobildonna è l'epicentro narrativo, si riverbera anche nell'utilizzo volutamente eccessivo di forestierismi, in

---

<sup>502</sup> Valentina Ruffin, Patrizia D'Agostino, *Dialoghi di regime*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 54-55.

particolare inglesi. L'aristocratica ostenta la conoscenza delle lingue come esibisce *mises* eleganti a denotare la mancanza di autenticità di questo mondo. Inoltre veicola l'immagine della donna emancipata ma sterile, come si evince dai due matrimoni falliti alle spalle e da uno spasimante ridicolo, nonché dalla presenza al suo fianco di una sorellina e non di una figlia; allo stesso tempo la donna appare oltre misura frivola nei rapporti sentimentali: la sua infatuazione per Gianni è dettata unicamente dall'interesse dimostrato dal giovane nei suoi riguardi. Agli antipodi rispetto a Paola, il personaggio di Lauretta, sinceramente interessata a Gianni. Anche se irretita, pure lei, dal bel mondo, ne viene ben presto delusa per l'isolamento e le continue umiliazioni subite. La giovane però, come altre eroine camerianiane, appartiene alla piccola borghesia da cui ha ereditato lo spirito di sacrificio nel lavoro e una condotta onesta. È Lauretta a far sì che Gianni si renda conto della vacuità del bel mondo e della solidità morale della sua classe sociale di provenienza. Le due donne provocano inoltre in Max-Gianni anche un comportamento duplice: snob, effeminato e fatuo con Lady Paola e i suoi amici, più sicuro di sé con Lauretta. Grazie al gioco delle maschere reali e finte,

the film presents class and sexual oppositions, resolving them through the rejection of the rags-to-riches myth in favor of class solidarity. The little man's satisfaction is not in upward mobility but in domesticity as the last images in the film reveal when the door closes on the family.<sup>503</sup>

E le immagini conclusive, oltre a celebrare il rinsavimento dei due innamorati, intenzionati a sposarsi, sottolineano il ruolo di Lauretta, destinata a diventare la moglie ideale per Gianni, senza grilli per la testa e soprattutto sicura tra le mura domestiche.

### **3.2. Grandi Magazzini e Contessa di Parma: la donna “in vetrina”**

L'immagine femminile veicolata dai film, che hanno per protagoniste commesse, segretarie, telefoniste, è quella della “donna in vetrina”, vale a dire un soggetto attivo nel mondo del lavoro, ma anche oggetto del desiderio maschile, proprio per questo suo protagonismo sul palcoscenico della società moderna. Emblematici sono a questo proposito il film *Due cuori felici* (1932) di Baldassarre Negroni, in cui la segretaria è per il ricco magnate dell'auto un prodotto in vendita, come l'automobile, uno degli *status symbol* dell'epoca, o *Contessa di Parma* (1937) di Alessandro Blasetti, dove la modella protagonista (Elisa Cegani) finisce con

---

<sup>503</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 265.

lo stancarsi di essere quello che non è e rientra nei ruoli canonici muliebri grazie al matrimonio.

*Grandi Magazzini*, il nuovo film di Mario Camerini, è stato proiettato stasera in prima visione alla Mostra, alla presenza del ministro Alfieri e del dott. Goebbels,<sup>504</sup> con vivissimo successo. Dalla data memorabile di *Uomini che mascalzoni*, e salvo qualche assenza, i film di Camerini hanno sempre figurato nelle competizioni veneziane quale una delle garanzie più sicure per i nostri colori.<sup>505</sup>

Siamo partiti da questo giudizio entusiasta di Filippo Sacchi, non condiviso da tutta la critica,<sup>506</sup> per evidenziare la presenza alla proiezione del ministro del Minculpop Dino Alfieri, l'artefice, l'anno prima, del regio decreto del 4 settembre 1938, convertito in legge il 9 gennaio 1939, che impose l'autarchia distributiva, affidando all'ENIC (l'Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche, fondato nel 1935) il monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film stranieri. La "legge Alfieri"<sup>507</sup> inoltre prevedeva, a partire dal 1940, l'abolizione delle sovvenzioni pubbliche e la distribuzione di premi in base agli incassi dei film al botteghino. Pertanto le società cinematografiche erano invitate indirettamente a favorire la produzione di pellicole commerciali. I prodotti americani non sparirono del tutto dal grande schermo, ma i produttori italiani sfornarono un maggior numero di film. *Grandi Magazzini* è un film fondamentale per la cinematografia italiana e non solo camerianiana, dal momento che viene realizzato proprio nel periodo in cui l'Italia era all'apice della campagna autarchica<sup>508</sup> e quindi determinata a soppiantare Hollywood con Cinecittà. Mario Camerini, scrivendo la sceneggiatura di *Grandi Magazzini* con Ivo Perilli, Mario Pannunzio e Renato Castellani, rispetta infatti quelle che erano le indicazioni della politica culturale di quel preciso momento storico: da un lato realizzare un film che non facesse rimpiangere la produzione hollywoodiana, attingendo a piene mani all'immaginario "a stelle e strisce", al fine di garantire dei successi al botteghino, dall'altro confezionare un prodotto *made in Italy* che pubblicizzasse i «Prodotti autarchici del primato italiano», come si legge in un cartello collocato nel reparto abbigliamento del grande emporio. A favorire il progetto autarchico

---

<sup>504</sup> Fu Ministro della Propaganda del Terzo Reich dal 1933 al 1945.

<sup>505</sup> Filippo Sacchi, *Grandi magazzini*, «Corriere della Sera», 11 agosto 1939; ora in Elena Marcarini (a cura di), *Filippo Sacchi. Al cinema negli anni trenta. Recensioni dal Corriere della Sera, 1929-1941*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 208.

<sup>506</sup> Isani sulle colonne di «Cinema» ritrova l'impeccabile padronanza del regista nel ritrarre situazioni divertenti e piacevoli, ma considera il film «sbagliato completamente da capo a piedi, ed il cui contenuto per il costume morale italiano non è dei più lusinghieri». Giuseppe Isani, *I Grandi Magazzini*, «Cinema», IV, 80, 25 ottobre 1939, p. 264.

<sup>507</sup> Cfr. I.1.1.

<sup>508</sup> In piena autarchia i cineasti devono attenersi ad una produzione in cui ogni parte dell'ingranaggio dell'industria cinematografica dev'essere italiana, dai capi di vestiario ai cosmetici, dalle scenografie alla lingua.

concorreva poi la scelta oculata dei protagonisti, i due più famosi attori del firmamento divistico nostrano, nonché eroi conclamati della «pentalogia piccolo borghese»<sup>509</sup> del regista romano: Vittorio De Sica e Assia Noris avevano già recitato insieme in *Darò un milione* (1934) e ne *Il signor Max* (1937) e in altri film che avevano reso molto popolare la coppia sempre sotto la direzione di Camerini.<sup>510</sup> Soprattutto l'attrice continuava, più di De Sica, ad interpretare lo stesso personaggio, una sorta di marchio di garanzia per il pubblico: «[...] per Camerini io ero sempre Laretta. Tanto è vero che in ogni film io mi chiamavo Laretta. Questa Laretta era diventata un simbolo per il pubblico italiano, ero la fidanzata di tutti, Laretta».<sup>511</sup> Il lungometraggio di Camerini ha questa volta come protagonisti due esponenti della piccola borghesia senza un *background* familiare proletario. A differenza della Mariuccia de *Gli uomini, che mascalzoni ...* e della Laretta de *Il signor Max*, la Laretta di *Grandi Magazzini* è una figura femminile di solidi valori morali, ma sottoposta maggiormente alle insidie della modernità, di cui il grande emporio è una delle sue massime espressioni.

Il grande magazzino, pur nella versione italiana, porta ad associare questo simbolo della modernità all'America e ai suoi film tanto amati e visti dagli italiani fino all'anno prima. I caratteri del mito della modernità cinematografica sembrano così identificarsi, anche nei film dell'Italia autarchica, con l'inconfessabile sogno americano che incarna perfettamente lo spirito della "nuova era" con il livellamento delle classi sociali, l'affermazione della piccola borghesia urbana, l'esposizione della merce nei grandi magazzini, gli oggetti di arredamento, l'affermazione dei mass media e dello sport, l'uso dell'automobile e soprattutto l'affacciarsi sulla scena sociale di una nuova figura femminile.<sup>512</sup>

Camerini, tuttavia, pur strizzando l'occhio alla commedia hollywoodiana, che in quegli anni aveva messo in campo uno stuolo di commesse, dattilografe e segretarie, alle prese con la durezza della vita lavorativa,<sup>513</sup> persegue una "via italiana". Jacqueline Reich sottolinea, in particolare, la presenza nel film di codici hollywoodiani:

[...] all conflicts are resolved in accordance with the codes of classical Hollywood-style cinema, in whose image *Grandi magazzini* was clearly fashioned: the villains are apprehended, and the destined

---

<sup>509</sup> La definizione risale a Giulio Cesare Castello (*Retrospective: Una pentologia piccolo borghese*, «Cinema», III, 31, 30 gennaio 1950), che annovera i seguenti film: *Gli uomini, che mascalzoni...*, *Darò un milione*, *Ma non è una cosa seria*, *Il signor Max*, *Grandi Magazzini*.

<sup>510</sup> De Sica ne *Gli uomini, che mascalzoni...* e in *Ma non è una cosa seria* e la Noris in *Batticuore*.

<sup>511</sup> Francesco Savio, *Intervista ad Assia Noris*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 836.

<sup>512</sup> Raffaele De Berti, *Cinema italiano degli anni Trenta tra propaganda, ruralismo e modernizzazione*, in ID (a cura di) *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 42.

<sup>513</sup> Va al riguardo ricordato quanto affermato ancora da Victoria De Grazia: «Le posizioni sulle donne assunte dal regime non erano un'invenzione esclusiva del fascismo italiano, né erano, in ultima analisi, troppo distanti dagli atteggiamenti, le politiche, i programmi, le tendenze prevalenti negli stati non autoritari; vanno pertanto studiate in un arco temporale più ampio e in prospettiva comparata» (Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 19).

lovers are united. The film clearly delineates between right and wrong, with the female protagonist, Lauretta, in the end providing the proper model of behavior corresponding to Fascist gender ideology.<sup>514</sup>

Ma come la studiosa poi precisa non c'è, nel film, soltanto il trionfo del bene sul male e la conclusione classica del “vissero tutti felici e contenti”; sono anche affrontate alcune tematiche considerate tabù, come la molestia sessuale e la precaria condizione economica delle commesse. Quando Lauretta pensa di fare la fine della collega Anna ed Emilia la rassicura, la ragazza aggiunge: «*E povera Emilia, tutti i nostri ragionamenti non ci impediscono di essere due disgraziate*». Questa affermazione, secondo la testimonianza dello stesso regista, irritò un ministro che disse: «Se Camerini continua a fare di questi film, con la storia di due ragazzi che mangiano poco, non glieli facciamo fare più».<sup>515</sup> La vicenda è ambientata in un grande emporio: Lauretta, commessa molto seria, è oggetto della corte del capo del personale, Bertini, che intende fare di lei la sua amante. Nel magazzino è impiegato anche Bruno, fattorino-autista innamorato non corrisposto di Lauretta. La giovane, che in realtà nutre per lui lo stesso affetto, è risentita con Bruno perché al loro primo incontro in ascensore, lui l'ha accusata ingiustamente di furto. Vedendo che la ragazza non ricambia le sue attenzioni, Bruno accetta le *avances* di Anna, la caporeparto, coinvolta con un gruppo di dipendenti del grande magazzino, tra cui Bertini, in un traffico illecito di prodotti. Lauretta, presa dalla gelosia, quando viene a sapere che Bruno ha accettato l'invito di Anna di andare con lei a sciare con il treno delle nevi, ruba di notte un completo da sci e si reca al caffè della stazione, il luogo stabilito dalla collega per l'appuntamento. Qui incontra il giovane con cui parte per un fine settimana in montagna. Al ritorno Lauretta e Bruno hanno deciso di sposarsi, ma la giovane viene colta in flagranza di reato, mentre tenta di riportare indietro il completo da sci. Addirittura Bertini la accusa anche di aver sottratto delle calze. Bruno, amareggiato e deluso, lascia Lauretta che, in preda allo sconforto, sta per cedere alle insistenze di Bertini. Il giovane, nel frattempo, riesce a smascherare i colpevoli dei furti, tra cui il capo del personale. Lauretta è riconosciuta innocente e finalmente può riconciliarsi e sposarsi con il suo amato Bruno.

*Grandi Magazzini* è un film di quell'industria culturale fascista che insieme ai romanzi rosa e ai rotocalchi illustrati, in forte espansione negli anni Trenta, pubblicizzava in modo più o

---

<sup>514</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, cit., p. 197.

<sup>515</sup> Mario Camerini, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 32.



meno occulto i prodotti della società dei consumi e svolgeva al tempo stesso una funzione pedagogico-educativa rivolta, secondo le direttive del regime, soprattutto al *target* femminile.

The female spectator was intended to consume both images of commodities and commodified images of ideological correctness – as both spectator and consumer, she would buy ticket to the show and buy into the lifestyle and/or message projected onto the screen.<sup>516</sup>

Il film di Camerini *Grandi Magazzini*, come *Gli uomini, che mascalzoni...*, quindi si propone come «a paradigmatic text for the application of film commodity theory as well as a perfect model for its subversive and conflictual potential».<sup>517</sup> Molto evidente, inoltre, l'influenza del cinema hollywoodiano sulla costruzione dei modelli femminili, in particolare della pellicola *Ragazze che sognano (Our Blushing Brides)* del 1930, diretta da Harry Beaumont.<sup>518</sup> Anche Lauretta, come Jerry (Joan Crawford), rifiuta di prostituirsi, diventando l'amante del capo del personale.<sup>519</sup> Nel film americano, a differenza di *Grandi Magazzini*, era il giovane proprietario del grande magazzino a pretendere, in quanto datore di lavoro, il consenso di Jerry alle sue *avances*. E la donna era insidiata nel luogo dove la sua femminilità era più esposta, ovvero lo spogliatoio delle modelle-commesse. Mary Beth Haralovich ha osservato in proposito che:

The third type of narrative space in the 'shop girl' film, and the one which draws relations of class and gender firmly into the arena of narrative conflict, is the space of sexual harassment. It is here that the shop girl confronts her economic dependency on the owner. The semi-clad Crawford is visually caught in the models' dressing room at the store by the gaze and the physical presence of the owner. As he intrudes into her space from the doorway, his desire integrates his economic ownership of the store and of her labour with his sexual power.<sup>520</sup>

---

<sup>516</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, cit., p. 200.

<sup>517</sup> *Ibidem*.

<sup>518</sup> Di questo film ci fu un *remake* nel 1942 per la regia di Rouben Mamoulian con Henry Fonda e Gene Tierney. Molto evidente inoltre la somiglianza con *Lady Eva* di Preston Sturges (1941), sempre con Fonda e Barbara Stanwyck. Genere molto in voga a Hollywood quello con protagoniste commesse, come attestano questi numeri citati da Veroniva Pravadelli in *La grande Hollywood. Stile di vita e regia nel cinema classico americano*, cit., p. 54: 49 film con commesse, 28 con stenografe, 114 con segretarie.

<sup>519</sup> Jerry, Connie e Franky sono tre ragazze che lavorano ai grandi magazzini come commesse e modelle. Tutte e tre aspirano a una vita migliore e cercano di trovare la strada per conquistare un destino migliore, che cercano di trovare in modi diversi. Connie incomincia una relazione con il figlio più giovane del proprietario dei magazzini, David. Quando lui la lascia, la ragazza si suicida. Neppure la seconda si comporta saggiamente: accetta di sposare Marty, un truffatore, senza rendersi conto di tutti i problemi che dovrà affrontare in futuro. Alla fine sarà aiutata da Jerry a ritornare alla fattoria della madre. La terza, Jerry, è la più sensibile tra le tre ragazze: corteggiata da Tony, il fratello maggiore di David, ha rifiutato di diventarne l'amante. È l'unica che resta delle tre ragazze che si erano proposte di conquistare la grande città. Rimasta sola, pensa che la virtù sarà la sua sola ricompensa, ma Tony cambia idea e torna da lei, dichiarandole il suo amore.

<sup>520</sup> Mary Beth Haralovich, *The Proletarian Woman's Film of the 1930s: Contending With Censorship and Entertainment*, in «Screen», vol. 31, n. 2, Summer, 1990, p. 179.

Gli autori di *Grandi Magazzini* hanno attribuito invece la parte del libertino ad una figura maschile matura e ben poco affascinante, destinata, quindi, alla sconfitta rispetto al bel giovane di *Ragazze che sognano*. Lo spogliatoio delle commesse del film di Camerini rimane uno spazio femminile, violato soltanto da Maurizio, il marito di Emilia che vi entra solo per consegnare un regalo di nozze, e probabilmente da Bertini o da un suo complice, ma in assenza delle ragazze, per collocare le calze nell'armadietto di Lairetta. A differenza sempre del modello americano, le eroine della commedia di Camerini restano, quasi sempre, all'interno della loro classe sociale di appartenenza, ad eccezione di Anna in *Darò un milione* (1935) e di Gasparina in *Ma non è una cosa seria* (1936), che vivono una sorta di "favola di Cenerentola". Meno disinvolte e sofisticate, le protagoniste cameriniane sono le portavoce dei sogni della donna italiana, piuttosto che di quella d'oltreoceano e veicolano, soprattutto in *Grandi Magazzini*, una concezione nostrana del matrimonio, della famiglia e del lavoro. Per esempio, Emilia (Luisella Beghi), amica e collega di Lairetta, è separata da poco dal marito Maurizio (Andrea Checchi) a causa dell'infedeltà di lui e dei continui litigi; divide l'appartamento con Lairetta, a cui la lega un medesimo stile di vita. Dall'aspetto dimesso delle stanze possiamo presumere che le due vivano assieme non solo per sentirsi meno sole, ma anche per dividere le spese. Di certo le commesse sono poco pagate rispetto ai colleghi maschi; infatti il marito di Emilia, pur essendo separato, può pagarsi una pensione con lo stipendio di figurinista. Mentre per arrotondare le magre entrate Emilia e Lairetta devono fare gli straordinari, oltre le otto ore lavorative.

*Grandi Magazzini* è anche una riflessione sui miti della modernità, in particolare sul consumismo inteso sia nell'accezione letterale di acquisto di merci sia in senso traslato come consumo sessuale. L'emporio mette in mostra un campionario quasi inesauribile di prodotti: dall'abbigliamento ai liquori, dai dolci agli oli lubrificanti, dai cosmetici all'arredamento. Il grande magazzino diventa una sorta di città del consumo esposta in una vetrina ancora più vasta, il proscenio urbano, in cui il consumatore partecipa ad una "sfilata" delle merci acquistate, esibendole nei ritrovi del tempo libero, cinematografi, sale da ballo, ristoranti e piste da sci. Allo stesso tempo l'emporio è una vetrina ammaliatrice non solo per il consumatore ma anche per chi ci lavora, che rischia di essere considerato un prodotto tra gli altri, come accade alle commesse.<sup>521</sup> Camerini ha espresso in questo film, dalla trama in apparenza simile ai precedenti, una sottile e feroce critica, nei riguardi dei miti consumistici

---

<sup>521</sup> Interessante l'utilizzo nel film dei manichini che assumono le sembianze dei protagonisti. In questa sorte di duplicazione della persona Camerini esprime l'intercambiabilità tra manichino e essere umano, tra merce e consumatore.

che possono condurre l'individuo a perdere di vista i valori etico-morali. La donna, in quanto principale destinataria del messaggio pubblicitario veicolato dai mass media dell'epoca, è soggetto ed oggetto del nuovo stile di vita indotto dalla società dei consumi. Un esempio su tutti viene offerto ancora dalle due amiche-colleghe Emilia e Laretta, che si fermano molte sere per svolgere del lavoro straordinario. La prima ha in progetto di comprarsi un cappotto pesante con il denaro messo da parte. Laretta invece le consiglia di accorciare quello del marito e di acquistare invece un *tailleur*, quindi un capo d'abbigliamento divenuto all'epoca uno *status symbol* dell'eleganza femminile al di là dell'appartenenza di ceto sociale.<sup>522</sup> Da questo accenno si coglie che le commesse, nonostante i salari bassi, sono attratte dai beni voluttuari in vetrina nei negozi o nel grande magazzino, e quindi partecipano alla grande festa collettiva dello *shopping* (cfr. fot. 6 – Appendice). In questo sono soggetti di consumo. Parimenti si offrono alla spettatrice come modello da imitare: perché privarsi di appagare i propri desideri se si possono realizzare con qualche sacrificio in più? Anna rappresenta, invece, l'esito nefasto dell'influenza dei miti della società dei consumi: la donna infatti rivela di essere disposta a prostituirsi pur di poter condurre una vita comoda e agiata, preclusale dallo stipendio di commessa. Grazie alla sua condotta trasgressiva – e probabilmente anche per la sua complicità nel traffico illegale di merce rubata nel grande magazzino – è divenuta capo-reparto e si può concedere un appartamento di lusso con cameriera, di vestire con pellicce di visone ed abiti costosi ed eleganti, nonché di frequentare nel tempo libero ambienti altolocati come il Grand Hotel. Dirà in tono suadente ed ammiccante a Bruno, dopo averlo invitato a recarsi con lei e i suoi amici a sciare: «*Vedrete che incanto il Grand Hotel. Io quando vado alla neve i miei amici li mando a sciare e me ne resto là dentro sola sola al caldo. Voi mi terrete compagnia vero?*». Lo scopo è quello, tra l'altro ottenuto, di ingelosire Laretta, ma rivela la natura della donna abituata a fare mercimonio del proprio corpo. Le commesse dunque sono sia promotrici della vendita dei prodotti con la loro bella presenza e il modo di fare gentile e invogliante all'acquisto, sia consumatrici. Ma non solo: esse stesse sono in vendita, a patto che lo vogliano ovviamente. Barbara Spackman afferma a proposito di Laretta:

Her character stands at the intersection of two different economies: one, the specifically Fascist autarchic economy in which she must learn to be a proper consumer, and the other, the familiar

---

<sup>522</sup> In *Una storia d'amore* di Camerini, uscito nel 1942, il protagonista maschile regalerà un *tailleur* alla donna amata, considerato un abito costoso ma elegante per tutte le donne. Per quelle meno ricche un modo per dimostrare la possibilità di poter indossare capi non più esclusivi delle classi sociali più agiate.

homosocial economy in which, as salesgirl, she herself is one of the commodities on the market, and she must learn how properly to sell, or not to sell, herself.<sup>523</sup>

Lauretta non accetta le attenzioni del capo del personale perché è una giovane di sani principi, in attesa di un uomo serio che la conduca all'altare. Anche lei è attratta dalle merci del grande magazzino, ma in maniera diversa da Anna. Quando sottrae di notte il completo da sci, è spinta dalla gelosia e non dal desiderio di impadronirsi di un capo di vestiario alla moda per andare a sciare. La troviamo infatti al caffè della stazione, da dove partono i treni della neve, con l'etichetta ancora attaccata al costume. Bruno tenterà di levargliela, credendo che sia una dimenticanza della giovane, e invece si troverà di fronte ad un netto rifiuto, in quanto l'intenzione è appunto quella di restituire il completo. Tuttavia Lauretta, proprio per essersi indebitamente appropriata di una merce, mette a repentaglio il suo *status* di ragazza onesta. Infatti, una volta scoperto il furto, il capo del personale, che ha aggravato la sua posizione collocando nell'armadietto personale nello spogliatoio anche dei pacchetti di calze molto costosi, tenterà di farla capitolare. «Ah! E vi ha lasciato ... Andiamo signorina non dovete perdervi d'animo, una ragazza carina, intelligente come voi, ricordatevi che avete un amico in me. Io sono qualcuno qui dentro. Scusatemi se vi dico questo, ma se avete qualche difficoltà finanziaria, vi aiuterò. Ho qualche risparmio. [...] Sarà bene, sarà bene vederci qualche volta da soli, la gente è maligna». E poi di fronte ai tentennamenti della commessa passerà all'attacco facendo intuire di avere lui sotto controllo la situazione: «Ricordatevi che se il vostro licenziamento è ancora lì nel mio cassetto lo dovete a me, perché io sono un amico, ve l'ho detto, più che un amico. [...] Allora siamo intesi, verrò a prendervi una di queste sere, anzi, se posso, questa sera stessa. Eh? Va bene?». Come negli altri film cameriniani non poteva mancare il lieto fine per le due brave ragazze: Emilia si riconcilia con Maurizio, venuto a sapere che la moglie è in attesa del figlio. Secondo formule di genere abbastanza prevedibili, il marito le chiede perdono e si avvia a diventare un serio e responsabile *pater familias*. Lauretta si riappacifica con Bruno, dopo che il giovane con un rocambolesco, quanto parodistico, inseguimento in auto all'americana, riesce a smascherare i colpevoli dei furti ai danni del grande magazzino. L'abbraccio tra i due innamorati avviene *coram populo* a dimostrare che il grande magazzino è come un'«arena for social spectacle. In this capacity, the store tends to mystify appearances and to blur distinctions between what

---

<sup>523</sup> Barbara Spackman, *Shopping for Autarchy*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo, *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 278.

goes on inside and outside its door; that which is public appears private and vice versa». <sup>524</sup>

Potremmo aggiungere che il grande magazzino assume la fisionomia di un'enorme famiglia, i cui membri devono rispettare determinate regole se vogliono farne ancora parte.

Il regista ha utilizzato oculate scelte di ripresa per far riflettere sul carattere depistante della merce in vetrina che condiziona la condotta dei protagonisti divisi tra “desiderio” e “bisogno”. <sup>525</sup> Il gioco della macchina da presa si diverte a confondere le identità tra venditore e consumatore, come nelle sequenze in cui Bruno e Laretta sono ripresi mentre conversano seduti in un salotto che è invece solo uno *stand* del grande magazzino, come la carrellata all'indietro fa vedere. Emblematica per la sua carica metaforica pure la sequenza finale in cui le due coppie Bruno-Laretta e Maurizio-Emilia guardano la vetrina del grande magazzino in cui dei manichini-bambole rinviano alla futura maternità di Emilia: «[...] the spectator is supposed to “buy” not only the film as commodity but also the film's message of familial marital and social harmony». <sup>526</sup> Ancora una volta il film è una merce che viene contemplata dal consumatore indirizzato ad assumere, come propri, stili di vita e regole di condotta. In questo caso è la famiglia ad essere celebrata quale garanzia di ordine all'interno della comunità. Alla donna comunque compete un nuovo ruolo, tra tradizione e modernità: le due tipologie femminili di Emilia e Laretta non a caso escono vittoriose dalla storia raccontata da Camerini.

Altro film italiano che affronta le difficoltà incontrate nel mondo del lavoro è *Contessa di Parma* (1937) di Alessandro Blasetti, un omaggio al mondo della moda, come si evince dal titolo del film, che indica un modello di alta sartoria indossato dalla protagonista, la *mannequin* Marcella (Elisa Cegani). Victoria De Grazia, che considera la moda la «terza “battaglia” estetica del fascismo dopo la bellezza e lo sport», <sup>527</sup> ci consente di comprendere meglio il film del regista con gli stivali grazie a queste sue considerazioni:

Negli anni trenta la moda cambiava almeno due volte l'anno, diffusa dai film, dai manifesti pubblicitari, e da oltre quaranta riviste. Gli stili valicavano i confini di classe, tutti potevano guardare più in alto, e anche all'estero, per imitare i modelli di Parigi e di Hollywood. [...] La propaganda rimproverava alle classi superiori la loro “esterofilia”. Le donne alla moda compravano abiti e profumi parigini, le saponette Lux e Palmolive, e i cosmetici di Elisabeth Arden. Anche i plaid o i cachemire prodotti ad Alessandria o a Biella si vendevano di più se portavano etichette in lingua inglese. Nell'ambito della politica autarchica, il regime sostenne pertanto l'industria nazionale della moda,

---

<sup>524</sup> James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 110.

<sup>525</sup> Per un'interessante analisi sociologica del fenomeno dello *shopping*, anche in relazione al cinema, si veda il testo di Anne Friedberg, *Window Shopping*, cit.

<sup>526</sup> Jacqueline Reich, *Consuming Ideologies...*, cit., p. 202.

<sup>527</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 295.

creando comitati statali e privati di controllo sul cotone, la seta e la lana, promuovendo i tessuti nazionali, sponsorizzando fiere. Nel 1933 fu fondato, con sede a Torino, l'Ente nazionale della moda.<sup>528</sup>

*Contessa di Parma*, ideato e realizzato tra il 1936 e il 1937 in piena campagna autarchica, celebra il prodotto manifatturiero *made in Italy*.<sup>529</sup> Dedicato alla promozione dei modelli di sartoria italiani,<sup>530</sup> *Contessa di Parma* fu girato negli stabilimenti della Fert a Torino, allora città capitale della moda nostrana, e non ottenne il successo di pubblico e di critica che meritava. Il regista parla di questo suo lavoro in termini poco positivi nelle interviste rilasciate negli anni Settanta. Per esempio, a Francesco Savio dirà

che era un film evasivo e anche questo fatto perché dopo *Aldèbaran* alla Direzione Generale erano veramente riusciti a fare il vuoto intorno a me. Io avevo assolutamente bisogno di lavorare, quindi proposi questo film di telefoni bianchi pressappoco per avere un lavoro. Basta.<sup>531</sup>

In un'altra intervista dello stesso periodo Blasetti aveva definito *Contessa di Parma* «il più cretino dei film»<sup>532</sup> da lui diretti, assieme a *Retrosceca*. Una valutazione molto diversa da quella espressa all'uscita del film su «Cinema»:

Raccontare una vicenda semplice e non noiosa, cercando di divertire e di far ridere un po', senza scendere a effetti plateali e senza dare l'impressione di aver raffazzonato e precipitato in economie quel che il pubblico paga, sempre con lo stesso denaro: questa è stata, ritengo, la maggiore ambizione dei realizzatori di *Desiderio*, di *È arrivata la felicità* e di *Accadde una notte*. Questa è stata, sempre a parte l'immodestia, la mia ambizione.<sup>533</sup>

Forse Blasetti negli anni Settanta non si perdonava a distanza di tempo la scelta compiuta a favore di un genere disimpegnato, qual era la commedia. Tuttavia vi si era cimentato per colmare quel vuoto che il regime gli aveva fatto intorno dopo le aspre critiche ricevute per *Vecchia guardia* (1934). Il soggetto apparteneva al regista che poi lo aveva sceneggiato assieme ad Aldo De Benedetti, Gherardo Gherardi, Libero Solaroli e appunto Mario Soldati. Pur essendo evidente l'influenza, per ammissione dello stesso regista, della *sophisticated*

---

<sup>528</sup> Ivi, pp. 295-296.

<sup>529</sup> Cfr. § I.1.5.

<sup>530</sup> Altri film trattano, ma in maniera meno diretta il mondo della moda, come per esempio *L'amore si fa così* (1939) di Carlo Ludovico Bragaglia.

<sup>531</sup> Francesco Savio, *Intervista ad Alessandro Blasetti*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 135.

<sup>532</sup> Sergio Grmek Germani, *Intervista con Alessandro Blasetti*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul cinema italiano*, cit., p. 201.

<sup>533</sup> Alessandro Blasetti, *Dispiaceri del regista*, «Cinema», II, 17, 10 marzo 1937, p. 174; ora in Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti, Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 282-283.

*comedy* e della *screwball comedy* americana, in particolare di autori di riconosciuto talento e maestria, quali Lubitsch, Cukor e Capra, Blasetti affronta la direzione di questo film con un atteggiamento diverso da quello di registi, anche italiani, in qualche modo “specializzati” nella confezione di storielle divertenti e paradossali. Ambientata all’interno di una grande sartoria, la storia assume all’inizio una dimensione fiabesca e quindi volutamente artificiosa: due modelle Marcella (Elisa Cegani) e Adriana (Maria Denis), elegantissime come principesse, vengono riprese mentre scendono uno scalone bianco marmoreo, investite dal luccichio dei lampadari a candelabro e da elaborati giochi di luce e ricercati effetti *flou* (cfr. fot. 4 – Appendice). La sensazione voluta dal regista e dai suoi collaboratori è quella di scaraventare il pubblico in un mondo irreali, fondato sull’ostentazione estrema dello sfarzo e dell’opulenza, non riscontrabile nella realtà sociale dell’epoca, se non appunto nella finzione cinematografica. Tutti i protagonisti appaiono impegnati a recitare una parte artefatta: dalle *mannequin*, obbligate a trasformarsi in eteree visioni grazie all’abito indossato, all’esterofilo direttore della casa di moda, macchietta ridicola nella gestualità e nella pretesa di parlare utilizzando di continuo termini francesi, ai nobili decaduti ma pagati da lui per condurre in giro, a titolo promozionale, le modelle nei ritrovi più esclusivi della città facendole passare per aristocratiche. Si tratta di una recitazione volutamente antinaturalistica, come ha sottolineato Chiara Simonigh, finalizzata a parodiare le formule recitative americane e anche nostrane:

L’uso deliberato della smorfia, persino della mossetta, è certo la marcatura di una scelta registica volta a differenziare l’opera non solo dalle convenzioni internazionali, ma da quelle nazionali. Infatti il travestimento e la maschera, ossia elementi che nella letteratura sul cinema fascista sono stati intesi come altrettanti temi sintomatici dalle evidenti valenze ideologiche, politiche, in *Contessa di Parma* debbono essere assunti, in linea con il resto della drammaturgia della forma, quali indicatori di una satira di costume [...].<sup>534</sup>

Questo scarto tra essere e apparire, che accomuna quasi tutti i personaggi del film, ad eccezione della signora Marta Rossi (Pina Gallini), la proprietaria dell’*atelier*, è forse una latente presa in giro della società aristocratica, invisita al regime, che aveva fatto della forma uno dei suoi idoli. Ma l’ironia non risparmia nemmeno le altre classi sociali, adescate dal miraggio del salto di classe. Mentre alcuni personaggi non sembrano sentirsi soffocare dal

---

<sup>534</sup> Chiara Simonigh, *Una simulazione drammaturgica*, in Franco Prono, Stefano Della Casa, *Contessa di Parma. La Modernità a Torino negli anni Trenta*, Fondazione Archivi del ‘900, Roma, 2006, p. 69.

fatto di recitare una parte,<sup>535</sup> per la *mannequin* Marcella invece la spirale degli equivoci,<sup>536</sup> che la lusinga fino al punto da assumere l'identità di un'aristocratica, finisce per rivelarsi una prigioniera, un modo di essere inautentico per chi come lei fa la modella solo per guadagnarsi da vivere. All'inizio della storia sfila assieme ad una collega, Adriana, indossando l'abito *Contessa di Parma*, che dà il titolo al film. Le due giovani accettano la forma pubblicitaria scelta dal direttore della casa di mode, l'esterofilo commendatore Carrani (Umberto Melnati), e continuano ad indossare il prestigioso capo di vestiario anche a teatro dove si recano in compagnia dei due nobili prezzolati, il duca di Fadda (Osvaldo Valenti) e il principe di Sebastia (Nunzio Filogamo). Nel tempio per antonomasia della rappresentazione avviene l'incontro tra Marcella e Gino (Antonio Centa). Il giovane è un famoso calciatore, centravanti della nazionale di calcio, ma sempre in bolletta perché dedito ai piaceri della vita mondana e soprattutto delle belle donne dell'alta società torinese. Appare infatti compiaciuto per l'attenzione riservatagli dal gentil sesso in platea e nei palchetti. Guardandosi intorno, il vanesio *latin lover* viene attratto dallo *charme* di Marcella, che a sua volta è colpita dalle attenzioni del bel giovane, ma ostenta un atteggiamento da *noblesse oblige*, come appunto le è stato ordinato dal direttore dell'*atelier*. La dimensione teatrale favorisce di fatto questa messa in scena delle maschere sociali che Blasetti prende di mira nel corso di tutto il film. La recita continua anche il giorno successivo, quando Marcella si reca, accompagnata dal duca di Fadda, all'Ippodromo di Mirafiori sempre per pubblicizzare i capi d'alta moda della casa di mode. Il teatro, come l'Ippodromo, sono punti di incontro per le classi abbienti e dunque luoghi privilegiati in cui le modelle hanno l'opportunità di mettersi in mostra, o meglio "in vetrina". Questo è l'obiettivo perseguito dal commendatore Carrani per reclamizzare gli abiti della casa di moda "Primavera". Quando però pretende che i due blasonati accompagnatori, il duca di Fadda e il principe di Sebastia, presentino in società le due modelle come mogli, i due si rifiutano proponendo di introdurle come «amiche». Questo è il primo episodio in cui notiamo come la professione della modella comporti l'accettazione di compromessi. E infatti

---

<sup>535</sup> Questo vale soprattutto per i due aristocratici, il duca di Fadda e il principe di Sebastia, oltre che per il direttore della casa di mode. Questi ostenta un passato da signore, quando invece le sue origini sono popolari, come rivela a Marcella la vedova Rossi: «Mi fece una pessima impressione, spiantato, commesso viaggiatore in bottoni». Gino, invece, ama utilizzare la sua notorietà sportiva per far colpo sulle donne. Con Marcella si atteggia a giovane ricco sfoggiando l'auto nuova e assegnando alle due mila lire un valore irrisorio per le sue cospicue possibilità economiche.

<sup>536</sup> La giovane crede che Gino l'abbia imbrogliata andando a riscuotere la vincita di 2000 lire al botteghino delle corse. Il giovane invece è partito all'inseguimento dell'auto con cui pensa erroneamente che lei se ne sia andata. Marcella invece è rimasta all'ippodromo e ritiene Gino un impostore che l'ha imbrogliata fuggendosene via con il denaro. Le duemila lire continueranno per tutta la durata del film ad avvicinare e allontanare i due protagonisti fino allo "smascheramento" finale.



sia Marcella che Adriana sono del tutto contrarie e Adriana risentita replicherà: «*Noi non siamo l'amica di nessuno!*». Le due *mannequin* rivelano di essere delle oneste e brave ragazze, in linea con le figure femminili interpretate dalla Noris soprattutto nei film di Camerini. Significativo pure l'atteggiamento sprezzante del duca di Fadda nei confronti della professione dell'indossatrice durante il tragitto in auto con Marcella verso l'Ippodromo. L'uomo, che attribuisce il nervosismo della ragazza al fatto di essersi montata la testa per il vestito «Contessa di Parma», le fa presente che, ai suoi occhi, lei è solo una «*piccola mannequin*». Insomma il titolato duca ci tiene a mantenere le distanze di classe. Marcella con prontezza gli risponde senza peli sulla lingua che pure lui è «*un mannequin*», proprio come lei, ovvero uno che recita una parte.<sup>537</sup> La presenza di camuffamenti, che imprigionano i personaggi in ruoli in cui alla fine non si ritrovano più, spinge in particolare Marcella dentro una spirale di artificiosità tale da indurla a ribellarsi, quando Carrani costringe le modelle a partecipare al ballo del Grand Hotel. Un gruppo di *mannequins*, tra cui Marcella e Maria, condotte sempre dai due aristocratici, durante la festa danzante devono far cadere nelle tasche dei rispettivi cavalieri dei biglietti profumati per reclamizzare la casa di mode. Naturalmente l'idea di Carrani si rivelerà «*idiotica*», come affermato a chiare lettere dalla signora Rossi, che inviterà le modelle a esprimere un loro spassionato giudizio sulla validità di tale sistema promozionale. Queste riferiranno alla padrona che gli uomini, con cui hanno danzato, le hanno molestate con pizzicotti e proposte oscene. Marcella, richiesta di un suo parere, confesserà: «*[...] io dico solo che sono stanca di fare questa vita, di sembrare quella che non sono, di essere presa per una signora, mentre sono una ragazza che ha bisogno di lavorare*». <sup>538</sup> Ecco allora che Marcella vuole gettare la maschera, ritornare ad essere la ragazza “acqua e sapone” che è sempre stata e che è ancora. Le sue parole rivelano la necessità di trovare un impiego nella grande città anche a costo di scendere a compromessi per non perdere il lavoro. In questo caso le modelle hanno dovuto sottostare, anche senza rinunciare ai loro sani valori, agli ingannevoli progetti pubblicitari del direttore Carrani, volti a metterle sotto i riflettori come donne aristocratiche di dubbia moralità. La sfilata di moda al Sestriere sarà per Marcella l'occasione per strapparsi definitivamente la maschera, ma anche

---

<sup>537</sup> In questo sapido battibecco possiamo notare la scaltrezza degli autori nel disegnare queste figure minori, come il direttore dell'atelier o il nobile, colti nel fingere quello che non sono. Il direttore proviene da un *background* di povertà e ora si atteggia a uomo di mondo; il nobile si rivela superbo con Marcella, ma il fatto che viva grazie ai favori resi a Carrani dimostra che si è ridotto ormai a interpretare la parte del duca più che ad esserlo veramente.

<sup>538</sup> L'esigenza di autenticità è espressa anche da Gasparina, sempre interpretato dalla Cegani in *Ma non è una cosa seria* di Camerini, da una commedia di Pirandello.

l'esaltazione del concetto di moda blasettiano e fascista: i dodici modelli mostrati nel corso del *dèfilé*, secondo un'idea della proprietaria, scandiscono le tappe della vita della donna, dal corteggiamento al matrimonio. La moda, diversamente dalla concezione esterofila del commendatore Carrani, dev'essere in linea con le direttive del regime e pertanto volta a favorire non solo le esigenze di emancipazione della donna in società, ma anche il suo ruolo tradizionale di moglie e madre esemplare. In questo senso va interpretata la sfilata finale di Marcella in abito da sposa che le consentirà, dopo tutta una serie di equivoci e di battibecchi con Gino, di svelare finalmente la sua identità, quella di onesta e semplice ragazza del popolo che aspira al matrimonio. Alla fine il giovane non «tarda a riconoscere che ai capricci di una frivola “contessa” sono preferibili le doti domestiche di una sana ragazza qualunque, così come auspicato dalla zia». <sup>539</sup> Una volta strappatisi la maschera della finzione, i due giovani si abbracciano senza rendersi conto di apparire di fronte al pubblico come due *mannequin*. Lo scambio tra arte e vita sembra continuare. Come scrive Zagarrio: «I due eroi vengono sorpresi nel bel mezzo delle loro effusioni, ed allora il finto abito da sposa diventa vero, il pubblico della sfilata sembra quello di una chiesa e i due “sposi” escono tra due ali di folla plaudente». <sup>540</sup> Il film sicuramente trasmette una concezione della moda secondo i dettami della propaganda di regime, ma allo stesso tempo considera l'universo delle passerelle come fatuo e pericoloso, se non riportato entro i canoni tradizionali della «politica procreazionistica fascista». <sup>541</sup>

Merita un approfondimento per il ruolo di regista del plot il personaggio della zia di Gino. La mascolina e pepata signora Marta Rossi, proprietaria della casa di mode, si fa portavoce dei valori dell'italianità, intesa come autenticità. Non appena entra in scena con il suo carattere impetuoso e determinato, dà una strigliata coi fiocchi al direttore dell'*atelier* rimproverandolo per la sua mania esterofila; gli impone i modelli di sartoria italiani, nonché l'obbligo di non usare più termini francesi. La donna si fa interprete quindi di «un'autarchia linguistica nazionale» con la sua pervicace insistenza nel correggere

la francofilia del direttore dell'*atelier* Malnati: non *primtemps* ma “primavera”, non *mannequin* ma “modella”, non *entendu* ma “intesi”, e non più *Comtesse de Parme*. La zia è “mussoliniana”, per la sua

---

<sup>539</sup> Marina Paoletti, *Il cinema e la moda nella commedia italiana degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco*, cit., p. 102.

<sup>540</sup> Vito Zagarrio, *L'immagine del fascismo*, cit., p. 222.

<sup>541</sup> Ruggero Eugeni, *Modelli, figure e ideologie della rappresentazione in Contessa di Parma*, in Franco Prono, Stefano Della Casa (a cura di), cit., p. 34.

rivendicazione della lingua nazionale contro certa “perversione” esterofila, ma anche per la sua forza virile, pur accompagnata da una sana bontà di sapore strapaesano.<sup>542</sup>

Anche se non è la protagonista del film, la scoppiettante castigamatti assume tuttavia un ruolo fondamentale per ricondurre Marcella e Gino, oltre che il direttore della sua casa di moda, ad una concezione tradizionale del rapporto tra i sessi. Appare fin da subito contraria alla relazione tra il nipote e una fantomatica nobildonna per cui il giovane sembra aver perso la testa. Il suo buon senso piccolo borghese la porta ad essere estremamente critica nei riguardi della vita scapigliata del nipote ritenuto da lei un nullafacente, proprio perché pratica uno sport come lavoro. Così gli dirà senza mezzi termini: *«Bisogna finirla con questo maledettissimo sport [...] cercarsi un'occupazione seria, crearsi una famiglia. Io per esempio potrei indicarti una brava ragazza ....»*. E lui sarcastico aggiungerà: *«che sappia fare bene le polpette»*. *«Eh, caro mio, se tu sapessi che importanza possono avere le polpette nella vita coniugale»*. L'austera zia esprime con tali parole anche l'ambigua posizione del regime nei riguardi della moda e dello sport che nel film rappresentano due vessilli della modernità. Si mostra prevenuta nei riguardi del calcio come professione anche durante la partita giocata dal nipote dicendo a Marcella che il calcio non è un vero lavoro di cui andare fieri: *«uno ti chiede: che mestiere fa suo nipote? Dà calci. Bel mestiere, bel mestiere ...»*. Salvo poi esultare per la vittoria dell'Italia grazie alla bellissima rete segnata da Gino. La vulcanica signora Rossi, che da umile sarta è divenuta una famosa e ricca *manager* di una casa di moda, è vessillifera dei valori morali della piccola e media borghesia e critica nei riguardi di una nobiltà parassitaria e dalla moralità dubbia, in linea con le posizioni ideologiche del regime. Fiera del gol segnato dal nipote contro la Svizzera dirà a Marcella: *«Bravo figliuolo, un po' scapato ma che diamine un bel ragazzo come lui, ma ti pare? Figurati avevo paura si fosse innamorato sul serio di una signora, che so io, di una contessa. Me l'avrebbe rovinato certamente»*. La signora esprime i suoi preconcetti nei riguardi di una tipologia femminile fatua e corrotta cui contrappone la ragazza di umili origini, moglie e madre esemplare. Anche la moda viene ricondotta alla sua finalità vera proprio dalla burbera *self made woman*. La sfilata al Sestriere è il punto di sintesi dell'intero film: la signora Rossi dà una lezione di vita a tutti i protagonisti della vicenda, in particolare al direttore Carrani che si mostra refrattario a concludere la sfilata con la passerella dell'abito da sposa dicendo che esso non può essere il *clou* di un *dèfilé*. Immediata e polemica la risposta: *«L'abito da sposa a cui lei è stato*

---

<sup>542</sup> Vito Zagarrò, *Contessa di Parma. Modernità, modernizzazione, modernismo*, in Franco Prono, Stefano Della Casa (a cura di), cit., p. 79.

*refrattario per venti anni, parassita della società, appunto per questo l'ho messo alla conclusione della sfilata perché gli uomini se le vedano pure così e così, eleganti e scollate, ma si mettano bene in testa che devono sposarle. Tutte. Soltanto allora la moda avrà un senso e uno scopo».* Molto diversa questa sagace figura muliebre da quella stereotipata di tanto cinema del filone déco: «L'ideale femminile di Blasetti è la fattiva, concreta donna italiana legata alla famiglia, alla vita rurale, depositaria di ogni virtù, nume tutelare della tradizione».<sup>543</sup> Non del tutto avversa alla modernità cerca la strada del compromesso com'era nelle intenzioni della politica fascista che osteggiava il nuovo senza però poter far nulla per fermarne l'inevitabile avanzata.

### **3.3. Assia Noris: la virtù messa alla prova**

Assia Noris è la ragazza “acqua e sapone” nella maggior parte<sup>544</sup> dei film girati soprattutto sotto la direzione di Mario Camerini. Nonostante l'origine straniera si impone sul grande schermo con una parte da protagonista ne *La signorina dell'autobus* (1933)<sup>545</sup> di Nunzio Malasomma e in *Giallo* (1933)<sup>546</sup> di Mario Camerini, ma la consacrazione a stella del firmamento divistico italiano avviene con *Darò un milione* (1935) in coppia con Vittorio De Sica, suo partner privilegiato in numerose pellicole degli anni Trenta. *Darò un milione* venne presentato alla III Mostra del Cinema di Venezia dove vinse la Coppa del Ministero delle Corporazioni per il Miglior Film comico italiano. La critica si mostrò pressoché unanime<sup>547</sup> nell'apprezzare la direzione di Camerini, nonché la bravura degli attori. Ci fu anche chi volle trovare spunti e influenze da film stranieri, quali *Luci della città* (1931) di Charlie Chaplin o *Il Milione* (*Le million*, 1931), *Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, 1930), *A me la*

---

<sup>543</sup> Ernesto Nicosia, *L'accoglienza della critica*, in Franco Prono, Stefano Della Casa (a cura di), cit., p. 16.

<sup>544</sup> Ricordiamo la parte da “bisbetica domata” ne *L'uomo che sorride* (1936) di Mario Mattoli o di moglie irricoscente in *Una romantica avventura* (1940) di Mario Camerini.

<sup>545</sup> Si tratta di una pellicola non più visibile costruita per performance attoriale di Antonio Gandusio nella parte di un maturo gaudente che si finge il padre di Eva (Assia Noris) affinché la giovane, senza genitori, possa convolare a nozze con l'erede di una famiglia blasonata.

<sup>546</sup> Il film è una caricatura del giallo, un genere poco battuto nella produzione del ventennio fascista. Cfr. Ilaria Borghese, *Telefoni neri: un delitto imperfetto. Il poliziesco italiano degli anni trenta tra cinema e letteratura*, in Alessandro Faccioli, *Schermi di regime*, cit.

<sup>547</sup> Piuttosto freddo il giudizio di Guglielmina Setti: «Parte da uno spunto felice ed è un peccato che il film si sviluppi banalmente nella solita storia d'amore [...] Oltre che dello sviluppo troppo piatto, il film soffre di un errore iniziale, è ambientato in Francia mentre gli attori parlano tutti italiano. Comunque il film si aggiunge alla schiera dei film italiani realizzati senza lode e senza infamia». Guglielmina Setti, «Il Lavoro», 31 agosto 1935; recensione pubblicata in «Bianco e Nero», XX, 8-9-10, agosto – settembre-ottobre 1959, p. 133.

*libertà* (*À nous la liberté*, 1931) di René Clair<sup>548</sup> per sottolineare molto probabilmente la ripresa in grande stile del cinema italiano con un film agile, brioso, ricco di trovate comiche. Pasinetti<sup>549</sup> e altri<sup>550</sup> insistono invece sull'apporto determinante e originale di Zavattini e Giacì Mondaini alla stesura del soggetto, nato da un racconto scritto dai due dal titolo *Buoni per un giorno*. La sceneggiatura vide all'opera un *team* piuttosto nutrito di autori: oltre a Camerini, Ivo Perilli, Cesare Zavattini e il non accreditato Ercole Patti. Certo Zavattini dovette rinunciare al suo progetto di un film da umorista per accogliere le istanze della regia e degli altri autori orientati a realizzare una storia più realistica e verosimile di quella da lui proposta.<sup>551</sup> Questa la sua testimonianza:

[...] Io credo che per molti registi – e hanno pienamente ragione dal loro punto di vista – la trama sia una specie di cuscino di sicurezza. Sono, in fondo, i registi più provetti che hanno l'ossessione della trama, forse perché sanno che nei suoi fondamenti economici il Cinema è una grande industria e ha bisogno di un minimo di garanzie. [...] A me pare che il film comico moderno possa anche esser privo di trama narrativa, dialogata, cronologica, consequenziale. La trama più efficace è nella satira di tutto un ambiente, e così appunto era concepita la prima versione di *Darò un milione*.<sup>552</sup>

Della componente surreale dello sceneggiatore emiliano rimane in ogni caso la traccia nell'invenzione del cane calcolatore o nella scena della tavola imbandita per i poveri nel mezzo della pista circense. La vena creativa zavattiniana dovette lasciare spazio al *romance*, senza dubbio imposto dal «temperamento delicato e sentimentale»<sup>553</sup> di Camerini. E nella storia d'amore gioca un ruolo chiave Assia Noris nel ruolo di Anna, la timida, pudica e buona ragazza dal cuore d'oro. Un ruolo che le si addiceva per le sue qualità fisiche: capelli biondi e occhi azzurri, sorriso innocente, sguardo da cerbiatto indifeso. Diede vita, grazie al sodalizio professionale e poi sentimentale con Camerini, a «personaggi femminili soavi e candidi,

---

<sup>548</sup> In proposito Mario Camerini ha sempre negato di essere il René Clair italiano: «[...] non ho mai pensato di fare. Non ci ho pensato per delle ragioni, così, fisiche. Io mi dimentico tutto, io vado a teatro certe volte e uscendo non ricordo quello che ho visto. [...] Io sono molto fiero che la gente possa pensare che sono il René Clair italiano, ma non riuscirei a ricordare René Clair per cercare di rifarlo». Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 214.

<sup>549</sup> Francesco Pasinetti, «Gazzetta di Venezia», 31 agosto 1935.

<sup>550</sup> Marco Ramperti, «L'Illustrazione Italiana», 8 settembre 1935; recensione pubblicata in «Bianco e Nero», XX, 8-9-10, agosto – settembre-ottobre 1959, pp. 133-134.

<sup>551</sup> Eloquenti le parole con cui Camerini, davanti al produttore Rizzoli, espresse a Zavattini le sue perplessità sul racconto: «Guarda, in questa novella c'è un sostrato, c'è qualcosa sotto; ma il film deve essere un racconto, non si può fare un film solo su due uomini che corrono e scappano e non si fermano mai». AA. VV., *Intervista con Mario Camerini*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 251; anche in *Due interviste con Mario Camerini*, in Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *I favolosi anni Trenta*, cit., p. 56.

<sup>552</sup> Raffaele Masso (a cura di), *I dolori di un giovane soggettista. Colloquio con Zavattini*, «Cinema», 4, 24 agosto 1936; ora in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 26.

<sup>553</sup> Mario Gromo, *Darò un milione*, La Stampa, 31 settembre 1935.

sognatori e timidi che divennero la struttura portante delle piccole storie sentimentali, intrise di un delicato pateticismo». <sup>554</sup> Giovanna Grignaffini invece considera questa attrice un volto intercambiabile all'interno del firmamento divistico italiano:

Una femminilità che si fa volto, luce, movimento, giovinezza: è questa la nota costante che Assia Noris immette nella scena cinematografica degli anni Trenta, facendola risuonare più alta grazie al vero e proprio stuolo di "ragazze" che sciamano, con lei o senza di lei, in costume scolastico-collegiale (*Ore 9 lezione di chimica, Signorinette, Seconda B*), oppure in quel costume "moderno" per eccellenza che è la divisa: commesse, impiegate, cameriere, telefoniste, atlete. <sup>555</sup>

Il potere omologante dell'uniforme priva queste giovani di un corpo e rende di conseguenza i loro volti interscambiabili: «Tra volti e divise si consuma dunque molta della presenza femminile nel cinema italiano degli anni Trenta». <sup>556</sup> Tuttavia Assia Noris, a prescindere dal rilievo della Grignaffini basato su un confronto con il cinema del dopoguerra, possiede una sua personalità attoriale, oltre che una presenza fisica, che la distingue all'interno dello *star system* nostrano dell'epoca e che le consente di conseguire uno straordinario successo di critica, ma soprattutto di pubblico, nettamente superiore a quello di tante sue colleghe, apparse sul grande schermo come meteore. Fu infatti una delle più famose dive del Ventennio fascista, resa indimenticabile per la sua figura graziosa, il volto sempre sorridente, la voce cinguettante, fino alla vezzosità; per queste sue qualità incarnò un *cliché* femminile piuttosto fisso, vale a dire quello dell'onesta e pura fanciulla, incapace di fare del male, come già messo in evidenza. In *Darò un milione*, che assieme a *Il signor Max* la consacrò stella del firmamento italiano, è evidente da un lato il debito con la produzione filmica americana, in particolare con *Signora per un giorno* (1933) e *Accadde una notte* (1934), entrambi di Frank Capra, dall'altro la necessità della cinematografia italiana, ormai sotto l'era Freddi, di trovare la strada del successo con opere di qualità, prendendo a modello appunto lo *studio system* americano.

Pur non essendo un adattamento da una *pièce* straniera, il film è ambientato nella Francia del Sud e attinge ad alcuni congegni diegetici più hollywoodiani e francesi che budapestini, proprio per la mancanza di ambienti lussuosi, fatta eccezione per alcune brevissime inquadrature a inizio e fine della pellicola del panfilo da cui il protagonista si tuffa. Lo sfondo sociale dominante è quello piccolo borghese e soprattutto popolare del cinema di Capra a cui

---

<sup>554</sup> Nunzia Messina, *Le donne del fascismo*, cit., p. 37.

<sup>555</sup> Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID (a cura di), *La scena madre*, cit., p. 244.

<sup>556</sup> *Ibidem*.

Camerini e gli sceneggiatori sembrano ispirarsi. Entra a far parte di questo mondo il milionario Gold – il cui nome è già indice del suo *status* economico – nauseato dall'ipocrisia e dalla falsità dei sentimenti della classe sociale di provenienza. Il passaggio di ceto, anche se avvenuto attraverso l'*escamotage* del camuffamento, è molto frequente nel cinema del periodo. Alcune commedie «esemplari», definite da Maurizio Grande «commedie della evasione e del travestimento»,<sup>557</sup> quali *Darò un milione*, *Il signor Max*, *Contessa di Parma* presentano protagonisti decisi ad assumere un'altra identità<sup>558</sup> alla ricerca di una «salvezza» o di «una ragione di vita assai più forte delle possibilità offerte da *questo* mondo». <sup>559</sup> In tutti e tre i lungometraggi però la trasformazione non appaga le aspettative dei protagonisti, anzi provoca ulteriori frustrazioni e delusioni. Per questo decidono di ritornare al mondo di partenza, non senza tuttavia aver trovato una forma di compensazione o di risarcimento affettivo. Nel caso di *Darò un milione*, Gold si traveste da barbone per trovare qualcuno che faccia qualcosa per lui in maniera del tutto disinteressata. A questa persona sarebbe disposto a regalare un milione. La corsa al falso gesto caritatevole esplode non appena Blim (Luigi Almirante), il barbone che ha indossato il frak di Gold, racconta la faccenda alla polizia e alla stampa. Da questo momento i ceti benestanti elargiscono elemosine o trattano con benevolenza i poveri della città nell'illusione di avere la fortuna di scoprire lo sconosciuto milionario. Anna (Assia Noris), la protagonista femminile, è l'unico personaggio che mantiene la propria identità, adempiendo al ruolo di “fata buona” nei riguardi del ricco Gold. L'incontro tra il giovane milionario e l'attraente ragazza avviene in un luogo di per sé metafora del travestimento e della finzione, ovvero il circo, in cui lei è impiegata come sarta e segretaria. Anna scopre Gold in mezzo alle lenzuola, stese ad asciugare, e lo scambia per una persona qualsiasi, mentre lui crede che lei sia un'artista circense. Ma Anna afferma di lavorare da poco al circo: «*Ero rimasta sola e povera da un giorno all'altro [...]. Se io torno senza [Bob] mi scacciano. Non posso tornare così, non posso*». Subito attratto dalla bellezza e semplicità della ragazza, preoccupata per aver perso di vista il cagnolino calcolatore, l'aiuta a cercarlo. Come in altre pellicole cameriniane, la protagonista femminile appartiene alla

---

<sup>557</sup> Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno*, cit., p. 16.

<sup>558</sup> Nella commedia degli anni Trenta l'influenza del teatro pirandelliano esiste (alcuni film sono trasposizioni da opere dello scrittore siciliano e spesso si avvalgono della sua consulenza o collaborazione in fase di sceneggiatura), ma si tratta per lo più di una «drammaturgia rarefatta dentro un esercizio di logica, che da Pirandello ha imparato la geometria dell'intreccio ma ne ha soppresso lo spessore e la profondità; che si è addestrata nelle moltiplicazioni dell'identità per risolverle poi nella superficie delle trame, le quali, apparentemente, sembrano soddisfare da sole tutti i problemi, le domande e i misteri che accompagnano l'esistenza». Antonella Ottai, *Scene dagli anni trenta*, in Gualtiero De Santi e Manuel De Sica (a cura di), *Lohengrin di Nunzio Malasomma*, cit., p. 52.

<sup>559</sup> Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno*, cit., p. 16.

schiera delle “Cenerentole”, delle giovani lavoratrici animate da saldi principi etico-morali. Possiede inoltre un innato spirito di solidarietà per il prossimo, come si evince dalla spontaneità con cui protegge il giovane milionario squattrinato, mostrandosi del tutto estranea e indifferente alla frenetica corsa al gesto generoso che caratterizza l’agire dei ricchi e persino del direttore del circo, il cavaliere Primerose (Mario Gallina), avidi di ottenere il milione promesso da Gold in cambio di un sincero atto di bontà nei suoi confronti. Come scrive Marcia Landy:

The romance element with Anna and Gold serves to balance against the portrait of greed and opportunism. In terms of the conventions of romance comedy, Anna becomes the saving remnant, the one truly worthy person. Here the poor woman and the rich man are united in contrast to *Il Signor Max*, their bonding based on their shared indifference to wealth and quest for authenticity.<sup>560</sup>

Gli autori nel ritrarre Anna si divertono anche a giocare, ma per opposizioni, mediante evidenti citazioni dal cinema americano, in particolare con *Accadde una notte* (1933) di Frank Capra. La sequenza più eloquente è quella in cui Anna, nell’episodio dell’inseguimento del cagnolino, rimane impigliata con la gonna in un rovetto. Da un lato ha bisogno dell’aiuto di Gold per liberarsi, dall’altro vorrebbe arrangiarsi perché non vuole che lui la tocchi o le guardi le gambe. Pudica e vergognosa, si contrappone con forza all’intraprendenza dell’ereditiera Ellie (Claudette Colbert) del film di Capra, che di proposito alza la gonna per mostrare la gamba agli automobilisti di passaggio al fine di ottenere un passaggio, dopo l’insuccesso della tecnica del pollice messa in atto dal suo spaccone compagno di viaggio Pietro (Clark Gable). Nella commedia hollywoodiana la donna appare più sfrontata e sicura di sé, mentre nel cinema italiano è quasi sempre una figura molto meno intraprendente e disinibita delle colleghe d’oltreoceano. Per Anna indossare il costume molto succinto di Maria (Gemma Bolognesi)<sup>561</sup> significa mettersi “in vetrina” e quindi in vendita come merce, perdere la propria purezza, come cerca di far capire in lacrime al cavaliere Primerose, che glielo ha imposto, minacciandola di licenziamento (cfr. fot. 3 – Appendice). Un vestito piuttosto scandaloso per l’epoca, come affermato dalla stessa Noris: «E mi ricordo che ho ricevuto molte lettere che mi hanno fatto molto ridere perché c’era uno della Sicilia che mi ha scritto: “Povera figlia mia, ti sposo e lasci questa vita di perdizione”. Addirittura! Per questo costume, capisce? Ma ha avuto un gran successo anche il costume».<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 99.

<sup>561</sup> La donna ha dovuto rinunciare al suo numero perché è rimasta bloccata con la schiena.

<sup>562</sup> Francesco Savio, *Intervista ad Assia Noris*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 834.



La commedia si mantiene sempre su un tono leggero e scanzonato con scenette comiche in perfetto stile *slapstick*, come quando Gold e direttore finiscono per bagnarsi entrambi per un errore nell'apertura dei rubinetti. Il falso povero, sempre più depresso e frustrato – il direttore gli ha anche negato la vincita del premio della lotteria – ha deciso di andarsene, ma Anna ancora una volta lo soccorre offrendosi di stirargli il vestito. Questa sequenza è una delle più interessanti della commedia perché Gold regala alla ragazza che sta stirando il suo anello di zaffiro e subito dopo la bacia comprimendole un seno con la mano.<sup>563</sup> Scena audace per i tempi e in un film non in costume, ma comunque ambientato in un altrove. Interessante invece notare l'utilizzo dell'anello come possibile mezzo di seduzione della Cenerentola circense. Nel momento in cui la ragazza con forza e determinazione respinge l'approccio mettendosi a piangere, Gold ha la prova della sua onestà perché la giovane gli restituisce l'anello e lui replica: «*Comincio a credere anch'io che valga qualche cosa*», forse un'allusione alla purezza della fanciulla che ribadisce: «*Appunto per questo non lo voglio*». La giovane persevera ancora, nonostante l'intraprendenza di Gold, ad aiutarlo: gli consiglia di restituire l'anello al legittimo proprietario perché non vuole che egli sia disonesto, alludendo ancora una volta al comportamento avuto nei suoi confronti; l'anello «*becomes the pivotal object in their relationship, first separating them and then later uniting them*».<sup>564</sup> Prima di giungere alla risoluzione finale non mancano ancora altri equivoci che spingono Gold a voler ritornare nel suo mondo, dopo aver constatato che *questo* mondo non è meno ipocrita di quello di provenienza. Se si era illuso che fosse diverso era stato solo grazie alla conoscenza di Anna, figura immune dalla falsità di tutti i personaggi gravitanti nel microcosmo del circo, inclusi i barboni. Nel finale, come sempre lieto, egli ha modo di ricredersi non tanto sulla falsità della gente quanto su Anna,<sup>565</sup> quando lei congedandosi da lui, gli dà dieci franchi dicendogli: «*Me li restituirà, me li restituirà quando potrà*». In questo preciso istante il milionario comprende di aver frainteso la condotta della ragazza, ignara della sua vera identità. La vera vincitrice del premio milionario è Anna che sale sul lussuoso panfilo assieme

---

<sup>563</sup> Adriano Aprà ricorda la testimonianza di Enzo Biagi in nota al suo saggio *Mario Camerini: dalla realtà alla metafora*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 235: «Mi incantavano le sue [di Zavattini] storie per il cinema; ho davanti algia occhi una scena di *Darò un milione*, di un coraggio inaudito per allora: De Sica che bacia Assia Noris stringendole un seno». AA.VV., *Cesare Zavattini milanese*, Milano, Sisalm, 1982, p. 62. Poco prima però il banditore del circo (Franco Coop), dopo averle messo la benda sugli occhi per l'estrazione del numero, le aveva toccato il seno in pubblico ricambiato da un bel ceffone.

<sup>564</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., pp. 99-100.

<sup>565</sup> Gold ha sentito la ragazza dire a bassa voce al direttore che è lui il milionario; Anna invece non sa chi sia Gold e ha detto una bugia solo per permettere al giovane di rimanere qualche giorno di più al circo.

al suo principe azzurro, intenzionato a sposarla infilandole l'anello di zaffiro all'anulare e ripetendo: «*Comincio a credere che valga qualche cosa*».

La commedia può ricordare anche *Lady for a Day* (*Signora per un giorno*, 1933), sempre di Capra, per la situazione del camuffamento; la mendicante, che si traveste da ricca signora in modo da nascondere alla figlia la sua vera identità, compie il tragitto contrario di Gold, tuttavia la figlia può sposare un ricco partito grazie alla falsa identità della madre. Come dice Zagarrio,

è una costante della commedia, da Plauto in poi, che nella *screwball comedy* assume costanti sociali: *Lady for a Day*, *My Man Godfrey*, *Sullivan's Travel*, *Theodora Goes Wild* ecc. sono tutte storie in cui uno finge di essere qualcun altro, la barbona una lady, il maggiordomo e il regista due barboni, la scrittrice anonima una zelante puritana.<sup>566</sup>

Qualche affinità maggiore tuttavia si può cogliere tra il film di Camerini e *La ragazza più ricca del mondo* (*The Richest Girl in the World*, 1934) di William A. Seiter, in cui una ricca ereditiera vuole essere sposata per amore e non per i suoi soldi.<sup>567</sup>

Un'altra *Cinderella Story* è quella di *Batticuore*, con protagonista Assia Noris, ancora in una parte da ragazza acqua e sapone, costretta a rubare per necessità. Anche in questa pellicola compare il tema dello scambio di identità e del camuffamento, *Leitmotiv* ricorrente nel cinema del Ventennio e in particolare nella produzione di Camerini.<sup>568</sup> Uscito sugli schermi nel 1939 quando il regista era già affermato, venne accolto con giudizi più che positivi dalla stampa specialistica.<sup>569</sup> Gino Visentini sulle colonne di «Cinema», per esempio, considera *Batticuore* il film «meglio sceneggiato di Mario Camerini» e «forse anche la sua opera migliore».<sup>570</sup> Il critico, lamentando la debolezza del nostro cinematografo sul piano della sceneggiatura e dei dialoghi, saluta con apprezzamenti la scelta del regista di avvalersi dell'apporto di letterati per

---

<sup>566</sup> Vito Zagarrio, *Frank Capra. Il cinema americano tra sogno e incubo*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 142.

<sup>567</sup> La giovane si spaccia infatti per la segretaria dell'ereditiera, che è la sua amica Dorothy. Un giovane fa la corte sia a lei che alla falsa ereditiera. Lei cerca di favorire l'incontro tra i due. Alla fine il giovane si innamora della falsa segretaria. La sposa e parte per il viaggio di nozze credendo di aver sposato la segretaria dell'ereditiera.

<sup>568</sup> In *Darò un milione* il ricco sceglie di diventare povero per trovare qualcuno che lo ami veramente e il povero si ritrova ricco per scoprire alla fine che la condizione d'origine, per quanto dura possa essere, è sempre più libera di quella costruita dal benessere. Questa tematica verrà ripresa da alcuni film americani successivi a quelli di Camerini, come *Meet John Doe* (*I dominatori della metropoli*, 1941) di Capra e *Sullivan's Travel* (*I dimenticati*, 1941) di Preston Sturges.

<sup>569</sup> Pure le recensioni sui quotidiani nazionali non sono da meno. Apprezzamenti a 360 gradi si trovano nelle recensioni di Filippo Sacchi sul «Corriere della Sera» e di Mario Gromo su «La Stampa», entrambe del 5 febbraio 1939.

<sup>570</sup> Gino Visentini, *Batticuore*, «Cinema», IV, 64, 25 febbraio 1939, p. 130; ora in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 237.

innalzare il livello qualitativo delle storie. In *Batticuore* viene apprezzata la collaborazione dello scrittore Leo Longanesi, oltre che di Ivo Perilli e del non accreditato Renato Castellani. Altrettanto lusinghiero il giudizio espresso dalle pagine della rivista «Film», in cui *Batticuore* viene elogiato perché «è un film di Mario Camerini»:

Questa frase ha un preciso significato. Significa che si tratta di un film divertente ed umano, leggermente sentimentale e appena sfiorato da una leggera ironia, tutto pervaso da un sottile umorismo e da una dolce poesia. Significa un film girato da un uomo che ama, soffre, gioisce, insieme ai suoi personaggi[...]. Egli è un umorista ed un ironista prettamente latino: cioè il suo umorismo e la sua ironia anche se partono necessariamente da un atteggiamento autocritico, non si basano mai su un sistema pessimistico e su una visione asettica della vita.<sup>571</sup>

*Batticuore* segna un passo avanti nella poetica del regista divenuto «più scanzonato e allegro, più svelto e moderno di quello che già conoscevamo attraverso i suoi film più fortunati *Gli uomini, che mascalzoni...* e *Il signor Max*». <sup>572</sup>

Tratto da una novella di Lilly Janüsse, adattata dal regista e dai suoi collaboratori, il film appare più dei precedenti<sup>573</sup> legato al filone dei “telefoni bianchi”, per l’ambientazione alto borghese e nobile che domina gran parte della vicenda. Alcuni temi, quali il furto e l’adulterio, giustificano inoltre la collocazione della storia in un “altrove”, in una Parigi da cartolina in cui i protagonisti delle classi alte (per lo più nobili diplomatici) vengono messi alla berlina, affannati come sono a nascondere gli adulteri delle mogli piuttosto che ad occuparsi della politica dei loro rispettivi stati.<sup>574</sup> Per altri aspetti *Batticuore* ripercorre, con le dovute varianti, la “favola di Cenerentola” raccontata in *Darò un milione* di cui conserva la dimensione irrealistica e improbabile, trasferita però in un contesto sociale altolocato. Non manca tuttavia l’inserimento popolare alla Clair rappresentato dalla scuola di ladri diretta dal professor Teofilo Comte (Luigi Almirante). La “Cenerentola” di *Batticuore*, Arlette, è la classica brava ragazza alla ricerca di un lavoro, che si adatta a vivere nella pensione gestita dal vecchio borsaiolo. Una volta scoperto che la dimora non è altro che un luogo di addestramento di mariuoli, vi è rimasta come allieva, perché non deve pagare né vitto né alloggio. Tuttavia, pur frequentando le lezioni della scuola e dimostrando di avere stoffa per il furto, mantiene intatto

---

<sup>571</sup> Ram., *È un film di Mario Camerini*, «Film», II, 5, 4 febbraio 1939, p.12.

<sup>572</sup> Ivi, p. 13.

<sup>573</sup> Quando il film uscì, Camerini stava già girando *Grandi Magazzini*, nelle sale nello stesso anno, che affronta in un contesto italiano ancora il tema del furto in un contesto però italiano. Solo che qui i ladri vengono acciuffati.

<sup>574</sup> La critica colse nelle infedeltà coniugali una certa satira politica e culturale nei riguardi dei rapporti politico-diplomatici tra Gran Bretagna, Germania e Italia.

il suo desiderio di trovare un impiego onesto, come testimoniano le risposte agli annunci di lavoro spediti con la speranza di essere assunta. La convocazione arriva e anche l'impiego, ma purtroppo Arlette non ha il denaro necessario per pagare la cauzione. Significativa la sequenza in cui si presenta con altre ragazze alla selezione. Una di loro si sfoga con Arlette dicendole: «[...] anche tu fuori, eh? Credevo che solo alle brutte fosse difficile trovare un posto. Sentito? Vogliono anche la cauzione, come se andassimo a rubare o ce li guadagnassimo sul marciapiede. Quando si ha la disgrazia di nascere oneste, ma un giorno o l'altro io ...». Lo sfogo della bruttina mette a fuoco un reale problema, quello della difficoltà delle giovani di trovare un impiego mantenendosi oneste, motivo conduttore di numerose pellicole dell'epoca. E l'allusione della ragazza al fatto che si debba ricorrere ad una condotta immorale o illecita per farsi assumere è un esplicito riferimento a quello che Arlette commetterà di lì a poco. La giovane infatti, spinta dalla rabbia di essere stata rifiutata per mancanza di denaro, mette in atto per la prima volta le regole apprese all'accademia del professore: ruba una spilla all'ambasciatore di Stivonia, il conte Mirko Maciaky (Giuseppe Porelli), che, accortosi della sparizione del gioiello, segue la ragazza fin dentro un cinema, dove è in corso la proiezione di un film con Fred Astaire e Ginger Rogers, proprio su una ladruncola come lei. Le battute con cui Arlette cerca di discolarsi di fronte al funzionario sono le stesse pronunciate dalla protagonista femminile sul grande schermo e imparate dal vecchio mariuolo.<sup>575</sup> Il diplomatico costringe Arlette a seguirlo fino alla sede dell'ambasciata, dove le propone un patto: non la denuncerà purché durante un ricevimento la giovane derubi per pochi minuti dal taschino della giacca di Lord Jerry Dansbury (John Lodge), ritenuto l'amante della moglie, un orologio che recherebbe la prova dell'infedeltà coniugale, ovvero una fotografia della contessa Maciaky (Ruby Dalma). Arlette agirà sotto mentite spoglie, ovvero come nipote del barone Dvorak. Assistiamo dunque ad un continuo camuffamento del personaggio muliebre: da brava ragazza, giunta in città per trovare un lavoro, persegue nel suo intento, ma il bisogno la spinge a commettere un atto criminale di cui si pente subito; tant'è vero che supplica il conte Maciaky di non condurla alla polizia, altrimenti non potrebbe più trovare un'occupazione: «Non mi porti al commissariato per carità. Mi arresteranno. Allora sì non potrò lavorare. Non volevo, signore, ve lo giuro». Grazie invece alla sua destrezza di ladruncola il blasonato signore escogita di modificarne l'identità per introdurla ad un ricevimento nella sua casa con tanto di titolo nobiliare e trasformazione da ragazza qualunque

---

<sup>575</sup> L'autoreferenzialità smaschera l'illusione di trovarsi di fronte ad una storia vera, come all'inizio di *Mille lire al mese* di Max Neufeld o di *Dora Nelson* di Mario Soldati.

a elegante baronessina. Arlette quindi rinuncia ad essere se stessa per entrare in un mondo in cui regna l'ipocrisia e l'apparenza e nel quale per sopravvivere si deve fingere di essere un'altra persona. Riesce a ritornare se stessa solo al termine della commedia, quando viene premiata per la sua onestà e il suo buon cuore. Come in *Darò un milione*, la "novella Cenerentola" deve superare una serie di prove per essere degna di entrare a far parte di un ceto diverso dal suo. Durante la cena al *Lapin Rouge*, una sorta di tabarino tipico dei "telefoni bianchi", Jerry nota la tristezza di Arlette e sospetta che abbia un segreto da nascondere, tuttavia sembra non credere che la ragazza sia una donna colpevole: «*No, voi non avete un viso da peccatrice. I peccati sono scritti dagli occhi e i vostri occhi sono limpidi, chiari, innocenti*». L'incontro si conclude con il primo bacio tra Arlette e il suo principe azzurro in borghese. Jerry però vuole mettere alla prova la giovane che gli ha rubato l'orologio per poi restituirglielo. Allora acquista per lei un baule pieno di abiti e glieli manda all'albergo, dove è stata costretta a pernottare per liberarsi dai sospetti dell'aitante diplomatico. Il dono, oltre al trasferimento dell'uomo nello stesso albergo, assume agli occhi della ragazza la forma della proposta indecente, in maniera più esplicita di *Darò un milione*: «*[...] oramai siete venuto ad abitare nel mio albergo, avete la stanza accanto alla mia, ora mi mandate bauli pieni di vestiti, poi verrà il viaggio di piacere, l'appartamento, o meglio il nido di cui vi darò la chiave*».

Jerry pare non negare i suoi propositi e Arlette, messo da parte il risentimento, ammette che è giusto il modo in cui lui la tratta. E poi aggiunge: «*soltanto da voi speravo ... speravo non me lo diceste*». A questo punto Jerry bacia per la seconda volta Arlette dimostrando di provare per la ragazza dei sentimenti sinceri, ma lei lo invita ad andarsene. Il plot subito dopo, secondo le migliori tradizioni della *screwball comedy*, si complica con l'arrivo del professore e del giovane innamorato non corrisposto Yves (Maurizio D'Ancora) che ruba l'orologio al diplomatico inglese, ma viene subito catturato dalla polizia. Arlette fa di tutto per salvare il ragazzo dal carcere addossandosi la colpa del furto sia dell'orologio sia della spilla. La situazione si inanella a tal punto da mandare in tilt il commissariato. Il finale, come sempre, è lieto: il conte Maciaky copre con il beneplacito della polizia qualsiasi sospetto dicendo che Arlette ha rubato per motivi politici. Gli era giunta la notizia che dentro l'orologio ci fosse la mappa di nuovi pozzi petroliferi in Nirvania. Invece all'interno della controcassa dell'orologio c'è la foto di Jerry e Arlette assieme. La ragazza dal cuore d'oro ha salvato non solo il matrimonio dell'ambasciatore Maciaky, ma anche ha voluto lasciare a Jerry un ricordo piacevole di sé prima di sparire del tutto. Il giovane allora comprende la lealtà e l'innocenza

di Arlette cui chiede di raccontare com'è cominciata la sua storia: «Sono arrivata in questa città senza un lavoro e senza un soldo, poi capitai in una pensione ...». Pochi secondi e il racconto sfuma per sovrimpressioni sulla scena del matrimonio tra la “Cenerentola” e il suo bel principe azzurro. Il film ripropone la fiaba-mito dell'ennesima Cinderella, la cui unione con il Lord inglese «sanciva la segreta aspirazione di scalata sociale di tante sospirose ragazze che languivano di stenti, scoprendo il senso di una profonda dissociazione esistente tra vecchi e nuovi valori e l'impossibilità di una loro ricomposizione in base alle regole già consolidate».<sup>576</sup>

Sono *Cinderella Stories* sempre con protagonista Assia Noris in parti meno costruite sulla sua fisionomia divistica: *Centomila dollari* (1940) di Camerini e *Luna di miele* (1941) di Giacomo Gentilomo. La prima è considerata la commedia più ungherese di Camerini.<sup>577</sup> Ambientata a Budapest, vede come protagonisti Woods (Amedeo Nazzari), un miliardario americano che ritorna in Ungheria, e Lily (Assia Noris), una giovane telefonista del Grand Hotel, prossima alle nozze con il cugino Paolo (Maurizio D'Ancora). L'incontro con l'aitante riccone incrina il rapporto tra Lily e il fidanzato, quando quest'ultimo si vede offrire 100.000 dollari per concedere all'altro di invitare a cena la sua promessa sposa. La Noris esce dal solito *cliché* della fanciulla ingenua, dimostrando di essere all'occorrenza anche impulsiva ed energica. Camerini si diverte a mettere alla berlina con ironici sottintesi e trovate in perfetto stile *screwball* l'ipocrisia del fidanzato e della famiglia di Lily, dapprima indignata per l'ignobile e immorale proposta di Woods, ma poi pronta a considerare l'incontro tra i due una cena “platonica”, «una cena innocente e non di quelle cenette galantemente perifrastiche alla Paul De Kock, che cominciavano con le ostriche e finivano con una fanciulla sedotta di più».<sup>578</sup> Interessante la reazione di Lily: scandalizzata dall'offerta di Woods finisce col prendersela con i parenti e il fidanzato indaffarati a circuirla perché accetti l'invito, viste le scarse risorse finanziarie della famiglia. Nel corso della cena, in cui la giovane si è rifiutata di mangiare per ripicca, ma poi ha ceduto nel bere dello champagne, Lily si è lasciata baciare da Woods, dimostrando di non essere insensibile al fascino dell'uomo. E molto probabilmente il

---

<sup>576</sup> Nunzia Messina, *Le donne del fascismo*, cit., p. 43.

<sup>577</sup> Tratta da una commedia di Carl Conrad e sceneggiata da Camerini, Cataldo, Zampa e il non accreditato Castellani appartiene ai film d'ambientazione ungherese, ma creati da autori italiani e spesso girati in Italia. La critica dell'epoca in genere apprezzò il ritmo vivace e spigliato del film, anche se tra le righe rivelò una certa perplessità sulla strada intrapresa dal nostro cinema di cavalcare la formula di successo commerciale di sapore budapestino. Cfr. Giuseppe Isani, *Centomila dollari*, «Cinema», V, 91, 10 aprile 1940, p. 226. Lo stesso regista considerò 100.000 dollari «un film fatto proprio come mestiere [...] di quelli che non contano». Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., pp. 214-215.

<sup>578</sup> Dino Falconi, *100.000 dollari*, «Il Popolo d'Italia», 24 marzo 1940.

miliardario – e la tematica per l’epoca era di certo piuttosto scabrosa – si attendeva, dopo la cena, di «far dell’altro»,<sup>579</sup> come di fatto si verifica. Comunque la ragazza rimane delusa e allo stesso tempo offesa quando sente che Woods deve partire immediatamente per ragioni di lavoro. Per questo in un empito di indignazione improvvisa strappa l’assegno e accusa il miliardario di avere incrinato con la sua proposta il rapporto con Paolo: «*Non [mi]sposerò più, perché voi con il vostro denaro avete rovinato tutto, sì avete rovinato tutto, perché io non posso sposare un uomo che mi ha mandato qui per guadagnare i vostri sporchi centomila dollari*». Ai parenti poi racconterà una versione del tutto fantasiosa dei fatti per non farsi rimproverare la perdita del denaro. Rimane però forte l’impressione che Lily si sia innamorata dell’indaffaratissimo Woods. Il finale non può che avvenire all’insegna dell’*happy ending*. Una tempesta costringe l’aereo su cui viaggia il miliardario ad un atterraggio di fortuna. Rientrato a Budapest, giunge appena in tempo per impedire le nozze di Lily, non più così convinta di amare il suo fidanzato. Il film si conclude con il matrimonio tra la ragazza di umili origini e l’uomo di ceto sociale superiore. *Centomila dollari* merita di essere ricordato perché è una variante della donna «messa in vendita», in questo caso dalla venalità dei parenti. La satira di Camerini colpisce l’istituzione familiare, non più, come in altri film cameriniani, nucleo di valori autentici (*Gli uomini che mascalzoni...*, *Il signor Max*), ma corrotta a tal punto dalla bramosia di denaro a considerare un incontro innocente la trasformazione di Lily da «fanciulla mai sfiorata a cortigiana».<sup>580</sup> La giovane invece incarna sempre la brava ragazza di sani principi meritevole di essere premiata con la conclusiva promozione sociale. All’insegna ancora della spensieratezza con un’Assia Noris graziosa, sorridente e intraprendente è il film di Gentilomo *Luna di miele*. Pur essendo l’ambientazione italiana, gli autori hanno conferito alla vicenda un sapore budapestino per la presenza, oltre che di sontuose scenografie, di alcune tematiche considerate tabù dal regime, come il divorzio. Si tratta del classico film comico sentimentale fondato sugli equivoci che ricorda per certe scelte tecniche il cinema di Lubitsch, soprattutto per le porte che si aprono e che si chiudono all’interno dell’*atelier* di moda.<sup>581</sup> *Luna di miele*, nonostante non sia un film perfetto e appaia alquanto prolisso, ripropone la questione molto sentita negli anni del fascismo, il tema dell’occupazione femminile e della progressiva emancipazione della donna. Il film appare

---

<sup>579</sup> Francesco Bolzoni, *La commedia, genere principe*, Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 204.

<sup>580</sup> Francesco Bolzoni, *La commedia all’ungherese nel cinema italiano*, cit., p. 23.

<sup>581</sup> In questo il film rimanda a *Dora Nelson*, considerato dallo stesso regista un film alla Lubitsch. Cfr. Jean J. Gili, *Mario Soldati...*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 95.

«una parafrasi rovesciata della storia di Cenerentola»:<sup>582</sup> il racconto infatti inizia con la classica conclusione della favola, cioè con il matrimonio tra Nicoletta (Assia Noris), una modesta sartina, e Mario Barni (Aldo Fiorelli), il nipote senza arte né parte di un riccone. I due giovani si sono sposati di nascosto dallo zio che, una volta appresa la verità, ritiene la ragazza una *gold digger*. Invece Nicoletta ama veramente Mario ed è preoccupata per il fatto che il giovane, a differenza di lei, non sia abituato a lavorare né a disagi e privazioni. Mario è però intenzionato a trovarsi un impiego, ma tutti i suoi tentativi si rivelano fallimentari. A questo punto Nicoletta decide di nascosto di trovarsi un'occupazione, come figurinista, in una casa di mode. Qui viene corteggiata dai padroni dai quali riesce a difendersi con disinvoltura recitando la parte della ragazza ingenua, ma allo stesso tempo civettuola, non insensibile ai complimenti e ai regali, accettati forse per mantenere l'impiego. Quando Mario viene a sapere che la moglie lavora, e per di più è anche oggetto delle attenzioni dei datori di lavoro, si fa assumere come ragazzo dell'ascensore per controllare la situazione. Ma il rapporto tra i due diventa ancora più tempestoso e alla fine Mario se ne va di casa. Lo zio del giovane, compreso che i due giovani si amano veramente, interverrà per rappacificarli. Il film è significativo perché

mette al centro dell'intrigo il tema del lavoro femminile e annessi pregiudizi maschili: Nicoletta finge di guadagnare assai meno di quanto percepisca in realtà, per non umiliare il marito; il quale le prepara un pranzetto e mima atteggiamenti da casalinga. Si profila insomma, in tempo di guerra, la novità sociologica della donna che lavora e dell'emancipazione del cosiddetto – all'epoca – sesso debole («Le donne abituate a lavorare sono troppo orgogliose» suona una battuta).<sup>583</sup>

I personaggi maschili tuttavia sono delineati in negativo e pertanto la loro prevenzione nei riguardi della donna lavoratrice risulta spesso ridicolizzata dal contesto. Mario, per esempio, si dimostra per tutta la durata della vicenda immaturo e incapace di assumersi sul serio le sue responsabilità. Ci pensa Anna (Clelia Matania), l'amica commessa di Nicoletta, molto scettica e prevenuta nei confronti del sesso forte, a sottolineare con battute al vetriolo l'inadeguatezza maschile. Infatti quando Annibale (Carlo Campanini), fioraio innamorato senza speranza di lei, afferma che la donna non è fatta per lavorare e che «è l'angelo del focolare. Se è costretta a star fuori, addio angelo, addio focolare», la giovane sussurra a Nicoletta senza mezze misure: «Ci mancava anche questo cretino». Anna rappresenta la donna indipendente, non

---

<sup>582</sup> Roberto Nepoti, *La commedia eclettica*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Giacomo Gentilomo, cineasta popolare*, Torino, Kaplan, 2008, p. 53.

<sup>583</sup> Ivi, pp. 53-54.



disposta a rinunciare ai traguardi raggiunti, anche se il lavoro svolto non è pagato come dovrebbe. Al commento di Annibale che va in negozio a corteggiarla e che le dice: «*Non dev'essere divertente stare dietro un banco a vendere cravatte [...] nove ore di lavoro per 25 lire, non è giusto*», lei replica caustica: «*Non è giusto, ma io non ho voglia di perdere il posto di lavoro per le vostre smanie. Oggi se ne sono accorti tutti in negozio*». Pure lo zio di Mario non mostra di apprezzare il fatto che Nicoletta lavori, tant'è vero che proporrà alla ragazza: «*Sono disposto a darvi quello che guadagnate qui e anche di più se occorre a condizione che lasciate immediatamente questo impiego*». Naturalmente l'uomo è spinto dall'orgoglio familiare a chiedere tale rinuncia a Nicoletta, che invece rifiuta dal momento che è stata assunta con il nome da signorina, non gettando quindi discredito alla dignità dei Barni. Anche Mario non cessa di rimproverare la moglie per essersi trovata un impiego e aver sminuito la sua virilità (più volte il giovane dirà che «*l'uomo è il re della creazione*»).<sup>584</sup> A nulla serve che Nicoletta gli faccia presente che senza il suo stipendio farebbero la fame. E infatti Mario sempre più infuriato e geloso le dice: «*[...] la verità è che tu hai avuto troppa fretta di prendere le redini e mettermi sotto tutela ma io non ci sto!*». Il finale riconciliante prospetta una nuova vita per i due neosposini, in cui lo zio si assumerà l'onere di pensare al mantenimento di entrambi o di trovare un lavoro a Mario. In ogni caso *Luna di miele* si discosta dalla formula piuttosto standardizzata della “favola di Cenerentola” affrontando argomenti piuttosto audaci per l'epoca, come appunto il lavoro della donna al di fuori delle mura domestiche e il divorzio, che nel film è più un espediente diegetico per mettere pace tra Nicoletta e Mario. Il personaggio spalla di Anna, che rimanda alla spregiudicatezza di alcune figure femminili del cinema americano, aggiunge un'ulteriore nota di buonumore al tono scanzonato e leggero del film, ma anche insinua la presenza di una femminilità non più disposta a rinunciare all'emancipazione acquisita con il lavoro.

La produzione cinematografica del periodo annovera declinazioni svariate della favola con protagoniste Cenerentole e Cenerentoli.<sup>585</sup> Assia Noris, senza dubbio, meglio ha incarnato una tipologia muliebre che si poneva come modello etico da emulare per la giovane spettatrice. Leale e disinteressata al denaro, nonché animata da un genuino spirito altruistico in *Darò un*

<sup>584</sup> Significativo che Anna ribatta in un'occasione: «*E l'imperatore dei cretini!*».

<sup>585</sup> Ricordiamo tra i vari titoli senza alcuna pretesa di esaustività: *Ma non è una cosa seria* (1936) di Mario Camerini, *Maddalena...zero in condotta* (1940) di Vittorio De Sica, *La danza dei milioni* (1940) di Camillo Mastrocinque, *Pazza di gioia* (1940) di Carlo Ludovico Bragaglia, *Un marito per il mese di aprile* (1941) di Giorgio Simonelli, *Idillio a Budapest* (1941) di Giorgio Ansoldi e Gabriele Varriale, *Giorno di Nozze* (1942) di Raffaello Matarazzo, *Soltanto un bacio* (1942) di Giorgio Simonelli, *Due cuori* (1943) di Carlo Borghesio.

*milione*. Ladra in *Batticuore*, ma solo perché spinta dalla necessità di pagare una cauzione per ottenere un lavoro onesto. Non disposta a giocarsi la propria reputazione di fanciulla onesta in cambio di denaro in *Centomila dollari*. Determinata nel trovarsi un'occupazione, in *Luna di miele*, per mantenere il marito, giovane rampollo di una famiglia benestante, ma contraria all'unione con una ragazza della *working-class*. Assia Noris si presentava, soprattutto nei film cameriniani, come la “donna nuova” voluta dal regime fascista, alla ricerca di un impiego onesto e di un'esistenza semplice e felice, intenzionata però a coniugare indipendenza e famiglia, emancipazione e matrimonio, traguardo obbligato e necessitato di tutti i plot della commedia di regime. Insomma, la commedia celebra all'unisono la realizzazione femminile all'interno dell'alveo protettivo e rassicurante del matrimonio, visto come unica possibilità per la donna di non essere più messa “in vetrina”, ovvero insidiata sul posto di lavoro. Ma tale visione pacificante del ruolo della donna nella società fascista si scontrava con le pulsioni della modernità, che nemmeno il regime era in grado di ostacolare.

## CAPITOLO IV

### Adolescenti in fiore

#### 4.1. Il filone collegiale: genesi e fortuna

Negli anni compresi tra la politica autarchica del regime e l'entrata in guerra dell'Italia la produzione cinematografica si prodigò nella realizzazione di film d'evasione al fine di non far rimpiangere il cinema americano progressivamente sparito – anche se non del tutto – dalla programmazione delle sale. Questo spiega il proliferare, negli anni dal 1938 al 1942, di pellicole di gusto ungherese, nonché di film in costume e collegiali con protagoniste uno stuolo di “fanciulle in fiore”. Era stato *Seconda B* (1934) di Goffredo Alessandrini il film apripista nei riguardi di quella che è stata definita da Francesco Savio la «moda dei film con le giovanissime»<sup>586</sup> ritenuta dal critico una domanda proveniente dal pubblico italiano e non legata all'esplosione del fenomeno divistico dell'adolescente Deanna Durbin.<sup>587</sup> Infatti la star canadese, se da un lato poteva essere presa a modello dai nostri cineasti per sfrontatezza, intraprendenza e fascino adolescenziale, dall'altro lato non appare mai in azione in un contesto collettivo, qual è quello della scuola. Esisteva invece una produzione ungherese ambientata in istituti femminili, che, come confermato da Antonella Ottai, ci porta a credere ad un'origine magiara del filone.<sup>588</sup> Ecco lo stralcio di recensione menzionata dalla studiosa a sostegno della sua tesi:

Il mondo dei licei ginnasi deve possedere delle qualità eccitanti per la fantasia dei commediografi, se essi vi attingono così spesso l'ispirazione per i loro lavori. Ma saranno forse le studentesse [...] a mettere in istato di grazia gli scrittori di teatro di quei paesi. Certo è che fra le mura degli istituti medi, altri scrittori magiari prima di Ladislao Fodor, si son mossi come a casa loro.<sup>589</sup>

Non solo il cinema ma anche il mondo della carta stampata, in cui gli editori iniziarono a «suddividere le lettrici per età, classe sociale e interessi»,<sup>590</sup> iniziava a investire sul pubblico

---

<sup>586</sup> Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p.16.

<sup>587</sup> Un'attrice che doveva essere la risposta italiana alla Durbin è Chiaretta Gelli, che però nei pochi film interpretati, in particolare ne *Il birichino di papà*, corrisponde ad un personaggio femminile senz'altro meno romantico della sua omologa americana e soprattutto irriverente e indisciplinato.

<sup>588</sup> Si è parlato molto dell'influenza del tedesco *Mädchen in Uniform* (1933) di Léontine Sagan, ma si tratta di un melodramma a forti tinte che ha poco in comune con il filone scolastico di cui stiamo parlando.

<sup>589</sup> Vice [Gianni Puccini], *Esami di maturità, di Ladislao Fodor*, «Il Messaggero», 6 giugno 1936, citato in Antonella Ottai, *Eastern*, cit., p. 300. La commedia fu portata sulle scene dalla compagnia Tofano-Maltagliati-Cervi.

<sup>590</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., pp. 181-182.

femminile, in particolare quello più giovane. La Rizzoli fu la prima casa editrice a promuovere la nascita di rotocalchi all'americana giungendo alla fine degli anni Trenta a dominare il mercato italiano con ben dieci periodici di successo: da «Cinema Illustrazione» a «Novella», specializzata nella pubblicazione di romanzi popolari, a «Piccola»,<sup>591</sup> rivista destinata alle ragazze.

Essi [i rotocalchi] soddisfano, come è evidente, il gusto del pubblico popolare urbano o appena inurbato, specialmente femminile, la sua passione per i divi di celluloide, le canzonette, le storie d'amore, la cronaca spicciola, lo sport, le avventure esotiche.<sup>592</sup>

Negli anni Trenta pertanto esisteva anche nel settore cinematografico una maggiore sensibilità nei riguardi di un target spettatoriale di giovanissime. E il Centro Sperimentale di Cinematografia, sorto nel 1935, non era sprovvisto di «un autarchico star system giovane e femminile»<sup>593</sup> che imperversò sugli schermi di questo periodo e in particolare in questa tipologia di produzione, come la ribelle, quanto disinvolta, Carla Del Poggio, messasi in evidenza, al suo debutto come protagonista a soli quindici anni, in *Maddalena...zero in condotta* (1940), e in seguito in altre interpretazioni di successo come *Violette nei capelli* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia o *Signorinette* (1942) di Luigi Zampa, solo per ricordare alcuni titoli. Oppure Chiaretta Gelli, l'irriducibile terremoto de *Il birichino di papà* (1943) di Raffaello Matarazzo, che, assieme a Lilia Silvi, emularono in parte il modello di Deanna Durbin per alcune *performances* canterine all'interno dei film interpretati. E poi la diafana straniera Irasema Dilian, ingenua “privatista” in *Maddalena...zero in condotta* e deuteragonista della Valli, altra diva di regime, in *Ore 9: lezione di chimica* (1941)<sup>594</sup> e la dolce e mite Adriana Benetti in *Teresa Venerdì* (1941) di De Sica (cfr. fot. 11 – Appendice). A questa prolifica produzione, che continua anche a guerra terminata, appartiene anche uno stanco tentativo di rivitalizzazione, come *Il diavolo va in collegio* (1944) di Jean Boyer con protagonista Lilia Silvi, interprete brillante di una produzione filmica piuttosto seriale, che corre parallela al filone collegiale. La giovane attrice è la risposta “popolare”, nella parte di

---

<sup>591</sup> Tutti ricordiamo che Isa Pola ne *Gli uomini, che mascalzoni ...* (1932) legge in tram «Piccola», come pure Valentina Cortese in *Nessuno torna indietro* (1943-45) sfoglia in treno «Novella».

<sup>592</sup> Irene Piazzoni, *I periodici italiani negli anni del regime fascista*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, Quaderni di Acme, Milano, Monduzzi Editoriale, 2009, p. 111.

<sup>593</sup> Elena Mosconi, *La commedia “collegiale” come teatro sociale*, in Ernesto G. Laura, *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p.191.

<sup>594</sup> La Valli aveva frequentato il Centro solo per un anno, ma anche il suo nome è legato al successo del filone a partire da *Assenza ingiustificata* (1939) di Max Neufeld a *Ore 9: lezione di chimica* di Mario Mattoli.

cassiera, orfana senza casa, manicure, stiratrice, alla studentessa ribelle di estrazione alto borghese dei film scolastici e propone in particolare alla giovane spettatrice un modello di condotta esemplare sul piano morale. Il fenomeno del sottogenere scolastico e del “lilisilvismo” indicavano la ricerca da parte di registi e autori italiani di creare una cinematografia autoctona rispetto al modello hollywoodiano o budapestino. In questo senso l’esordio alla regia di Vittorio De Sica, cimentatosi in ben tre film collegiali (*Maddalena...zero in condotta*, *Teresa Venerdì*, *Un garibaldino in convento*), appare quella più animata da una poetica ispirata ai sentimenti piuttosto che pedissequamente asservita a protocolli stilistici rigidi e consunti. Debitore della lezione di Mario Camerini, il regista eredita dal suo maestro quella che Argentieri definisce «la messa in scena, l’orditura visiva del film»,<sup>595</sup> riuscendo fin dalle prime regie a sdoganarsi dalle convenzioni filmiche imperanti. Nei tre film collegiali, ma ancora prima in *Rose scarlatte*, con esiti artistici diversi, ha saputo «innovare con l’aria di non farlo, disobbedire giurando obbedienza, correggere fingendo di uniformarsi alle formule più collaudate».<sup>596</sup> Dalle pellicole di ambientazione collegiale emergono figure muliebri ribelli in contrasto con sistemi scolastici o istituzionali oppressivi e limitanti il desiderio di libertà, legato per tradizione all’età anagrafica delle fanciulle, quasi sempre di condizione sociale alto borghese. Al centro degli interessi delle giovani educande non è mai lo studio, bensì il desiderio amoroso, anche in forme piuttosto acerbe, come è ovvio nell’età adolescenziale. Basti pensare alle educande di *Ore nove: lezione di chimica* di Mario Mattoli che tengono un diario in cui esprimono i loro sospiri amorosi per il giovane professore di chimica. In generale esse aspirano ad essere considerate donne per poter coronare i loro sogni d’amore grazie all’incontro con un principe azzurro, in questo esprimendo le esigenze del cuore della maggior parte del pubblico femminile di giovanissime, cui tale produzione era indirizzata. Negli anni dell’autarchia e della guerra, il sottogenere scolastico rientrava nell’intento della DGC di favorire le funzioni di evasione e intrattenimento proprie della commedia. Le storielle d’amore briose e divertenti con protagoniste fanciulle discole avevano però anche una funzione moralizzatrice perché, attraverso un percorso di formazione sentimentale più che scolastico, culminante con il rito nuziale, acquisivano il diritto di entrare a far parte del mondo degli adulti. Non è da sottovalutare, ad eccezione di *Teresa Venerdì*, l’estrazione sociale benestante delle

---

<sup>595</sup> Mino Argentieri, *De Sica «Metteur en scene»*, in Lino Micciché (a cura di), *De Sica autore, regista, attore*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 57.

<sup>596</sup> *Ibidem*.

protagoniste: il dato è eloquente perché mette in evidenza uno dei tanti aspetti contraddittori della politica del regime e dei suoi gerarchi che consideravano la donna incapace a

produrre le complesse sintesi intellettuali che erano il segno distintivo della vera cultura. Ma volevano che le figlie fossero istruite. Queste contraddizioni erano riscontrabili in Mussolini stesso. La sua misoginia di stampo contadino considerava infatti le donne angeli o diavoli, nate per «badare alla casa, mettere al mondo dei figli e portare le corna». Incoraggiava però il carattere da maschiaccio della figlia Edda, che con le sue imprese si era guadagnata da parte dei familiari il soprannome di «Sandokan», e una medaglia d'argento per aver salvato un'amica che stava annegando nel mare di Cattolica. [...] Anche Giuseppe Bottai, il più coerente modernizzatore del regime, mostrò la stessa ambivalenza riguardo all'istruzione delle donne. Come ministro dell'Educazione nazionale ebbe la paternità della Carta della scuola del 1939, il cui articolo 21 stabiliva che le donne dovevano avere un'educazione separata, adatta al ruolo primario di madri. Intanto, però, sua figlia frequentava l'Istituto Parioli a Roma, una delle migliori scuole private femminili.<sup>597</sup>

La Carta della scuola inoltre non poneva veti a quelle giovani «seriamente intenzionate a proseguire negli studi fino ai livelli più alti».<sup>598</sup> Tuttavia erano poche le donne che continuavano il percorso formativo all'università, preferendo un futuro di moglie e madre. Il filone collegiale, per quanto sia stato un fenomeno di “importazione”, veicola questa concezione tradizionalista della studentessa di provenienza sociale altolocata, attratta più dagli affari di cuore che non dalla possibilità di intraprendere una carriera professionale grazie all'istruzione ricevuta. Significative in proposito le parole del ricco finanziere, padre della protagonista di *Ore 9: lezione di chimica*, che, di fronte al resoconto negativo della direttrice sulla negligenza e mancanza d'impegno di Anna (Alida Valli), esprime con senso pratico la sua aspettativa sul futuro della figlia: «Io sono vedovo, non ho altro che questa figlia sola, unica, continuamente in giro, in viaggio [...] dove trovo il tempo per occuparmi di lei? Finché sta qua io sono tranquillissimo. Dovesse piombare in casa [...]. Sapete quale sarebbe l'ideale? Appena fuori di qua un bel marito, un bel marito pronto là, al cancello che l'aspetta!». Nondimeno queste pellicole si fanno interpreti a partire da *Maddalena...zero in condotta* di Vittorio De Sica<sup>599</sup> di una nuova mentalità veicolata dall'universo giovanile, refrattario ad accettare modelli di condotta e principi morali desueti. Inoltre sembrano mettere in campo un rapporto dialettico e non oppositivo tra istituzioni scolastiche e gioventù, proprio negli anni in cui il regime andava incontro ad una perdita di consenso. Nonostante il settore formativo fosse tra quelli che stavano più a cuore al regime, in quanto l'indottrinamento

---

<sup>597</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., pp. 205-206.

<sup>598</sup> Ivi, p. 206.

<sup>599</sup> L'antesigano *Seconda B* (1934) di Alessandrini è più legato ad un sistema scolastico di derivazione ottocentesca.

all'ideologia fascista spettava proprio alla scuola nei suoi vari ordini e gradi,<sup>600</sup> il filone scolastico non venne mai utilizzato – e così la commedia – per diffondere messaggi di critica o di esaltazione esplicita del fascismo e delle sue istituzioni. L'educando femminile – sfondo privilegiato di questo filone – sembra ergersi infatti come luogo fuori dal tempo, senza alcun aggancio con la realtà storica del periodo. L'assenza in questa produzione collegiale di riferimenti al sistema scolastico fascista si giustifica con il fatto che il regime utilizzava altri canali mediatici per educare e propagandare, in maniera chiara e diretta, nelle masse l'ideologia fascista. Commedie, quali *Maddalena... zero in condotta* (1940) di De Sica, *Ore 9: lezione di chimica* (1940) di Mario Mattoli, *Teresa Venerdì* (1941) e *Un garibaldino al convento* (1942) di De Sica, *Il birichino di papà* (1943) di Raffaello Matarazzo, per citare i più rappresentativi e famosi, sviluppano per lo più lo stesso schema affabulatorio: c'è quasi sempre una fanciulla ribelle a capo di un gruppo di educande refrattarie ad accettare passivamente l'irreggimentazione e la disciplina scolastica, avvertite come una negazione delle proprie esigenze di libertà, soprattutto in campo sentimentale. La protagonista è affiancata quasi sempre da un altro personaggio femminile – non necessariamente una sua compagna – suo “doppio” a livello caratteriale, che evidenzia *ex contrario* il grado eversivo e fuori dagli schemi del soggetto principale e che incarna l'esempio positivo di comportamento. Per esempio la “rivale” deuteragonista professoressa Malgàri in *Maddalena...zero in condotta* è il soggetto che beneficia del “lieto fine” perché le sue sono le caratteristiche ideali per un ordine sociale tutto maschile. In tal caso la protagonista principale mantiene ancora tutta la carica ribelle e irriverente che la contraddistingue, pur avendo dato prova di una maturazione comportamentale. Nel caso sia la protagonista a convolare a nozze, come l'orfanella di *Teresa Venerdì*, deve in qualche modo riconoscere e piegarsi agli obblighi della nuova condizione sociale. I due prototipi convivono per tutto il periodo di successo del filone, ma il modello “Gianburrasca” sembra conoscere un utilizzo maggiore negli ultimi anni del regime raggiungendo una sorta di estremizzazione diegetica con risvolti metaforici più pregnanti ne *Il birichino di papà* (1943), forse per un rilassamento del sistema di controllo, forse – ci permettiamo di pensare – per un effettivo montare della protesta dovuta proprio al clima difficile della guerra. In generale la protagonista della vicenda nel filone scolastico deve vivere una specie di “rito di passaggio”, una prova esemplare che la responsabilizzi circa il suo comportamento e che la traghetti verso una dimensione mentale più adulta, come accade

---

<sup>600</sup> Cfr. Jürgen Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

in parte a Marta Renzi in *Seconda B*, ma in maniera più marcata a Maddalena, in *Maddalena zero...in condotta*, ad Anna in *Ore 9: lezione di chimica*, a Teresa in *Teresa Venerdì*, a Caterinetta in *Un garibaldino al convento*.<sup>601</sup> Il protagonista maschile non esce bene da queste storie: è quasi sempre figura non solo secondaria, considerate le caratteristiche del filone, ma anche piuttosto scialba, se non addirittura debole e inconsistente. Spesso anzi è il soggetto femminile a fare da traino per la sua vita futura. Basti pensare al professor Monti in *Seconda B* o al professor Marini in *Ore 9: lezione di chimica* o ancora all'ispettore sanitario in *Teresa Venerdì*. Ma è il personaggio maschile che alla fine emerge come il vero beneficiario e arbitro ultimo della situazione. L'autorità istituzionale presenta sfumature interessanti e differenze tra quella più alta, per esempio la direttrice, e quella subalterna, rappresentata dalle assistenti. La direttrice incarna l'obbligo, ma anche la flessibilità di un sistema di norme in grado di assorbire anche le spinte centrifughe. L'intransigenza ottusa e cieca viene delegata alle esecutrici materiali della disciplina, spesso in aperto contrasto con l'autorità superiore.<sup>602</sup> La figura cardine dell'istituzione, espressa in questi termini, ha quindi una funzione sociale in quanto propone un'idea benevola dell'autorità; e una funzione morale in quanto premia con la sua comprensione l'atto altruistico della protagonista. Tra tutti i film possiamo ricordare la bonomia e comprensione della direttrice del collegio Valfiorita in *Ore 9: lezione di chimica* che deplora l'iniziativa dell'istitutrice Mattei di sequestrare i diari delle ragazze e non condivide l'allarmismo della collega sui contenuti amorosi: «*Ma no, non c'è niente di allarmante [...], nei diari troverete sempre le stesse cose, le solite frasi con qualche z di più e qualche l di meno, non bisogna drammatizzare*». Sottolinea David Forgacs: «[...] there is an opposition between disciplinary rigor, represented by the old-guard teachers, and liberalization, an opposition sometimes negotiated by a kind and tolerant teacher [...]».<sup>603</sup>

---

<sup>601</sup> Solitamente la protagonista, consapevole di essersi comportata male con l'antagonista, si addossa una colpa che può aver commesso o che vale come ammenda per il male arrecato. Per esempio, in *Ore nove: lezione di chimica* è un equivoco che spinge Anna a venir meno ai suoi principi di lealtà e solidarietà tra compagne – da lei tanto difesi – e a svelare alla direttrice quello che crede essere un incontro amoroso; il fraintendimento causa la fuga di Maria, l'antagonista, dal collegio, la sua caduta quasi mortale, l'urgenza di una trasfusione immediata. Per Anna scatta la presa di coscienza dell'errore e il conseguente gesto riparatore: dona il sangue alla compagna ormai esanime, facendo esplicito atto di ammissione: «*Sono io la causa di tutto: io l'ho accusata, io le ho fatto del male [...] io devo guarirla*», e coinvolge l'intero collegio per evitare a Maria l'allontanamento forzato dall'istituto. Il "rito di passaggio" si è così compiuto, Anna ha dimostrato di possedere una maturità più adulta e responsabile e viene premiata con l'amore del professore di chimica.

<sup>602</sup> Forse un riferimento velato al sistema gerarchico del regime?

<sup>603</sup> David Forgacs, *Sex in the Cinema*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 152.



La struttura diegetica che si ripete nel filone, naturalmente con varianti, condusse la critica coeva<sup>604</sup> a considerare tale produzione seriale e a catalogarla in un sottogenere specifico avente come fine l'evasione e il puro intrattenimento. Ma, come ha scritto Jacqueline Reich, il gruppo di pellicole va interpretato ad un livello di significazione ben più complesso di una mera produzione leggera e scanzonata:

Read on the superficial levels of character, setting, and narrative, the Italian schoolgirl comedy appears to be little more than fluff entertainment for the masses, designed to play off the audiences fascination with and the popularity of young female starlets. With their quaint story lines, angelic images of adorable faces, and perfunctory happy endings, these films have the added function of diverting attention from an often troubling and trying contemporary reality. However, when these films are analyzed on the level of signification, a different picture emerges, for it is there that the various levels of the cinematic discourse (iconological, iconografic, and symbolic) work not synthetically but dialectically to reveal the multiple ideological subtexts at work therein.<sup>605</sup>

Un discorso a parte merita *Il birichino di papà* di Raffaello Matarazzo, critica non proprio velata al sistema educativo fascista con una protagonista recalcitrante a qualsivoglia tentativo di imbrigliarla dentro modelli comportamentali canonici. Prodotto quando il regime era in prossimità del baratro, sembra intercettare ed esprimere le forze centrifughe che ormai stavano prendendo il sopravvento anche nel settore cinematografico. Può rientrare nel sottogenere scolastico anche il mélo *Nessuno torna indietro* di Alessandro Blasetti (1943-1945), pur non avendo molto in comune con le commedie seriali del genere scolastico; anche se le protagoniste sono quasi tutte studentesse universitarie, libere di uscire dall'istituto, hanno in comune con le collegiali l'osservanza delle regole del convitto, la condivisione del tempo libero, il confronto tra diversi modi di concepire l'esperienza amorosa.

---

<sup>604</sup> Una su tutte: «La formula del successo di “Maddalena, zero in condotta” è semplicissima: una trama sottile e spumeggiante, una regia scapigliata e bonaria, e una interpretazione fresca e sorgiva. Una volta scoperta la formula, i produttori vi si sono gettati a capofitto tentando di sfruttarla al massimo. Ecco, infatti, l'autore stesso di “Maddalena, zero in condotta”, l'ineffabile Vittorio De Sica, intento a girare provini a giovinette tra i quindici e i diciotto anni per “Teresa Venerdì” [...]. Ed ecco che Mario Mattoli è persuaso dalla Manenti a girare “Ore 9: lezione di chimica”, film anch'esso di ambiente scolastico». Vittorio Solmi, *Cronache della produzione italiana*, «Lo schermo», VII, 7, luglio 1941, p. 17.

<sup>605</sup> Jacqueline Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1995, pp. 243-244.

## 4.2. Il primo film italiano: *Seconda B*

Il film che diede avvio al filone scolastico in Italia fu *Seconda B* di Goffredo Alessandrini, un regista con una sua credibilità professionale conquistata con *La segretaria privata* (1931), che, assieme a *La telefonista* e a *Due cuori felici* rappresentava la ripresa dell'industria cinematografica italiana nel passaggio dal muto al sonoro in un periodo di forte crisi economica in un contesto di supremazia produttiva americana. Alessandrini era appena tornato dall'America e aveva accettato di girare<sup>606</sup> questo film tratto da un soggetto di Umberto Barbaro:

Era una storia piuttosto rosea, delicata, e che si svolgeva tutta in una scuola di ragazze. C'era stato nell'anno precedente a Venezia un grosso successo tedesco *Mädchen in Uniform* diretto da una donna, ed era un po' un tema di moda. Come succede oggi, quando un film va bene tutti gli altri gli vanno dietro.<sup>607</sup>

Il film della Léontine Sagan era però una storia melodrammatica, mentre *Seconda B* virava in direzione della commedia. Venne presentato alla Seconda Mostra del Cinema di Venezia dove ricevette una «medaglietta d'oro»<sup>608</sup> e poi fu distribuito sul grande schermo in una versione «tagliata ed alleggerita di molto».<sup>609</sup> Accolto abbastanza favorevolmente dalla critica e dal pubblico,<sup>610</sup> la formula narrativa di *Seconda B* si riproporrà nella serie italiana del genere collegiale, anche se non aveva ancora colto appieno tutte le potenzialità dell'ambientazione scolastica. In effetti la vicenda narrata si svolge più all'esterno che dentro le mura dell'istituto. Il contesto sembra in realtà più funzionale che strutturale, una specie di pretesto narrativo in cui far interagire i tre protagonisti difficilmente collegabili in altro modo. Il film è, nondimeno, una commediola vivace e leggera, che diverte il pubblico attraverso una

---

<sup>606</sup> Il film fu voluto da Aldo Vergano tra i fondatori con Alessandro Blasetti della rivista «cinematografo». Fu soggettista e sceneggiatore di numerose pellicole dei telefoni bianchi. L'onorevole Alfredo Proia ascoltò il consiglio di Vergano più per motivi di speculazione economica che non per un sincero amore per il cinema.

<sup>607</sup> Francesco Savio, *Intervista a Goffredo Alessandrini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., pp. 19-20.

<sup>608</sup> Ivi, p. 20.

<sup>609</sup> Dino Falconi, *Prime visioni*, «Il Popolo d'Italia», 19 dicembre 1934.

<sup>610</sup> Alessandrini, nella sua intervista a Savio, nega il successo di pubblico in Italia perché egli non riebbe indietro le 300 mila lire datagli dal padre per finanziare il film. Di fatto la critica coeva spende per lo più parole di elogio per il film: «A raccontarla, *Seconda B*, è ben poca cosa. La vicenda è tenue e lineare, assai semplice, e un po' ingenua; eppure è questo un film che nella più recente produzione italiana vuole un posticino per sé. È l'opera di un giovane che si deve considerare al suo primo passo, al suo primo film; e ha tutte le virtù – e qualche inesperienza – di una giovinezza schiva e delicata». Mario Gromo, *Seconda B*, «La Stampa», 4 dicembre 1934; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 47.

rappresentazione un po' macchiettistica del mondo scolastico, appena accennato con rapidi tocchi. Un gruppo di docenti, in là con gli anni, rappresentati per lo più in situazioni extradidattiche, come le pause di lezione, o occupati in passatempi quasi domestici, quali il lavoro a maglia, la suonatina al pianoforte, la lettura di riviste, la chiacchierata fitta di pettegolezzi; oppure colti nelle riunioni collegiali, preoccupati più di perdere la corriera di ritorno che di dirimere le scottanti questioni. Un direttore che fa della compiacenza e dell'ossequio ai genitori altolocati la sua linea di condotta, contrabbandandola come modello educativo dall'alto profilo morale. Un'organizzazione scolastica spesso caotica che lascia ampi margini di libertà alle allieve. Una presenza numerosa di collegiali quasi sempre chiassose e indisciplinate, riprese più nei loro atteggiamenti ludici che in quelli di serie studentesse. Ma è pur sempre una scuola di *élite*, dove perfino il custode discetta in latino e lingue straniere, pur se con l'inesorabile dose di strafalcioni. Il taglio umoristico dell'insieme è rafforzato ulteriormente da indovinati commenti musicali che caratterizzano in modo particolare i comportamenti spesso goffi del protagonista maschile. Su questa quinta si muovono i tre personaggi principali, in un equivocato triangolo amoroso che si scioglierà solo alla fine: una giovanissima allieva che simula un innamoramento per il professore di scienze perché intenzionato a bocciarla; il professore, impegnato a corteggiare la sua collega di ginnastica, che cade nel tranello; l'insegnante di ginnastica che, scoperto l'inganno, punisce la ragazzina e per questo perde il posto; il lieto fine con riappacificazione e fiori d'arancio per i due insegnanti. La giovane protagonista femminile, Marta Renzi (Maria Denis), è una sorta di Gianburrasca, un maschiaccio in gonnella, che si applica più alle birichinate che allo studio e non teme scherzi a base di topolini o di guide a scapicollo con l'auto paterna. Ma possiede al contempo un potenziale seduttivo consapevole, anche se ancora immaturo, che sfrutta non per finalità amorose bensì per risolvere situazioni pratiche, che altrimenti le richiederebbero studio e rinunce. Siamo di fronte a un prototipo femminile adolescenziale che non pensa ancora a conquistare il cuore di possibili amori, ma a conquistare il cuore di chi le gestisce l'esistenza: così il padre, che la difende contro ogni logica educativa; il professore che la grazia di tutte le punizioni; perfino l'insegnante, la signorina Vanni, che la esonera dalla lezione ogniqualvolta l'allieva si finge indisposta.

La protagonista femminile adulta, la signorina Vanni (Dina Perbellini) è donna pratica e indipendente, che svolge la sua mansione di insegnante di ginnastica con efficienza e autorevolezza: lo dimostra l'impegno con cui le ragazze eseguono gli esercizi ginnici, ad eccezione della solita Renzi. È donna materna, attenta alle necessità quotidiane del suo

corteggiatore che aiuta nella scelta di un vestiario più acconcio; sa essere discreta e riservata, ma pronta a esporsi per amore, come rivela durante il consiglio di classe, mostrandosi l'unica a sostenere la decisione del professore di espellere in un primo momento la Renzi; è lei a punire la ragazza per il male che involontariamente ha causato, pagando in prima persona con la perdita del posto di lavoro. È la risposta posata e matura alla vivacità sregolata della giovane alunna. È il prototipo femminile giunto alla sua maturità, consapevole del suo ruolo sociale, ma ancora sensibile alle emozioni del cuore. Entrambe le protagoniste femminili si muovono attorno al protagonista maschile, il professor Monti (Sergio Tofano), uomo dalle molte debolezze: poco autorevole con le allieve, eccessivo e precipitoso nella corte alla signorina Vanni, narciso e istintivo con la giovane Renzi, debole e inerte di fronte alla scoperta dell'inganno, pavido con il corpo docente che decide l'espulsione dell'insegnante senza che lui ne prenda le difese, opportunisto con la collega, che riprende a corteggiare dopo lo smacco subito dall'allieva civettuola. È una figura con scarse consistenze simboliche se non quella, appunto, di incarnare la fragilità e la superficialità di una certa tipologia maschile. Sono, invece, le due figure femminili a farsi interpreti della lezione ammonitrice del film, come evidenzia Marcia Landy: «Through the agency of Marta, the film criticizes permissiveness, making it appear wanton and destructive, and through the agency of Signora Vanni discipline is made to appear desirable».<sup>611</sup> Indicativa è la scena del perdono, scongiurato da una Renzi in lacrime, sinceramente pentita e forse, per la prima volta, in grado di realizzare l'effettiva pericolosità delle sue azioni e di farsi più responsabile. Ma esiste forse un'ulteriore lezione di vita da leggersi tra le righe: la potenziale autodeterminazione di una donna indipendente sul piano economico è principio pericoloso e sovvertitore dell'ordine sociale. La giovane Renzi sfrutta la sua condizione benestante per creare solo pasticci e ordire beffe; la matura Vanni liquida il suo incerto corteggiatore al primo sentore di tradimento, potendo contare su una propria autonomia lavorativa.

Il finale propone il ritorno a un ordine sociale più rassicurante per l'universo maschile: la perdita del posto di insegnante rende la docente di ginnastica più arrendevole e bendisposta nei confronti del collega, pronta a sorvolare sulle sue palesi debolezze sentimentali. A tal proposito, risulta emblematica l'offerta che Monti fa alla collega di pagarle il biglietto dell'autobus, all'inizio e alla fine della storia: la prima volta c'è il netto rifiuto della donna, a sottolineare la consapevolezza di una totale parità di status; la seconda volta c'è l'accettazione riconoscente, a sottolineare la disponibilità della donna ad accogliere di nuovo la corte

---

<sup>611</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p.47.

dell'uomo, soprattutto ora che lei non ha più un lavoro con cui mantenersi. E con il gesto del professore di mettersi i due biglietti arrotolati all'occhiello della giacca – quasi fosse un pegno d'amore – e di lanciarsi in un baciamento furtivo, si chiude la scena finale. *Seconda B* appare interessante anche per il tentativo di seduzione, per quanto finalizzato allo scherzo, da parte di un'adolescente nei riguardi di un uomo non coetaneo. E forse l'azione, collocata in un altrove temporale, l'anno scolastico 1911-12, nonché il clima sbarazzino e disimpegnato della storia, hanno tenuto lontano la censura dall'intervenire su alcuni dialoghi piuttosto disinvolti attribuiti alla pepata ragazzina. Più volte l'alunna con atteggiamenti da gatta morta riesce, facendo gli occhi dolci al professore, a fargli intuire il suo interessamento, ricorrendo anche a sfrontatezze piuttosto esagerate in una fanciulla nel passaggio tra puerizia ed adolescenza (cfr. fot. 1 – Appendice). Vediamo Marta Renzi mettere in atto il suo piano diabolico non solo con affondi verbali maliziosi («*a me sembra di essere tanto buona, carina ...*»; «*a me piacciono gli uomini che hanno un ideale; non vedo l'ora di tornare domani al nostro lavoro; a proposito professore è sicuro lei che la mia collaborazione non dia fastidio a qualcuno? [...]* oggi la signorina Vanni, quando mi ha vista, mi ha guardato in un certo modo»), ma anche sfoderando nel corso dello sviluppo della storia un innegabile *sex appeal*; da fanciulla quasi mimetizzata in mezzo alle altre, grazie alla divisa uniformante indossata durante le lezioni in classe o di ginnastica, al vestito da sera elegante con cui mette in mostra le forme armoniche del suo corpo durante la festa, nella casa avita, cui partecipa anche il professor Monti. Il ballo tra i due, su iniziativa della ragazzina, si rivela fatale al non più giovane insegnante che poi in laboratorio non sa più trattenere le fiamme dell'ardore amoroso accese dai discorsi volutamente ambigui della ragazzina, falsamente triste per la conclusione del lavoro di catalogazione svolto assieme in laboratorio e intraprendente nel porgere con astuzia le labbra per un eventuale bacio favorito dalla vicinanza fisica. Uno sguardo languido di Marta e il tentativo di seduzione è pressoché riuscito, se l'attentato Monti non rinsavisce il tempo necessario per chiedere alla fanciulla se si stia burlando di lui: «*Signorina, io ho paura, lei giuoca, lei finge, ma io non sono soltanto un professore di storia naturale, un povero professore che cataloga gli animali. Io sono anche un uomo e lei non sa in che febbre ho vissuto questi giorni in cui lei è stata vicina a me. Lei non sa quello che io ho provato dentro di me da ieri sera, non mi guardi così; perché vuole farmi credere, non si burli di me, non mi prenda in giro*». E di fatto in pochi secondi si scatena all'esterno dell'aula il finimondo: le compagne di burla di Marta, che osservano dalla finestrella tutto, arrampicate in precario equilibrio sopra una sedia, cadono e l'inganno è scoperto. La commedia quindi si configura

più come una forma di apprendistato e di maturazione per la figura maschile piuttosto che per quella femminile. Possiamo pensare che la scolaretta irrequieta, dopo tanti guai, alla fine si sia resa conto che tutto ha un limite e che le sue lacrime di dispiacere per il male arrecato alla professoressa di ginnastica siano foriere di una condotta più matura. Il gabbato e smidollato Monti, pronto a lasciare l'insegnamento per la carriera universitaria, forse meno insidiosa sul piano sentimentale, alla fine ha compreso verso quale meta indirizzare il suo sentimento d'amore. La conclusione del film ribadisce, come nella maggior parte dei film collegiali, un ritorno all'ordine e il rientro dell'insubordinazione, nonché la salvaguardia dei principi morali e l'accettazione del proprio *status* sociale e anagrafico. Un'altra pellicola, quasi sicuramente perduta, ci offre un'ulteriore declinazione della scolara monella all'interno del filone collegiale. Si tratta di *Assenza ingiustificata* (1939) di Max Neufeld dall'omonima commedia ungherese di István Békeffy, sceneggiata da Aldo De Benedetti, Carlo Della Posta e Max Neufeld.<sup>612</sup> Sono intercorsi cinque anni dal film di Alessandrini e la commedia collegiale ha virato in direzione Budapest per raccontare storie che, nel nostro paese, sarebbero risultate troppo trasgressive. Ma non sempre il marchio di fabbrica magiaro viene scelto per affrontare argomenti tabù, come il divorzio (*Le sorprese del divorzio* del 1939 di Guido Brignone), o condotte inaccettabili sul piano morale, come per esempio il furto (*Batticuore* del 1939 di Mario Camerini) o il crimine (*Cose dell'altro mondo* del 1939 di Nunzio Malasomma) o molto più prosaiche come baciare in pubblico una ragazza (*Gli uomini non sono ingrati* del 1937 di Guido Brignone).<sup>613</sup> E non sempre il marchio di fabbrica magiaro è di impedimento agli autori per creare una "via italiana" alla commedia "all'ungherese" grazie alla presenza di registi e sceneggiatori di valore in grado di garantire la realizzazione di pellicole in cui prevale la qualità sulla serialità. Una "via italiana" che si traduce in una costruzione della storia più verosimile – per quanto possano concedere trame spesso scombinata e paradossali –, in una narrazione più attenta e ragionata, in una caratterizzazione più "nostrana" e realistica dei personaggi e delle ambientazioni, in un approfondimento dei caratteri e soprattutto in una divulgazione di riflessioni e di indirizzi di comportamento in linea con la tendenza moralizzatrice del cinema del Ventennio. Su questo tracciato possiamo collocare a pieno

---

<sup>612</sup> Una giovane studentessa (Alida Valli) indisciplinata viene espulsa dalla scuola; per non incorrere nelle ire familiari finge di essere ammalata, per tutta la durata della punizione, con la complicità di un medico (Amedeo Nazzari) di cui si innamora e che poi sposa. La vita coniugale tuttavia risulta noiosa, anche perché il medico trascura la giovanissima moglie per il lavoro. Così la ragazza torna a scuola senza dirlo al marito, il quale sospetta una tresca con un altro uomo. Non manca il lieto fine con lo scioglimento di tutti gli equivoci.

<sup>613</sup> *Batticuore* è ambientato in Francia, come *Le sorprese del divorzio*; *Cose dell'altro mondo* in un carcere di una cittadina di provincia americana; *Gli uomini non sono ingrati* ha di ungherese solo i nomi.

diritto due film di Vittorio De Sica *Maddalena...zero in condotta* (1940), *remake* del film ungherese di László Vajda del 1936, derivato dall'opera teatrale originale di László Kádár e *Teresa Venerdì* (1941), trasposizione italiana del film ungherese *Péntek Rézi* (1938)<sup>614</sup> di László Vajda, sceneggiato da Emil Martonffy da un romanzo di Rezső Török.

### 4.3. La “via italiana” alla “macchinetta” magiara

De Sica cavalca il successo delle commedie con protagoniste “le fanciulle in fiore” e accetta il progetto di girare *Maddalena... zero in condotta* su proposta del produttore Giorgio Genesi per gli “Artisti Associati”. È lui però a scegliere Carla Del Poggio, nel ruolo di Maddalena Lenci, al suo esordio alla tenerissima età di 15 anni, dopo aver visto una sua fotografia su un giornale, forse su segnalazione del Centro Sperimentale, e averle fatto un provino.<sup>615</sup> L'aspirante attrice riesce a convincere il regista-attore per la sua autenticità<sup>616</sup> («*Senti, io ho visto decine di ragazzine, però tu sei la più autentica, e quindi se farai questo film non sarà certo né per la tua bravura né per la tua bellezza [...]»*), che le consente di ottenere la parte della birichina da zero in condotta. Anche in questa seconda prova registica, De Sica non si allontana molto da certo teatro filmato, una caratteristica molto diffusa nel cinema dell'epoca. Tuttavia *Maddalena* e tutti i personaggi del film sono guidati da una mano molto attenta a cogliere le dinamiche psicologiche e a conferire un apprezzabile spessore umano ad una storia abbastanza scontata nella sua formula diegetica.<sup>617</sup> Il film venne accolto dalla critica coeva con parole nel complesso positive. Filippo Sacchi lo recensì così sulle pagine del «Corriere della Sera»:

---

<sup>614</sup> Il film partecipò alla Mostra del cinema di Venezia nel 1938.

<sup>615</sup> Francesco Savio, *Intervista a Carla Del Poggio*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 436.

<sup>616</sup> Ivi, p. 438.

<sup>617</sup> Molto evidente il salto, anche qualitativo da *Seconda B*, cui forse De Sica si richiama con la prima inquadratura del film riprendendo il registro di classe della *Quarta B* dell'istituto femminile privato *Audax*. Il mondo scolastico è narrato qui con arguta attenzione, non tralasciando nessuna delle componenti che lo costituiscono: la direttrice, gli insegnanti, il bidello, le allieve. Tutti in un'interazione corale che conferisce uno spiccato equilibrio allo sviluppo della storia. In questo è decisamente più “film collegiale” di quello di Alessandrini, di cui però mantiene tutta l'impostazione ironica nel descrivere quel mondo: l'insegnante di ginnastica che è l'antitesi di ogni attività fisica e salutistica; quella di scienze con un malcelato debole per il fascino maschile; quello di chimica barboglio e pedante, infastidito dai metodi della Malgàri e inorridito dalla condotta di Maddalena; la collega bonaria e tollerante, occupata a prendere di continuo le difese di entrambe. Il bidello, uomo dalla filosofia spicciola ma simpatica, complice sornione delle allieve e protagonista di *gags* tra le più divertenti. Le compagne di classe, colte nelle loro buffe caratteristiche: la manesca, la famelica, la svampita, la secchiona delatrice. La sola figura presentata in chiave seria è quella dell'istituzione: la direttrice. Figura severa, nei modi e nell'abbigliamento, rivela però una saggia comprensione per le alunne e per la giovane insegnante, fintantoché non sia messo a rischio il principio della disciplina. A quel punto fa scattare l'ammonizione per la Malgàri e, scoppiato lo scandalo della lettera, si decide per l'inevitabile espulsione di Maddalena. Non senza prima aver colto, tra le righe, la verità nascosta e aver apprezzato manifestamente il gesto generoso dell'allieva.

*Maddalena, zero in condotta* è il definitivo diploma di regista di Vittorio De Sica. Mano pronta e felice, tempismo intelligente, naturalezza narrativa, sapore di scorci: queste sono le qualità che già si vedono in lui, la vena sulla quale dovrà lavorare. Ma soprattutto mi convincono la grazia, la leggerezza, l'affiatamento con cui ha saputo muovere e far parlare il suo stuolo di giovanissime interpreti, quasi tutte alla prima prova dello schermo.<sup>618</sup>

Gli faceva eco Giuseppe Isani sulla stampa specialistica:

Il racconto che si muove, come il titolo stesso annuncia, nella consueta atmosfera delle scuole del nostro cinematografo, ha soprattutto una dote; quella di correr via allegramente e con un vero ritmo piacevole e gaio che se non è quello vero e proprio del film 'serrato' e 'organico' come si vorrebbe che fosse anche da noi, ha tuttavia una sua impronta e sa pian piano prendere lo spettatore.<sup>619</sup>

Quasi identica la modalità di scelta di Adriana Benetti, nel ruolo dell'orfana ormai grandicella, in *Teresa Venerdì*, reclutata come Carla Del Poggio tra i ranghi del Centro Sperimentale di cinematografia e in seguito all'apprezzamento di una fotografia che convinse De Sica a farle due provini. Pare che il regista prediligesse volti nuovi in modo da poi essere libero di forgiarne l'interpretazione secondo le esigenze della storia e non in base all'aura divistica che circondava alcune attrici già famose.<sup>620</sup>

I due film sono accomunati non solo da un protagonismo al femminile, ma anche da una figura di adolescente che tiene in mano i fili dell'azione. L'ingegnosa e simpatica Maddalena, che ha tratti in comune con Marta Renzi di *Seconda B*, è di famiglia abbiente, come testimoniano gli interni lussuosi della sua casa con più persone di servizio. È l'antitesi della studentessa modello: spesso in ritardo, perennemente impreparata e allergica ai libri;<sup>621</sup> sempre pronta all'invenzione di burle e sotterfugi ai danni degli adulti, cioè dell'istituzione in senso lato (il padre, gli insegnanti, il bidello...), trascina con sé tutta la classe in una sorta di «*solidarietà criminale*» a detta del professore di chimica. È figura ancora tutta adolescenziale, quindi, ma già esperta nella teoria amorosa. Il suo atteggiamento emancipato è stato messo in evidenza da Vito Zagarrìo che considera la ragazza un personaggio femminile molto

---

<sup>618</sup> Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica*, «Corriere della Sera», 1° gennaio 1941.

<sup>619</sup> Giuseppe Isani, *Maddalena...zero in condotta*, «Cinema», VI, 109, 10 gennaio 1941, p. 29; ora in Gianfranco Casadio, Ernesto G. Laura, Filippo Cristiano, *Telefoni bianchi*, cit., p. 130.

<sup>620</sup> A proposito della sua parte la Benetti dichiarerà: «[...] forse, tra le attrici diciamo conosciute, non ce n'era nessuna in grado di fare *Teresa Venerdì*. La ragazza doveva essere molto giovane, ingenua, timida, era importante che potesse dare l'impressione di essere stata allevata in un orfanotrofio. E io ero adatta. Ero molto esile, molto magra, con due occhi sempre un po' spaventati, i capelli lunghi incolti». Francesco Savio, *Intervista ad Adriana Benetti, Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 92.

<sup>621</sup> Arriva a venderli per poi sperperare il ricavato in un vassoio di dolci.



“moderno”: «Maddalena invita gli uomini a baciarla, insegna alla giovane professoressa a non difendersi dalle *avances* maschili, è donna matura e cosciente della propria sessualità. In questo senso, è molto vicina alle donne del cinema americano anni Trenta».<sup>622</sup>

Non va però sottovalutata la miscela di donna-ragazzina che sembra rilevarsi dal film: il mondo psicologico di Maddalena alterna il lato ludico degli scherzi a quello amoroso degli ammiccamenti verbali col giovane Stefano (Roberto Villa); fa convivere la passione infantile per i dolci con il gesto già adulto di usare il rossetto.<sup>623</sup> L'amore, in buona sostanza, sembra essere visto dalla giovane studentessa quasi come un gioco, nella cui realizzazione si ritrova tutta la spavalderia e inventiva che mette nelle burle scolastiche. Conferma di questo è la serie di trovate ingegnose che Maddalena mette in atto per favorire l'incontro tra la timida e ignara professoressa di corrispondenza commerciale Malgàri (Vera Bergman) e l'impaziente e già innamorato Alfredo Hartman (Vittorio De Sica), nonché quelli per agevolare la sua personale storia d'amore con Stefano, cugino di Hartman. Maddalena è quindi una Marta Renzi più matura, in quanto nel film di Alessandrini è il personaggio maschile ad andare incontro ad un vero e proprio apprendistato sentimentale, anche attraverso le marachelle e gli approcci maliziosi dell'adolescente birichina. L'impossibilità di confrontare il rifacimento italiano di *Maddalena...zero in condotta* con l'originale ungherese impedisce di individuare eventuali innovazioni introdotte da Ferruccio Biancini, autore della riduzione e della sceneggiatura; operazione invece possibile per il successivo *Teresa Venerdì*, in cui è evidente la capacità registica di cogliere tutto il potenziale comico e poetico dei personaggi, di accentuare le peculiarità caratteriali e di approfondire i tratti psicologici, senza mai cadere nella parodia macchiettistica. Azzardiamo l'ipotesi che le stesse caratteristiche si riscontrino anche in *Maddalena...zero in condotta*. Per esempio, pur essendo di indole sbarazzina e all'apparenza menefreghista, Maddalena prende coscienza della realtà che la circonda e reagisce con gesti generosi e altruistici, come quando apprende dalla lettera le pene che angosciano la giovane insegnante. Dalla scoperta di una condizione di fragilità che azzera le differenze anagrafiche e di ruolo tra le due – e ancor più dopo la minaccia di licenziamento per la Malgàri, per la sua incapacità di tenere la disciplina – la Lenci prende Elisa sotto la sua protezione, obbligando se

---

<sup>622</sup> Vito Zagarrò, *L'immagine del fascismo*, cit., p. 209.

<sup>623</sup> Eloquentemente la scena dell'incontro dei due nella pasticceria frequentata da Maddalena: seduti uno di fronte all'altro, lei, prima alle prese con i suoi dolci preferiti incurante di inzuccherarsi tutte le labbra, poi, mentre stuzzica a parole il giovane perché agisca da vero innamorato, spavalda si passa il cosmetico sulla bocca in un gesto considerato sconveniente se fatto in pubblico, quasi a voler scuotere il corteggiatore dalla sua timidezza. Comicamente poetico il finale in cui lo spettatore capisce dell'avvenuto bacio solo dai segni di rossetto sparsi sul viso di lui.

stessa e le compagne ad una condotta da quel momento in poi irreprensibile. Non solo. È lei a creare tutte le condizioni perché la giovane insegnante possa coronare il suo sogno d'amore con l'aitante industriale, arrivando perfino a distribuire consigli di corteggiamento ad entrambi, quasi come una sorella maggiore. Ma il grande gesto, quello che segna il passaggio a un grado di maturità maggiore, è l'assunzione di colpa da parte di Maddalena per coprire la sua insegnante: in seguito alla spedizione accidentale della missiva (trafugata in precedenza dal registro della docente proprio da Maddalena), e all'arrivo di Hartman in istituto e allo scoppiare dello scandalo, l'allieva, consapevole del rischio di licenziamento che pesa sulla giovane insegnante, si addossa la paternità dello scritto. Inevitabile la punizione con tanto di espulsione dalla scuola, ma inevitabile anche il giusto riconoscimento della raggiunta maturità sul piano umano, come testimonia l'abbraccio con cui la direttrice la congeda e le sue parole: *«È inutile che vi presentiate all'esame di licenza di maturità, il vostro esame l'avete passato oggi»*. Anche l'orfanello Teresa Venerdì si trasforma da passiva e sognante fanciulla a orchestratrice di tutta una serie di ingegnose trovate per togliere dai guai il suo amato, il dottor Pietro Vignali (Vittorio De Sica), ispettore sanitario dell'orfanotrofio in cui si sviluppa una parte dell'azione filmica. La vicenda si svolge prevalentemente all'esterno, quasi che l'orfanotrofio fosse solo un pretesto scenico per motivare le peculiarità caratteriali e comportamentali della protagonista: attenta e disponibile verso le compagne, ma anche un po' selvatica e spiccia; decisa e risoluta nelle sue scelte, ma anche sottomessa alla disciplina dell'istituto; solare, ma affettivamente fragile. I personaggi del film ricalcano quelli delle commedie scolastiche con protagoniste femminili: il professore smidollato viene sostituito dal pediatra fannullone e incompetente che si è indebitato fino al collo per fare la bella vita e mantenere l'amante, una sciantosa del varietà, Loletta Prima, interpretata da una strepitosa Anna Magnani. A soccorrere il giovane medico scapestrato interviene il padre che gli procura un lavoro da ispettore sanitario presso l'orfanotrofio di Santa Chiara. Qui tuttavia non troviamo le fanciulle capricciose e viziate dell'alta società, che affollano i film collegiali, ma bambine e adolescenti di origine povera, abbandonate dai genitori. Tra di loro c'è la protagonista, Teresa Venerdì, orfana ma adottata da una coppia di artisti, poi deceduti. La giovane vive ancora nell'istituto, nonostante abbia superato l'età per rimanervi, grazie alla generosità della direttrice, che appare un personaggio severo quando si infrangono le regole, ma comprensiva e indulgente soprattutto verso Teresa, di cui tende a minimizzare le presunte trasgressioni. Non manca la figura dell'antagonista, la spiona Alice, odiata da tutte le ragazze, e quella dell'amica del cuore Giuseppina, che si adopera per aiutare Teresa nei momenti di

difficoltà. Più che una leader “ribelle” Teresa Venerdì è una romantica giovane in attesa trepida del principe azzurro, come si evince dalla scena tratta dal *Romeo e Giulietta* di Shakespeare recitata in soffitta su richiesta delle compagne, *performance* che verrà severamente punita dalla direttrice come «*spettacolo di impudicizia*». Sarà sempre la perfida Alice, gelosa e vendicativa, a recitare la parte della delatrice e a far perdere il posto di assistente in infermeria a Teresa, scrivendo, a nome di questa, una lettera d’amore al dottor Vignali. La scoperta della missiva da parte della direttrice causa il precipitare della situazione e spinge Teresa a fuggire dal convitto e a rifugiarsi nella casa del medico, dove avrà modo di sfoderare la sue capacità al fine di togliere dai guai, più che se stessa, l’uomo amato. E qui, proprio nella componente recitativa, si nota il divario tra Teresa e le due rivali in amore, Loletta e Lilli. Teresa, con le recite improvvisate per la gioia delle compagne, dimostra di trovare nel teatro e nelle storie che lì vi si narrano, la risposta ideale al suo mondo interiore, ricco di sentimenti e di passione; Loletta, invece, vive le prove della rivista con annoiata sciattezza – e a nulla valgono le imploranti richieste di impegno e passione sollecitate dal regista – rivelando un animo arido e insensibile; mentre Lilli si cimenta in fatiche poetiche con reazioni al limite dell’isteria, mostrando un carattere capriccioso e volubile. I contenuti stessi delle loro interpretazioni, tutti a sfondo amoroso, rafforzano il divario caratteriale e rivelano la vera natura del loro sentimento. Quasi a seguire un «indice di “appropriati” ruoli sociali»<sup>624</sup> l’amore cantato da Loletta è prosaico, quello di Lilli è egocentrico, ed entrambi non reggono il confronto con le parole d’amore della Giulietta shakespeariana che Teresa recita con palpitante trasporto. È già subito evidente quale sarà la scelta finale di Pietro perché «Teresa role, like Juliet’s, is chaste, devoted, dependent, and self-sacrificing, whereas the other two women are portrayed as self-indulgent and self-aggrandizing».<sup>625</sup> Perché ciò che Loletta sente solo come un’attività remunerativa e Lilli come un vezzo passeggero, per Teresa è il modulo interpretativo della vita stessa, spesso in una fusione totale tra realtà e finzione (a tal punto da esserne coinvolto lo stesso Pietro che, all’indomani della recita, prende a chiamarla col nome di Giulietta). Uno degli apici di questa fusione si ha nell’incontro tra la giovane e Loletta, a casa del dottore. Scambiata, suo malgrado, per la sorella di quest’ultimo, Teresa, prima titubante, si fa poi sempre più determinata nell’utilizzare l’equivoco per liberare Pietro dalla dispendiosa *soubrette*. Fino a convincere la donna del completo disastro economico in cui versa la famiglia, frastornandola con una trascinate interpretazione del

---

<sup>624</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 54.

<sup>625</sup> *Ibidem*.

brano drammatico da *Grief That Kills (Rimorso che uccide)*. E il tendaggio di casa a cui la giovane si appoggia per recitare la parte – quasi un sipario – è il divertito ammiccamento allo spettatore per indicare che di una finzione scenica si tratta, ai danni dell'ignara «artista», come la stessa Loretta ama definirsi. Jacqueline Reich ha colto l'uso finalizzato dell'interpretazione, evidenziando la componente pragmatica – oltretutto sognatrice – del carattere di Teresa, che:

Is not merely the passive object of the gaze, as is the woman's function in the classical Hollywood narrative. Instead, she is the primacy active agent, one who takes control of the situation by using her performative capabilities. In *Teresa Venerdì*, performance is not mere spectacle or art, as it is for Loletta or Lilli: as Teresa herself says, "Theater is a serious matter". It functions as an arena of action and reaction: performance is a means of achieving one's goals.<sup>626</sup>

Non va dimenticata la natura totalmente altruistica di tali obiettivi, perché, se quello di Loletta si rivela amore interessato, dal momento che decide di lasciare Pietro quando capisce che è sul lastrico, e quello di Lilli amore fatuo, tant'è vero che, dopo la rottura con Pietro accetta subito la corte del suo collega, quello di Teresa è amore vero, quello che agisce contro il proprio interesse e si sacrifica per il bene dell'amato. La decisione di Teresa di rinunciare alla sua felicità, evidente nell'adoperarsi perché Pietro sposi la facoltosa Lilli e nell'accettare anche di farsi passare per un'amante interessata pur di appianare i debiti del dottore, nonché la decisione di scegliere la dura alternativa di presentarsi spontaneamente a servizio dal rozzo macellaio, segnano inequivocabilmente il passaggio a un grado di maturità adulta, che abbiamo già visto caratterizzare Maddalena e Anna, ma che questa volta riguarda il sacrificio della cosa più importante per una ragazza innamorata: l'amore. Agli occhi del protagonista Pietro, di animo buono ma sostanzialmente debole e ancora immaturo, il potere attrattivo delle qualità caratteriali di Teresa passa anche attraverso la provata abilità della giovane nel gestire e risolvere i suoi problemi, nonché attraverso la capacità di sopportare il peso della rinuncia. L'esempio di Teresa fa da traino per una maggiore consapevolezza e una crescita dello stesso Pietro, come sottolinea David Forgacs: «Just as Teresa needs to grow from girlhood to young womanhood to become a suitable future wife for Vignali, so Vignali needs

---

<sup>626</sup> Jacqueline Reich, *Reading, Writing, and Rebellion...*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention*, cit., p. 238.

to make a transition to maturity by living up philandering, getting a secure income, and settling down».<sup>627</sup>

### 4.3.1. L'allieva e la prof.: lo scambio delle parti

Il filone collegiale vede come protagoniste per lo più adolescenti indisciplinate e ribelli nei riguardi delle istituzioni, rappresentate da una figura dirigenziale, ma anche da compagne dal comportamento irreprensibile o presunto tale e da insegnanti. In particolare la donna docente è di solito un'antagonista per la scolara discola, come nel caso della signorina Vanni, in *Seconda B*, o la professoressa Elisa Malgàri in *Ore 9: lezione di chimica*. Ma, mentre il ravvedimento di Marta Renzi nel film di Alessandrini è il risultato di un pentimento sincero per il male arrecato all'insegnante di ginnastica, quello di Maddalena avviene su un piano di parità: la ragazza scopre per la prima volta che anche l'insegnante ha un cuore ed addirittura un cuore che soffre. I sentimenti reconditi sono stati affidati a una lettera d'amore<sup>628</sup> senza firma scritta dalla Malgàri a un personaggio immaginario, l'industriale Hartman, che invece esiste davvero e che riceve la missiva, rimanendone affascinato a tal punto da volare da Vienna a Roma per incontrare la misteriosa autrice. L'affascinante docente<sup>629</sup> rappresenta, per la sua giovane età, un ibrido nel contesto scolastico. «*La signorina Malgàri sembra sia rimasta più allieva che insegnante*», sono le parole di una sua collega (Pina Renzi), e colgono nel segno: poco inserita nelle dinamiche del corpo docente, sembra più legata alle problematiche tipiche della gioventù, il che rende possibile un rapporto relazionale con Maddalena, paritario e amichevole per certi aspetti.

La studentessa monella, una volta appreso dalla lettera, da lei indebitamente sottratta, che la sua insegnante ha bisogno d'aiuto, assumerà nei suoi riguardi una condotta complice e giungerà perfino a darle consigli di corteggiamento, quasi come una sorella maggiore: «*E scusate signorina, permettete che adesso vi faccia io un po' di lezione: mostratevi gentile con*

---

<sup>627</sup> David Forgacs, *Sex in the Cinema*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 153.

<sup>628</sup> Alla lettura della lettera Maddalena rimane oltre modo turbata e da quel momento si trasforma in amica della sua insegnante, dopo averne colto la fragilità emotiva e il profondo senso di solitudine: «*Caro signor Alfredo Hartman, se sapeste quante volte ho scritto e pronunciato il vostro nome. Perdonate se oggi mi rivolgo a voi ma mi sento così sola. Voi ridereste di me se questa lettera vi giungesse, eppure sento il bisogno di scrivere a voi come ad un amico che forse può comprendermi. Voi non sapete, signor Alfredo, come la mia sorte è pietosa e triste in questa scuola, dove passo tutta la mia vita. Se voi mi vedeste, forse lascereste il vostro ufficio per venire qui alla scuola privata Audax e condurmi via con voi per sempre. Alfredo Hartman, voi siete un uomo perfetto ed è un peccato che voi non possiate mai ricevere questa lettera. Addio, amico caro, mio solo amico*».

<sup>629</sup> Non è casuale che l'apparizione della donna per la prima volta in campo sia accompagnata da un romantico inserto musicale a denotare lo scarto tra la sua giovane età, nonché bellezza, e il suo isolamento dalle altre colleghe donne, più mature e di certo invidiose.

*lui, voi che siete così giovane e così carina! Non siate troppo rigida, troppo professoressa. Vedete, se vi prendesse la manina, lasciate che ve la prenda. Che male c'è? Può darsi anche che voglia baciarvi. Anche se lo farà, non mettetegli zero in condotta».*

Consigli che l'allieva-professoressa seguirà docilmente. E non solo la Màlgari, come osserva Elena Mosconi, che riscontra nel dialogo tra le due donne un: «leggero ammiccamento – benché in via indiretta – allo spettatore/spettatrice».<sup>630</sup> Soprattutto quando Maddalena, in corrispondenza delle due ultime battute, viene ripresa «in primo piano, in una posizione [...] quasi rivolta alla spettatrice. È a questa, in ultima analisi, che parla Maddalena, invitandola a lasciarsi andare alle dolci sensazioni dell'amore».<sup>631</sup>

Pertanto non poi così casuale che Maddalena si prodighi a impartire una linea di condotta anche ad Alfredo Hartman, che obbliga a presentarsi con una finta identità per non turbare la sorpresa alla sua insegnante e soprattutto la nascita dell'idillio tra i due: «[...] io non vorrei presentarvi a lei col vostro nome [...]. Capirete si tratta di una giovane romantica, non è simpatico che voi per aver ricevuto una lettera vi siate precipitato da Vienna e veniate qui a cantar vittoria [...]. Invece sarebbe meglio dirlo dopo, nel caso l'uno piacesse all'altro». C'è una solidarietà sentimentale tra le due figure che rimangono distinte per ruoli e condizione sociale. Elisa è l'opposto caratteriale della giovane: la sua pacatezza e discrezione fa da contraltare all'irrequietezza e vivacità dell'esuberante Lenci. Ne è l'opposto anche in termini economici: la sua condizione sociale non agiata si coglie grazie agli interni del suo modesto appartamento, diviso con la madre, e dal fatto che sia lei ad occuparsi delle faccende di casa. Per questo la donna antepone il lavoro alla ricerca di un amore romantico. Condizione che – soprattutto in seguito alla minaccia di licenziamento – la spinge al disperato sfogo verbale davanti alla classe schiamazzante: «Tra alcuni mesi sarete diplomate ed entrerete nella vita. Allora forse imparerete a capire che cosa significhi perdere il posto, perdere il pane. Voi non sapete, non lo immaginate neppure. Ma se io perderò il mio posto, la colpa, la colpa sarà proprio vostra! Dovreste vergognarvi!». La sua è, nei fatti, un'esistenza triste e solitaria<sup>632</sup> che la porta all'amaro sfogo epistolare che, senza volerlo, le cambierà la vita. D'obbligo, infatti, l'innamoramento reciproco tra l'intraprendente e simpatico Hartman e la sensibile e

---

<sup>630</sup> Elena Mosconi, *Figure femminili tra cinema ed editoria popolare*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», Milano, Università del Sacro Cuore, XX, 4, Ottobre-Dicembre 1998, p. 646.

<sup>631</sup> *Ibidem*.

<sup>632</sup> Per la sua condizione lavorativa ricorda la tipologia della donna costretta a trasferirsi dalla provincia alla città per trovare un lavoro. Considerata anche la materia di insegnamento, si deduce che la giovane abbia studiato con grossi sacrifici familiari.

timida Malgàri, d'obbligo le pubblicazioni. Si rinnova qui la favola di Cenerentola in cui il futuro marito, impedendo a Elisa di parlare baciandola ripetutamente sulle labbra, ci tiene a precisare: «*Con me non avrai mai l'ultima parola...*». È evidente che si ripropone qui nuovamente, per la coppia destinata al matrimonio, la necessità di riaffermare un ordine sociale del tutto maschile: la figura femminile, ancorché emancipata attraverso l'attività lavorativa, che, tra l'altro, nel film viene allusivamente abbandonata con le nozze, non può considerarsi allo stesso livello dell'uomo, non può pensare di mantenere uguali prerogative. L'*happy ending* di Maddalena...zero in condotta rimanda ad altri film di Camerini strutturati sulla favola di Cenerentola. La lezione del regista romano ha lasciato il segno nelle prime regie di De Sica e in particolare nei due film analizzati del filone collegiale, in cui si nota, rispetto al modello budapestino, un approccio alle vicende più sensibile a cogliere con una pennellata tenera e partecipata la dimensione umana di tutti i personaggi.

#### **4.4. Oltre la commedia ungherese: il caso *Teresa Venerdì***

Dalla visione mirata dei film collegiali confezionati in Italia, con protagoniste attrici italiane, ma diretti da registi magiari come *Una volta alla settimana* (1942) di Akos Rathony, film piuttosto fragile sul piano narrativo, si possono cogliere con maggiore evidenza i tentativi di alcuni nostri registi, tra cui De Sica, di sdoganarsi dalle “macchinette” magiare per realizzare prodotti in sintonia con una poetica autoriale nostrana e anche più convincenti sul piano qualitativo. Il collegio, nel film citato di Rathony, diventa poco più che un pretesto affabulatorio per motivare la serie di impedimenti ed equivoci provocati proprio dalle regole ivi vigenti. Non esistono rapporti conflittuali tra allieve e autorità, anzi quest'ultima è incarnata da una direttrice dai comportamenti quasi farseschi. Tantomeno esistono dinamiche tra le allieve. Vi è quasi esclusivamente il racconto dell'innamoramento e – in barba a tutti i rigidi divieti dell'istituto stesso – la relativa storia d'amore tra i due giovani, incontratisi per caso in una delle uscite settimanali di Laura (Vera Carmi) dal collegio. Il matrimonio risolutivo della coppia chiude la vicenda che si era sviluppata, come di consueto, attraverso il collaudato sistema degli equivoci. Sintetizza Mino Doletti nella sua recensione dell'epoca, menzionando anche il precedente film *La fortuna viene dal cielo*, dello stesso regista e con la medesima coppia di attori:

Sia *La fortuna viene dal cielo* che *Una volta alla settimana* sono diretti dal regista ungherese Akos Rathony; ed entrambi sono interpretati, nelle parti principali, da Vera Carmi e Roberto Villa. Inoltre,

casa produttrice, genere, e formula sono gli stessi. Il primo, è vero, si svolge dichiaratamente a Budapest e vi corrono fiumi di pengö, mentre nel secondo si tenta di parlare di «franchi» e ci sono altri diversivi; ma tutto, anche in questo, è budapestino (il budapestino cinematografico, s'intende): dall'improbabilità della vicenda alla stravaganza dei personaggi.<sup>633</sup>

Le medesime considerazioni possono valere per la vicenda raccontata ne *I sette peccati* (1942) diretto da Ladislao Kish.<sup>634</sup> Anche qui un educando frequentato da collegiali di buona famiglia. Anche qui si segue l'evoluzione dei rapporti interpersonali tra studentesse, in particolare tra le due protagoniste: Clara (Irasema Dilian) e Isa (Maria Denis). L'attenzione della pellicola si concentra quasi esclusivamente sulle vicende sentimentali suscitate da presenze maschili stranamente assortite: il nuovo insegnante di filosofia, Mario Venier (Massimo Serato) e un giovane sfaccendato (Maurizio D'Ancora), che il professore cerca di portare sulla retta via. Equivoci, scandali, schermaglie amorose occupano gran parte della vicenda, poco concedendo ad altro. Le dinamiche fra allieve e autorità sono limitate al minimo. Tutta l'attenzione delle giovani è rivolta alle questioni sentimentali – che vedono prevalere un rapporto di amicizia e non di rivalità – e il trionfo finale dell'amore delle due coppie, suggellato da un bacio conclusivo. Poco favorevole la critica del tempo, ad eccezione di Diego Calcagno che ne apprezza il tipo di dialogo «arguto e vivace» (grazie alla collaborazione di Guido Cantini, Luigi Chiarelli, Cesare Zavattini, Marcello Marchesi, e Zoltan Nagyiványi, autore del racconto da cui è tratto l'adattamento) e «la distribuzione delle parti, affidate ad attori spigliatamente mossi, sotto la guida del regista ungherese Kish».<sup>635</sup> Un confronto invece tra *Teresa Venerdì* di De Sica e il suo corrispettivo originale ungherese *Péntek Rézi* (1938) permette di evidenziare appunto una “via italiana” alla commedia budapestina. Il *setting* questa volta è in un orfanotrofio e i personaggi, pur essendo sostanzialmente quelli consueti (protagonista principale, antagonista, cerchia di compagne, direttrice e assistenti), si muovono però in un clima più disagiato e spartano rispetto alle formule canoniche dei film scolastici. La protagonista, Teresa Venerdì, è coinvolta nelle dinamiche dell'ambito collegiale, quali il rapporto di amicizia o di rivalità con le compagne e quello dialettico con l'autorità, e in una complicata vicenda sentimentale, che la vede innamorarsi dell'ispettore sanitario, squattrinato e diviso tra un'attrice di spettacolo e un fidanzamento lampo con una rampolla della nuova borghesia industriale. Il raffronto con l'originale permette una serie di interessanti riflessioni, non tanto sul soggetto,

---

<sup>633</sup> Mino Doletti, *Sette giorni a Roma*, «Film», V, 30, 25 luglio 1942, p. 6.

<sup>634</sup> La sceneggiatura è di Cesare Zavattini.

<sup>635</sup> Diego Calcagno, *Sette giorni a Roma*, «Film», V, 23, 6 giugno 1942, pp.7-8.



sostanzialmente sovrapponibile, quanto sulla realizzazione narrativa e sulla diversa tipologia muliebre veicolata dalle due versioni filmiche. *Péntek Rézi* è afflitto dalle rigidità seriali della commedia ungherese:<sup>636</sup> l'impronta da "telefoni bianchi" è evidente negli interni della casa, nelle *mises* e negli atteggiamenti dell'amante e della fidanzata, nelle musiche; la vicenda presenta spesso un andamento inverosimile, con una marcata, se non esasperata, narrazione da *screwball comedy* americana; la caratterizzazione dei personaggi, principali e secondari, è al limite della caricatura; la protagonista principale incarna lo stereotipo della ragazzina "Gianburrasca" – ma di buon cuore – con caratteristiche somatiche e comportamentali da *slapstick*, esibizioni di canto e ballo con esiti spesso sgraziati se non grossolani, grande uso di faccine e maniere brusche, cui si giustappone una componente romantica e sentimentale alquanto disarmonica.<sup>637</sup> La trasposizione di De Sica restituisce equilibrio e sostanza all'esile vicenda, grazie ad una sceneggiatura dai toni arguti e spesso poetici.<sup>638</sup> I vari blocchi narrativi della storia vengono così rielaborati per conferire uno spessore psicologico ai personaggi molto più consistente. Con un taglio drammatico vengono proposte la figura dell'autorità istituzionale, la direttrice, e quella quasi tragica dell'orfana Alice, presenza "negativa" dell'orfanotrofio. Riguardo la prima il confronto con l'originale ungherese è illuminante: nella sceneggiatura budapestina la figura della direttrice propone uno stereotipo del potere autoritario e sbrigativo, con accentuati toni macchiettistici; la stessa figura, nella versione italiana, rivela – pur nell'osservanza delle severe regole dell'istituzione – una forte carica umana e una grande attenzione alle cose, tanto da permetterle di scoprire l'inganno ai danni di Teresa e di intuire, con favore, il lieto fine che premia la giovane orfana. L'Alice italiana, rispetto al *cliché* ungherese, petulante e antipatico, si ritaglia un ruolo di forte impatto

---

<sup>636</sup> Significativa la stroncatura della critica: «È desolante osservare con quanta cocciutaggine nel cinema si ripetano sempre gli stessi errori e si consumino capitali ed energie nella realizzazione di film insulsi ed inutili. È il caso di questo film ungherese *Rézi Péntek*, commedia di scarso interesse, imbastita su motivi di vecchio stampo. [...] Non v'è scintilla di regia che ravvivi la messinscena di questo ammuffito soggetto. E una tecnica mediocre trascina sino alla fine sequenze appassite e polverose convenzioni teatrali. Neppure le battute di dialogo, che vorrebbe essere spiritoso e le grazie di talune acerbe interpreti portano alcun sollievo al film». Anonimo, «Bianco e Nero», II, 9, 30settembre 1938, pp. 88-89; ora in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., pp. 83-84.

<sup>637</sup> Sul piano diegetico l'infatuazione di Rézi (Ida Turay) per il dottore Gèza Gerle (Antal Pàger) è già un dato di fatto all'inizio della vicenda; il medico non si è ancora accorto di nulla, anche perché la fanciulla non svolge alcuna funzione all'interno dell'orfanotrofio che la metta in diretto contatto con l'uomo dei suoi sogni. Il medico si accorge di lei durante una delle tante ispezioni, perché le chiede che cosa ha mangiato a pranzo e la ragazza mentendo, visto che per punizione ha saltato il pasto, afferma di aver mangiato del prelibato, quanto improbabile, fegato d'oca per prendersi una rivincita nei riguardi della direttrice e metterla in difficoltà davanti all'ispettore. L'interesse del medico per Rézi si sviluppa solo nella parte conclusiva del film, quando la giovane gli capita in casa.

<sup>638</sup> Alla sceneggiatura hanno collaborato, oltre al regista con Gherardi e Margherita Maglione, Cesare Zavattini e, in forma anonima, Aldo De Benedetti.

emotivo: il suo isolamento rispetto alle altre compagne, che le preferiscono Teresa; la presumibile invidia nutrita nei confronti di quest'ultima; il suo muoversi silenzioso; la sua (probabile) necessità di affetto che si esplica in atti di delazione all'assistente dura e intransigente; la vendetta attesa con cura e attuata con una falsa lettera che compromette Teresa con l'ispettore sanitario (diversamente dall'originale in cui la lettera risulta anonima, scritta dall'antagonista anch'essa innamorata del dottore). Figura marginale, perché presente solo nella prima parte, Alice però risulta funzionale alla trama e conferma il grado di sensibilità del regista e dei suoi collaboratori per la psicologia femminile. L'orfana incarna la lezione morale del trionfo della giustizia: il "doppio negativo" di Teresa – Alice – viene infatti punita con lo schiaffo secco e perentorio della direttrice, dalla stessa mano cui forse chiede carezze. Gli altri personaggi che ruotano intorno a Teresa assumono invece un taglio comico anche attraverso una specie di "ridondanza di ruolo" per cui ognuno si atteggia a qualcosa che non è, in una specie di malattia contagiosa del "doppio" che colpisce tutti. Così il giovane dottore Pietro Vignali si atteggia a medico esperto senza averne alcuna cognizione, per non aver quasi mai esercitato. L'amante Loletta, *soubrette* di avanspettacolo, si atteggia a signora raffinata senza averne le prerogative; anzi viene accentuato il suo carattere popolano, anche attraverso le fattezze fisiche dell'attrice.<sup>639</sup> La fidanzata Lilli, giovane ricca e viziata, si atteggia a poetessa senza averne le capacità. Il servitore Antonio, vecchio «cavallaro» di famiglia, si atteggia a cameriere di casa Vignali senza averne esperienza alcuna, vista il *background* rurale del personaggio. Ma è al personaggio di Teresa che è riservata la metamorfosi più sorprendente. Già con la sua presenza fisica, Adriana Benetti rivela una grazia fanciullesca e sbarazzina non priva di *sex-appeal*,<sup>640</sup> che rende più coerente e credibile il connubio tra l'indole intraprendente e determinata e il sentimento romantico e trasognato che la giovane nutre per il dottor Vignali. Perde il frenetico dinamismo dell'originale e abbandona le futili *performances* di canto e ballo per un'espressione artistica più pregnante. La pellicola italiana ha infatti la felice intuizione di sviluppare quello che nell'originale era una nota a margine, ovvero lo sbrigativo accenno alla discendenza di Teresa da una coppia di

---

<sup>639</sup> Non dimentichiamo che la Magnani era la regina dell'avanspettacolo e che ciò conferisce alla sua interpretazione colori e umori di una forma di intrattenimento tipicamente nostrana. Molto diversa quindi dal suo corrispettivo ungherese, in cui Piri (Mici Erdélyi) ricalca modelli stereotipati americani nella recitazione e nell'aspetto fisico, una sorta di *femme fatale* involgarita.

<sup>640</sup> Eloquente in proposito la scena in cui Teresa indossa la vestaglia del medico e, quando le scivola una delle spalle, lascia intravedere la pelle nuda; l'uomo con un tenero gesto paterno gliela rimette a posto. Rèzi invece non viene mai colta in atteggiamenti sensuali; anzi il rozzo accappatoio di Gèza, da lei indossato sopra il pigiama, non la rende affatto attraente, ma oltre modo goffa e ridicola.

teatranti, e di trasformarlo nella chiave di lettura per comprendere la psicologia della giovane e delle due rivali in amore, attraverso un loro confronto sul piano artistico che non trova corrispondenza nell'originale. E ciò che nell'originale ungherese viene risolto in modo spiccio e superficiale (dichiarando la volontà di sposarla, il dottore si carica sulle spalle Rézi e se la porta via), qui viene trattato con intento poetico e rivelatore. Il giovane dottore la porta via prendendola per mano, senza dire nulla; solo di fronte all'impiegato delle poste – e al suo comico equivocare le parole del telegramma indirizzato al padre di Pietro – Teresa e lo spettatore possono finalmente conoscere la determinazione di Pietro di sposare la giovane e di accettare il posto sicuro, anche se impegnativo, di assistente in un ospedale di provincia. Questa è la lezione di vita che troviamo nella versione italiana del film: la donna può essere causa di rovina (Loletta) o di riscatto (Teresa) per l'uomo e il premio di una vita felice va a chi è disposto a condividere le regole di un ordine sociale predefinito in cui matrimonio, famiglia e lavoro sono riconosciuti come valori fondanti e imprescindibili sia per la donna che per l'uomo. Ancora una volta, però, con buona pace della figura femminile e della particolare attenzione con cui è stata ritratta, il finale del film ha un protagonismo tutto maschile. La scelta del matrimonio è prerogativa esclusiva di Pietro, frutto di una decisione autonoma e unilaterale che passa sopra la volontà della giovane, di cui si dà per scontata l'adesione.

#### **4.5. A lezione d'amore più che di chimica**

*Ore 9: lezione di chimica* di Mario Mattoli si colloca come naturale prosecuzione del desichiano *Maddalena...zero in condotta* ed è forse l'unico film che sfrutta a pieno tutte le potenzialità del sottogenere collegiale: la vicenda si sviluppa quasi interamente tra le mura scolastiche, un collegio dove giovani della buona società vivono la loro adolescenza lontane da casa e da un contesto sociale allargato. Più serrate si fanno, di conseguenza, le dinamiche tra allieve e istituzione, e soprattutto tra allieve stesse, con l'innescarsi di meccanismi di aperto antagonismo mai prima d'ora così palesi. La trama si avvale di elementi narrativi consueti e non: quello romantico con la vicenda d'amore tra la protagonista e l'insegnante di chimica; l'elemento giallo con la comparsa di un uomo misterioso, che solo alla fine si rivela essere il padre dell'antagonista; quello drammatico con l'incidente quasi mortale occorso all'antagonista; l'elemento comico con un bidello pasticcione, nonché altri comprimari, fra cui l'inflessibile e petulante assistente della direttrice e l'istrionico padre della protagonista; il lieto fine da commedia, con la dichiarazione d'amore della coppia e il reintegro in collegio

della sventurata antagonista.<sup>641</sup> La protagonista Anna Campolmi (Alida Valli), figlia di un facoltoso industriale, incarna le caratteristiche di *leader* già osservate con Maddalena di *Zero in condotta*, intelligente ma poco incline allo studio, spavalda, determinata, trascinatrice del gruppo, caratteristiche unite qui a un grado di consapevolezza di sé e di maturità non previste per Maddalena, che ne fanno un personaggio più approfondito sul piano psicologico-sentimentale. Infatti, nel film di De Sica il fidanzamento di Maddalena con Stefano (Roberto Villa) e quindi l'*happy ending* già assicurato concede alla ragazza una proroga nel suo inevitabile percorso di maturazione e le permette di uscire dal film con il suo innamorato – in una specie di dissolvenza – senza vincoli matrimoniali. In *Ore 9: lezione di chimica* la protagonista Anna assume comportamenti più assennati di Maddalena utilizzando la sua capacità di ragionamento e la sua pronta dialettica per affermarsi come entità autonoma nei confronti dell'autorità istituzionale, con cui ha sempre un rapporto conflittuale, tuttavia dialettico e paritario. Basti pensare allo scambio verbale della ragazza con la direttrice incredula sul fatto che Anna non abbia mai avuto un diario, visto che tutte le allieve ne scrivono uno. «È strano piuttosto che lo scrivano sapendo che ogni tanto la signorina Mattei si diverte a ritirarli [...] e si perché o sul diario si scrivono delle cose che gli altri non devono leggere e allora è meglio non scriverle oppure si scrivono delle cose che gli altri possono leggere e allora è inutile scriverle». Agli occhi della direttrice le osservazioni di Anna non possono che risultare giuste. Ecco allora l'affondo della ragazza che esprime senza remore le sue rimostranze per l'«abuso» subito dalle sue compagne: «Sì, signora direttrice, perché voi potete pretendere da noi la disciplina, l'obbedienza, lo studio, ma non avete il diritto di frugare nei nostri pensieri». La direttrice è costretta in qualche modo a motivare i termini dell'operazione: «Non si tratta di un diritto, si tratta di un dovere. Noi non vogliamo frugare nei vostri pensieri, ma dobbiamo conoscerli per proteggervi, per difendervi perché questa è la nostra missione». La figura del massimo potere istituzionale, anche in questa trama cinematografica, ricopre il ruolo di responsabile sì inflessibile – per quanto riguarda il rispetto delle regole – ma benevola e comprensiva nei confronti della irruente gioventù; anzi essa si fa spesso mediatrice partecipe tra la rigida intransigenza di alcune assistenti e lo spirito di insubordinazione delle allieve, che lei riconosce come fisiologico. Abbandonate quindi le infantili birichinate, Anna preferisce il gioco verbale; non cede alla comune debolezza di tenere un diario, anzi sprona le compagne a una maggiore emancipazione; pretende di

---

<sup>641</sup> Tra l'altro la sequenza conclusiva scelta da Mattoli con l'arrivo di una nuova insegnante è la stessa di *Maddalena...zero in condotta*. Anche in *Teresa Venerdì* la sequenza è molto simile: sopraggiunge un nuovo ispettore sanitario.

estendere il suo dominio decisionale anche all'antagonista – invano – ma è la prima a difenderla dalle domande della direttrice;<sup>642</sup> non sospira d'amore per l'insegnante di chimica come fan tutte, ma agisce, e con misurata e intelligente civetteria coinvolge il professore – che ricambia il sentimento, ma è incapace di iniziative – in una corte discreta, ma serrata.<sup>643</sup> La sua voglia di crescere si esprime in termini più accentuati, cosciente del suo fascino femminile ormai adulto. Se nel sottogenere collegiale è dato rintracciare una forma di ribellione alle regole oppressive dell'ambiente scolastico, questa è ravvisabile nella liberazione parziale dalla divisa, cui le giovani educande sono costrette. Liberazione magari sognata e di cui si fa interprete Anna in risposta alla provocazione di una compagna che la prende in giro sulle sue possibilità di attirare l'attenzione di Marini, il professore di chimica (Andrea Checchi): *«Ragazzina io? È perché sono obbligata ad indossare questa ridicola uniforme. Potessi vestire come dico io: i capelli all'insù, la spalla un po' scoperta, una morbida stoffa che mi fasciasse così, avanzare lentamente con passo languido, lo sguardo un po' sdegnoso. Buongiorno Marini, come state, amico mio? [...]»*. Mentre recita la parte da *femme fatale*, tirandosi su i capelli e tenendo con la mano la camicia aderente al corpo, Anna esprime questo desiderio di diventare donna, che condivide con le altre collegiali, ma che in lei raggiunge un grado di consapevolezza maggiore.<sup>644</sup> Il film di Mattoli, più di altri del sottogenere scolastico, non esita a presentare corpi femminili flessuosi e non privi di *sex appeal*, come appare evidente durante le attività sportive offerte dall'educando: dal corso di equitazione in cui le studentesse vestono una divisa meno castigata di quella delle lezioni scolastiche, ai capi di abbigliamento con la gonnellina corta al di sopra del ginocchio (già

---

<sup>642</sup> L'antagonista, Maria Rovani (Irasema Dilian), è il "doppio" di Anna: dedita esclusivamente allo studio – e con profitto – riservata, tranquilla, solitaria, costretta a difendersi dagli attacchi verbali della compagna, ma mai aggressiva. È depositaria di un segreto familiare con risvolti drammatici che è all'origine degli equivoci tra le due giovani.

<sup>643</sup> Ecco le battute di dialogo che dimostrano la disinvoltura di Anna nell'approccio con l'altro sesso e che segnano il distacco di questa pellicola da molte altre del filone collegiale: *«[...] ma insomma professore voi ce l'avete proprio con me»./«Con voi, ma perché dovrei avercela con voi?»./«Ma sì mi rimproverate sempre, mi date certi pessimi voti [...] vedete professore a me piacerebbe moltissimo la chimica, la studierei con passione, ma non so, vedete, voi mi guardate sempre con certi occhi così feroci»./«Feroci?»./«Sì, vedete io mi sento come paralizzata. Le cose le so benissimo, ma non son più capace di dirle, ecco»./«Eh, vuol dire che non vi guarderò più»./«No, no, guardatemi invece, guardatemi pure, ma come mi guardate adesso, così. Adesso, vedete, non mi fate più nessuna paura»./«Ma io, ma io non ho mai voluto farvi paura, anzi»./«Dite, dite pure professore»./«Sì, non vorrei che ... studiate, signorina, studiate»./«Certo, professore, ve lo prometto, ma proprio, proprio per fare un piacere a voi». *«[...] e pensare, sapete mi ero fatta una certa impressione [...] che voi aveste dell'antipatia per me»./«Ma tutt'altro ... voi siete un'allieva come le altre»./ «Proprio come tutte le altre?».**

<sup>644</sup> Non dimentichiamo però che queste ragazze sono sempre di estrazione sociale molto alta e perciò godono di prerogative che alle loro coetanee, escluse dagli studi, erano precluse, come la vita sociale all'interno del collegio con lo scambio di esperienze, le attività extrascolastiche, il confronto-scontro con l'autorità o con le compagne stesse. Una possibilità di crescita emotiva e intellettuale che la produzione cinematografica del periodo rispecchia, nonostante la leggerezza e il carattere paradossale di molte trame.

mostrata in *Maddalena...zero in condotta*), o le camicette senza maniche con cui le giovani adolescenti saltano la cavallina o si allenano alle sbarre o agli anelli, senza dimenticare la scena della piscina in cui indossano il costume da bagno (cfr. fot. 8 – Appendice). Una sorta di antologia dell'abbigliamento sportivo e una delle tante contraddizioni dell'ideologia fascista, che da un lato cercava di promuovere l'affermazione di una "nuova" immagine di donna (sportiva, dinamica, lavoratrice), non potendo per ragioni economiche negare le irreversibili dinamiche presenti nella società dei consumi di massa, dall'altro cercava di costringerla a ritornare alla sua antica, quanto anacronistica, funzione di "angelo del focolare". Le commedie ambientate nei collegi sono l'espressione di questa natura proteiforme del cinema di regime, che suggerisce modelli di emancipazione ma nel lieto fine nuziale sancisce l'abdicazione alle pulsioni ribelli della protagonista femminile. In *Ore 9: Lezione di chimica* il destino di Anna era già stato segnato dalle affermazioni dei soggetti maschili (il padre e l'innamorato). Poco importa, infatti, il giudizio lusinghiero della direttrice che le riconosce una intelligenza vivace e pronta, o la posizione stessa di *leader* tra le compagne, che presuppone un'indole dominante. Il padre l'ha parcheggiata nell'istituto per sentirsi tranquillo, dal momento che non potrebbe occuparsi di lei. Il profitto negativo della figlia non lo preoccupa più di tanto e neppure la possibilità che possa ripetere l'anno. L'uomo ostenta una filosofia da *self made man*, in cui, per esempio, la conoscenza dell'aritmetica, materia in cui la figlia è insufficiente, non è fondamentale, perché se si è poveri l'aritmetica non serve a nulla e se si hanno i quattrini si può pagare un ragioniere. La ricchezza appiana ogni difficoltà, anche quella di trovare un marito che si occupi di Anna, una volta terminati gli studi. E, ancor più eloquente il professore, quando – alla domanda interessata di Anna sul suo ideale femminile – ha questo scambio di battute: «*Pretenderei che mi volesse bene*»; «*Anche se fosse un'ignorante?*»; «*Eh sì, anzi quasi quasi lo preferirei...*». E sembrano far eco a queste parole le caratteristiche stesse del collegio, in cui le rampolle della buona società vengono riprese prevalentemente in attività pratiche, lasciando sullo sfondo la formazione prettamente culturale. Quasi che, del motto tanto caro al regime *mens sana in corpore sano*, per la categoria femminile fosse sufficiente ottemperare alla seconda parte. Il film non fa intravedere l'evoluzione della coppia Anna-professore dopo il matrimonio e le loro successive dinamiche interne, ma le parole della giovane, volte a sciogliere l'esitazione dell'amato di fronte alla differenza economica: «*Oh, una donna quando vuol bene non pensa alla diversità di condizioni*», suggeriscono una sorta di abdicazione, di cessione volontaria da parte della ragazza, delle proprie prerogative. La lezione sociale che se ne deduce è: anche

nell'Italia delle classi emergenti, che insidiano le posizioni di privilegio delle vecchie classi dominanti – come è per il padre di Anna, industriale di prodotti chimici, di cui la direttrice riconosce tutto il nuovo potenziale («*Quando un uomo possiede un centinaio di milioni, può fare anche a meno dei titoli di nobiltà*») – anche nella “nuova” Italia, la figura femminile, pur dotata di capacità e di risorse economiche, non ha autonomia decisionale; continua ad essere considerata creatura debole, istintiva, «pura naturalità»,<sup>645</sup> soggetto che decifra la realtà non con la ragione ma con il sentimento, e che quindi è da porre sotto tutela, maschile ovviamente, in una specie di passaggio di consegne tra padre e marito. E a nulla serve, per mitigare il messaggio poco egualitario che scaturisce dal film, la battagliera presenza di una Alida Valli, reginetta del cinema dal carattere grintoso e *star* del momento,<sup>646</sup> tanto che il suo nome compare all'inizio dei titoli di testa, prima ancora del titolo stesso del film. La critica dell'epoca su questo film assunse posizioni diversificate, com'era prevedibile. Sulle pagine di «Cinema» Giuseppe Isani spende parole di elogio, riconoscendo a Mattoli la capacità di dimostrare «che anche la storiella più banale può divenire ottimo spettacolo se la si prende sul serio dal punto di vista della realizzazione e soprattutto se le si sa dare un colorito particolare, una vera e propria fisionomia estetica».<sup>647</sup> Particolarmente critico Adolfo Franci, che prende la palla al balzo per colpire l'inverosimiglianza del film di Mattoli e tutta la produzione collegiale:<sup>648</sup>

[...] dove s'è mai visto un istituto di regole (a parole) così strette e (a fatti) così larghe, nel quale le allieve ne fanno di cotte e di crude, ballano nottetempo al suono del grammofono, fumano, sgranocchiano pasticcini e si raccontano, in camicia, storie d'amore? [...] faccio voti affinché questi film di fanciulle buone e cattive, sapute e ignoranti, questi film di educande e di educandati siano più rari e non nascano, come ora, uno dietro l'altro, al pari dei funghi dopo un'acquata di settembre.<sup>649</sup>

La critica dell'epoca fu piuttosto spietata con Mattoli considerandolo un costruttore di riuscite “macchinette” diegetiche, volte più a far cassa che non a perseguire finalità estetiche. Volpone su «Il Bertoldo» gli riconosceva due grandi qualità: «il senso della commedia» e «del

---

<sup>645</sup> Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., pp. 247-250.

<sup>646</sup> L'attrice era reduce dal successo di *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati.

<sup>647</sup> Giuseppe Isani, *Ore 9: lezione di chimica*, «Cinema», VI, 129, 10 novembre 1941, p. 41; ora in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 61.

<sup>648</sup> Il critico l'anno successivo partecipò alla sceneggiatura di *Un garibaldino al convento* (1942) di De Sica, che indubbiamente conserva la struttura diegetica del film collegiale.

<sup>649</sup> Adolfo Franci, *La IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, «L'Illustrazione Italiana», LXVIII, 37, 14 settembre 1941, p. 350.

pubblico».<sup>650</sup> In tempi più recenti è avvenuta una certa rivalutazione del suo cinema, sicuramente commerciale ma confezionato con serietà e padronanza sicura della grammatica e sintassi filmica.

#### 4.6. Seduzione e sedizione

La terza fatica registica di De Sica nel genere collegiale è *Un garibaldino in convento* (1942) di cui si iniziano le riprese «prima ancora che *Teresa Venerdì* raggiunga le sale (la prima proiezione risale al dicembre 1941)».<sup>651</sup> Gli ingredienti delle due precedenti pellicole ci sono tutti: molto evidenti i legami con *Maddalena, zero in condotta* a partire dalla presenza della stessa protagonista, Caterinetta, interpretata sempre da Carla Del Poggio, in una parte da adolescente più “Gianburrasca” che mai, una sorta di riedizione di Maddalena estremizzata nei suoi comportamenti da ragazzaccio, che per le sue innumerevoli birichinate viene rinchiusa in collegio. Non mancano altre figure canoniche, quali l’antagonista, la marchesina Mariella (Maria Mercader), maggiore di età e dai modi più compassati, che frequenta già da tempo il collegio senza particolari avversioni, l’arcigna ma benevola madre superiora (Elvira Betrone), consueta autorità istituzionale, le consorelle che si diversificano nei ruoli. Vi è poi la figura di “disturbo”, Gertrude, la compagna che cerca di alimentare dissapori tra le due rivali.<sup>652</sup> Sicuramente la ripresa quasi seriale di strutture narrative collaudate obbedisce ad una precisa volontà produttiva di cavalcare, per esigenze commerciali, un genere sull’onda del successo, su imitazione degli studi di produzione americani e anche ungheresi. Nonostante la partitura risulti piuttosto scontata, De Sica, come aveva già evidenziato in *Maddalena...zero in condotta* e *Teresa Venerdì*, prosegue nella strada di personalizzare il genere attraverso un’ambientazione particolare, l’Italia meridionale della “Spedizione dei Mille”, un andamento cronologico a *flashback*,<sup>653</sup> vivacizzato da contaminazioni con il film d’azione di carattere storico e da incursioni nel melodramma e persino nel western. Un «*patchwork* post moderno *ante litteram*» lo definisce infatti con apprezzamento Vito Zagarrò, anche se la recitazione è «troppo teatrale e stereotipa, come stretta da una presa diretta da anni Trenta che imbalsama

---

<sup>650</sup> Volpone [Pietro Bianchi], *Ore 9: lezione di chimica*, «Il Bertoldo», 5 dicembre 1941; ora in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1.*, cit., p. 237.

<sup>651</sup> Gualtiero De Santi, *Vittorio De Sica*, Milano, Il Castoro Cinema, 2003, p. 34.

<sup>652</sup> Personaggio, tra l’altro, curioso e inaspettato perché, quello che all’inizio sembra essere il classico atteggiamento ostile motivato da invidie e gelosie, si rivela in realtà un innocente modo di essere che, attraverso il pettegolezzo e l’intrigo fine a se stesso, dà modo alla giovane di ritagliarsi un ruolo all’interno della collettività.

<sup>653</sup> È la visualizzazione del racconto che l’anziana protagonista Caterinetta fa alle nipoti, della sua amicizia con l’odiata cugina e della loro esperienza collegiale.



un po' il film» e «il *setting* (scenografia, costumi, *locations*) tutto chiuso nello spazio del Teatro di posa [...]».<sup>654</sup> Su soggetto dello scrittore Renato Angiolillo, De Sica, circondato da un gruppo di collaboratori (Margherita Maglione, Adolfo Franci, Giuseppe Zucca e Alberto Vecchietti), realizza un prodotto valutato quasi unanimemente<sup>655</sup> dalla critica coeva un'opera riuscita «con un ritmo agile e insieme concitato che non ricerca mai l'effetto, e infine nella acutezza di osservazione psicologica che il suo regista ha saputo infondervi».<sup>656</sup> Il film tuttavia appare meno convincente dei due precedenti proprio per l'impressione di ripetitività di situazioni già viste. Il collegio diventa, come ne *Il birichino di papà* (1943), e diversamente dagli altri film del genere scolastico, luogo di punizione, di "rieducazione" più che di educazione, in cui la protagonista si muove con atteggiamento insofferente e insubordinato. Sia Caterinetta che Nicoletta (Chiaretta Gelli), protagonista de *Il birichino di papà* (1943) di Raffaello Matarazzo, si presentano come dei maschiacci, con interessi poco femminili. Su tutti spicca un affetto per gli animali che si trasforma in Caterinetta in un rapporto simbiotico, come si evince nella scena in cui i piccioni si appoggiano sulle sue spalle mentre se ne sta al balcone a guardare fuori oppure quando nasconde il suo amato topolino bianco nella catapecchia di Tiepolo (Fausto Guerzoni), il giardiniere del convento, pure lui incurante del divieto di tenere animali;<sup>657</sup> Nicoletta, dal canto suo, si occupa personalmente del parto della cavalla andando a prendere in calesse il veterinario. Assiste anche alla nascita del puledrino mostrandolo poi a tutte le bambine della fattoria e scatenando le ire della zia sempre più scandalizzata. Di certo non consona ad una fanciulla l'inverosimile cavalcata di Caterinetta che riesce, pur inseguita dai soldati borbonici, a raggiungere le truppe garibaldine per chiedere loro aiuto e ad interagire alla pari con un Nino Bixio (De Sica), altrettanto improbabile sul piano storico: «[...] presto mi raccomando, non c'è tempo da perdere». «Brava ragazzina hai del coraggio». «Non sono una ragazzina, sono uno dei vostri». Poco muliebre inoltre l'aiuto fisico offerto al giovane garibaldino, il conte Franco Amidei (Leonardo Cortese), che si appoggia ferito sorretto dal corpo della ragazza o ancora la complicità, quasi tra uomini, con Tiepolo, disposto a condividere con la giovane il segreto sulla presenza di un arsenale di armi nella sua capanna a favore della causa garibaldina. La trasgressione o per lo meno la devianza

<sup>654</sup> Vito Zagarrò, *L'immagine del fascismo*, cit., p. 212.

<sup>655</sup> Guglielmina Setti considera la terza fatica del regista sul genere collegiale meno riuscita di quelle precedenti forse a causa del plot: «Vi è qualcosa di esagerato [...] che male si accorda colla grazia dello sfondo e nello stesso tempo i particolari umoristici sono troppo numerosi per armonizzare con certe intenzioni patetiche del racconto». Guglielmina Setti, *Un garibaldino al convento*, «Il Lavoro», 13 marzo 1942.

<sup>656</sup> Giuseppe De Santis, *Un garibaldino al convento*, «Cinema», VII, 139, 10 aprile 1942, p. 199; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis*, cit., p. 118.

<sup>657</sup> Ardente patriota, tiene nascosti dei merli cui ha insegnato a cantare l'Inno di Mameli.

dai codici comportamentali tipicamente femminili è funzionale alla parte della ribelle, ma in questi due film assume anche una valenza diversa, nel senso che Caterinetta e Nicoletta rivelano una condotta del tutto disinteressata e non volta alla felicità personale, bensì a quella di una persona amata, rispettivamente Mariella, in *Un garibaldino in convento*, e la sorella Livia, ne *Il birichino di papà*. Nel film diretto da De Sica l'antagonismo tra le due cugine – ereditato dalle famiglie di appartenenza – è di breve durata perché Caterinetta mostra quasi subito di essere solidale con Mariella, per esempio quando afferma che il libro requisito da suor Ciabatta, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, è suo mentre appartiene a Mariella. Durante la reclusione le due hanno l'opportunità di conoscersi e di stabilire un rapporto di affetto e complicità. Rapporto che non viene scalfito nemmeno da una rivalità amorosa sorta con l'arrivo al convento di Franco, ufficiale garibaldino ferito, che in realtà è il fidanzato segreto di Mariella. Caterinetta certo non raggiunge i vertici della ribellione di Nicoletta, ma è disposta a rinunciare al giovane per affetto verso la cugina ed a impegnarsi addirittura in un'impresa audace per salvare i due innamorati dall'assedio delle truppe borboniche. Il lieto fine, con la liberazione di Mariella e Franco, e la loro promessa d'amore prima della partenza dell'ufficiale al seguito di Garibaldi, rientra nella formula del genere. *Un garibaldino in convento* presenta altri aspetti interessanti per ulteriori riflessioni sulla figura femminile. Vi è un *coup de théâtre* finale, che viene svelato una volta tornati alla contemporaneità della narratrice: il sogno d'amore tra i due innamorati in realtà non si è mai concretizzato per la morte del giovane sul campo di battaglia. Un accadimento che è motivo di ulteriori atti di abnegazione, questa volta da parte di Mariella che decide di rinunciare a ogni felicità coniugale futura, in una sorta di condivisione con la cugina del medesimo sentimento altruistico e disinteressato: Caterinetta, avendo sacrificato il suo amore per il bene voluto a Mariella; Mariella, la sua vita, per il bene voluto all'amato. Comunque si voglia interpretare questa "vedovanza volontaria" – inno alla fedeltà d'amore o semplice *escamotage* per rendere più avvincente e originale l'opera cinematografica –, secondo i dispositivi diegetici del melodramma, è evidente l'intenzione del film di sottolinearne il valore positivo. La rinuncia vissuta da Mariella con convinzione e serenità suscita, infatti, l'ammirazione delle giovani nipoti di Caterinetta, in visita di cortesia. I loro sguardi commossi fanno intuire che la lezione di vita incarnata dall'anziana marchesa non verrà dimenticata e che diventerà patrimonio comune, in una specie di passaggio di testimone tra generazioni. Ancora una volta, il soggetto femminile è chiamato a dimostrare la predisposizione a un forte senso di sacrificio, ed è per questo apprezzato. Leggendo tra le righe, sembra che la vicenda narrata sia occasione per dire

anche altro. Non è un caso, forse, la scelta dell'ambientazione in un'Italia meridionale in fase di liberazione da parte delle truppe di Garibaldi, nella contemporaneità di un conflitto bellico mondiale che si apriva a scenari imprevisi. Caterinetta soccorre e protegge l'ufficiale garibaldino ferito e parteggia per lui, fino a diventare l'eroica protagonista del suo salvataggio, schierandosi contro gli occupanti borbonici. Confusa nel vortice degli avvenimenti, la figura del governatore, ritratto comico ma estremamente rivelatore di uomo pavido e opportunistico, parteggia e sostiene con uguale entusiasmo borbonici e garibaldini, a patto che siano i vincitori. Il riferimento a molte figure di podestà dell'epoca non sembra essere puramente casuale.<sup>658</sup> Il racconto retrospettivo di Caterinetta, ormai anziana che colloca in un altrove temporale la sua vicenda biografica, getta su questo film un alone di tempo trascorso e irrimediabilmente perduto, senza lieto fine. E la figura più convenzionale e melodrammatica di Mariella, presa dal suo amore romantico per il bel conte, stempera i toni ridanciani della commedia, come spesso accade nel cinema del Ventennio, e si fa portavoce del messaggio educativo del film.

Mentre Caterinetta appartiene alla categoria delle giovanissime educande che, dopo tutta una serie di vicissitudini ed esperienze di vita, sperimentano il "rito di passaggio" tra adolescenza e maturità, Nicoletta ne *Il birichino di papà* non va incontro ad alcuna maturazione, perché la sua parte è quella della resistenza attiva a tutte le istituzioni coercitive: dalla famiglia al collegio. Se in alcune commedie del filone l'empito ribelle rientra grazie alla raggiunta consapevolezza della protagonista della pericolosità di esso<sup>659</sup> e soprattutto grazie all'appagamento del desiderio amoroso – di certo l'elemento diegetico centrale cui tale produzione mirava per allettare il pubblico femminile – la Giamburrasca del film di Matarazzo veicola con la sua personalità già formata e quindi non in evoluzione un messaggio diverso. Il film innanzitutto non appartiene propriamente al genere collegiale, perché trama e personaggio toccano solo marginalmente questo contesto. In effetti è più una commedia a metà strada tra *screwball comedy* americana e commedia sentimentale italiana, e l'attrice Chiaretta Gelli ricopre un ruolo che richiama apertamente quelli di Deanna Durbin, stella

---

<sup>658</sup> È proprio la figura del governatore a stimolare una possibile lettura dell'elemento garibaldino in chiave "antifascista", tenendo presente, altresì, la distanza temporale che divide il film dalla teorizzazione dell'esperienza garibaldina come antesignana del fascismo. Per il binomio epica garibaldina-epica fascista si veda Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol I, cit., p.155.

<sup>659</sup> Marta Renzi in *Seconda B* causa il licenziamento della sua insegnante di ginnastica, Anna in *Ore 9: lezione di chimica* per un equivoco fa la spia e provoca la fuga e il ferimento dell'antagonista, Maddalena in *Maddalena...zero in condotta*, caccia nei guai la sua insegnante di corrispondenza commerciale.

canora di Hollywood.<sup>660</sup> Questa precisa scelta di grammatica e sintassi cinematografica è comprovata anche dalla notevole differenza tra il plot del film e il testo letterario da cui venne tratto il soggetto, cioè *Il birichino di papà* (1905), romanzo di Henny Koch,<sup>661</sup> scrittrice tedesca per l'infanzia, tradotto da Maria Campanari nel 1963.<sup>662</sup> Nel romanzo la protagonista vive nel collegio solo una breve esperienza in cui diventa leader delle ragazze nel compiere marachelle e la vera antagonista non è la direttrice dell'istituto, bensì la zia. La pagina scritta racconta la crescita interiore di un'adolescente indisciplinata dal comportamento maschile che scopre un po' alla volta la sua femminilità (verso la fine del romanzo si lascia crescere i capelli e si veste da donna). Agli autori della sceneggiatura stavano a cuore, più che le birichinate della protagonista del testo letterario, il divertimento del pubblico, abituato alla commedia d'oltreoceano fatta di equivoci, scambi di persona, colpi di scena, scene *slapstick* (Nicoletta che fa uscire di strada l'auto della marchesa Della Bella, Nicoletta che srotola il tappeto dalle scale e fa cadere la nobildonna, futura suocera della sorella). Stendendo la sceneggiatura assieme a Alessandro De Stefani e Cesare Zavattini, Matarazzo tende a concentrare l'azione sulla personalità indomita ma in fondo buona della protagonista, cui spetta il compito di demolire e sconfiggere la falsità di una società nobiliare, ma anche borghese, e di un sistema educativo troppo opprimente e coercitivo. L'aver dirottato la storia d'amore, dispositivo diegetico imprescindibile per il pubblico, sulla sorella della protagonista, sposata per interesse da un giovane blasonato, consente di applicare nuove chiavi di lettura ad un film che forse mirava a presentare una figura femminile in parte nuova rispetto ai soliti stereotipi del filone.<sup>663</sup> Il personaggio centrale, Nicoletta, giovane sveglia e intraprendente,

---

<sup>660</sup> La Gelli secondo la sua testimonianza fu definita all'inizio della sua carriera «la Deanna Durbin italiana». Un paragone che la giovanissima attrice non gradì affatto: «Io sentivo di avere una personalità mia, ben precisa, che non era quella di Deanna Durbin. Io sentivo di avere in me delle possibilità che andavano al di là del canto. Io mi sentivo anche interprete. E poi, non so, avevo il mio carattere ...». Francesco Savio, *Intervista a Chiaretta Gelli*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 274.

<sup>661</sup> Henny Koch, *Il birichino di papà*, Milano, Vallardi, 1963.

<sup>662</sup> Il romanzo è il primo di una trilogia che comprende *I Rampolli del birichino di papà* e *Piccola Nonna*.

<sup>663</sup> La critica dell'epoca appare piuttosto divisa: si va dai toni prevedibilmente positivi de «Il Popolo d'Italia» (26 febbraio 1943) alla recensione entusiasta di «Film» (Giancarlo Ottani, *Il birichino di papà*. *Chiaretta, un demonio*, «Film», V, 45, 7 novembre 1942, p. 4), alla posizione poco indulgente di «Cinema»: «La solita formuletta commerciale con il solito meccanismo convenzionale sono il pretesto di questo film senza evidenti pretese. Tutto un linguaggio che il pubblico ha da tempo accettato e nel quale si bea stupidamente. Le bambine scapestrate, i collegi, i genitori buoni o cattivi, la commedia dei salotti borghesi ed anche il finale in carrozzella con la cantatina». Giuseppe De Santis, *Il birichino di papà*, «Cinema», VIII, 160, 25 febbraio 1943, p. 123; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis*, cit., p. 173. Non meno polemica Guglielmina Setti che, dopo aver stroncato il film per la deformazione totale operata nei confronti del romanzo della Koch, opera importante agli inizi del Novecento quando le donne iniziavano a ribellarsi ad un'educazione troppo rigida, considera del tutto anacronistica la trasposizione di Matarazzo in epoca moderna, perché nemmeno «il vero "Birichino di papà" non potrebbe dire nulla alle ragazzine d'oggi che si sciupano col rossetto le belle labbra fresche, vanno al mare quasi nude, alla montagna in pantaloni, si scelgono da sole gli amici, e riderebbero sul

rampolla della ricca borghesia di campagna, è un maschiaccio – per indole, comportamento e abbigliamento – sostenuta dal padre vedovo (che si premura di chiamarla Nicola) e osteggiata dalla zia (Amelia Chellini), che la vorrebbe modello di buone maniere. Il “doppio” di Nicoletta è la sorella maggiore Livia (Anna Vivaldi), dolce e ingenua, in procinto di coronare il suo sogno d’amore con lo sfaccendato e donnaiolo Roberto (Franco Scandurra). La vicenda si concentra sulle iniziative della giovane per salvare il matrimonio della sorella, compromesso dall’ostilità della suocera, la marchesa Della Bella (Dina Galli) e dal frivolo comportamento del marito. Il collegio, dove Nicoletta finisce a causa dei suoi eccessi comportamentali, rappresenta solo una parentesi nella vicenda. Qui, ancora più che in *Un garibaldino in convento*, il convitto è vissuto come luogo di rieducazione, di segregazione, come è suggerito dalle ombre di grata sullo sfondo di ogni scena di interni, nonché di punizione, materializzatasi nella cella di rigore dove viene confinata Nicoletta. La protagonista si muove con una carica di ribellione e ostruzionismo mai così scoperti, in mezzo a una folla di allieve ubbidienti, disciplinate, irreggimentate in un ordine quasi militaresco, e con le quali la giovane non riesce a legare. La sua insofferenza si esprime soprattutto nel canto e come Marcia Landy ha evidenziato: «Her singing (and she is the only singer in the film) functions as a way of highlighting her exuberance and spontaneity, her difference from others. Her singing also functions as a form of license, relegating her antisocial attitudes to the level of exceptionality and play».<sup>664</sup>

Ma proprio questa “forma di licenza”, sdoganata dall’innocente emulazione del modello americano, sembra aver obiettivi più nascosti, più ambiziosi. È più che verosimile che lo scontro canoro tra il coro delle allieve alle prese con il rigoroso saggio di danza («*per seguire il nostro detto, mente sana in corpore san, la ginnastica e il cerchietto con lo studio alterniam, un po’ di qua, un po’ di là così impariam a respirar*») e la voce solista di Nicoletta («*Un po’ di qua, un po’ di là, questa prigion di noia fa crepar, un poco in su, un poco in giù, e i vostri musi... io non ne posso più!*») adombri una volontà critica e parodistica dell’educazione fascista e delle sue politiche giovanili.<sup>665</sup> Il passaggio musicale «*i vostri musi...io non ne posso più*», contemporaneamente alla carrellata della telecamera sui volti dell’istituzione (direttrice, presidentessa, assistenti), istituzione qui intesa quale sistema

---

naso di qualunque matura zia che pretendesse di insegnar loro le belle maniere di trent’anni or sono». Guglielmina Setti, *Il birichino di papà*, «Il Lavoro», 18 marzo, 1943.

<sup>664</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p.56.

<sup>665</sup> Cfr. Jacqueline Reich, *Reading, Writing, and Rebellion...*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention*, cit., p. 242.

illiberale e coercitivo, potrebbe suggerire altri paralleli, forse anche politici. E la scorribanda canora a base di «carcerieri», «aguzzini» e desiderio di libertà<sup>666</sup> che Nicoletta improvvisa di fronte allo stuolo di compagne, prima complici e poi ammutolite alla vista delle educatrici, ripropone la medesima insofferenza per il clima oppressivo (trasferibile ad altro contesto?) ed esprime la denuncia del comportamento pavido e rinunciatario delle “masse”, che infatti abbandonano Nicoletta al suo destino di reclusa. La trama narrativa riprende poi il suo corso, con tutta la serie di stratagemmi ideati dalla giovane per riuscire nel generoso intento di rendere felice la sorella. Cosa che puntualmente accade. Non è previsto, a differenza del romanzo di Koch, né amore, né matrimonio per Nicoletta, ancora troppo acerba, ed è giusto che sia così perché dovrebbe altrimenti piegarsi a ben altri schemi comportamentali che non sono quelli con cui si chiude il film: lei che, a ugola spiegata, guida in tutta libertà il calesse che la riporta verso casa, insieme ai suoi famigliari. L'*happy ending* assicurato dal matrimonio ricomposto della sorella, con il leale ravvedimento del marito e la simpatica capitolazione della suocera; nonché dal finalino simpatico con la materializzazione di un corteggiatore anche per la zia, non tolgono la sensazione della «messa in discussione di un certo tipo di educazione femminile».<sup>667</sup> Che appare evidente nel rifiuto categorico di Nicoletta di uniformarsi a modelli di comportamento considerati obbligatori per le donne e ad accettare l'infelicità della sorella solo perché regolarmente sposata. Come a dire che l'unica legge accettabile per il birichino è quella del cuore e non quella imposta da una morale falsa e perbenista fondata sulle apparenze. Del tutto seriale invece *Il diavolo va in collegio* diretto nel 1944 da Jean Boyer e ispirato a *Santarellina* di Hervé su libretto di Henri Meilhac e Albert Millaud.<sup>668</sup> L'anno di produzione di questa pellicola – dal titolo sufficientemente allusivo – denota la resistente vitalità del genere collegiale, anche se qui la scelta è forse determinata dalle esigenze attoriali e comiche dell'attrice protagonista. La trama è di poche pretese,<sup>669</sup> giusto per dar modo a Lilia Silvi di vestire i panni di Graziella, una giovane ricca ereditiera, pestifera e insubordinata, rinchiusa in un istituto per essere “rieducata” e che invece diventa la *leader* fra le sue compagne e il motore di un'agguerrita protesta contro i professori, che si concretizza negli innumerevoli scherzi ai loro danni. La protocollare vicenda sentimentale che

---

<sup>666</sup> Una scena analoga è presente in *Ore nove: lezione di chimica* e prevede una canzone di totale disimpegno.

<sup>667</sup> Angela Prudenzi, *Raffaello Matarazzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 40.

<sup>668</sup> Il film fu girato a Cinecittà per la Excelsa Film. L'adattamento e la sceneggiatura recano la firma del regista e di Achille Campanile.

<sup>669</sup> Inequivocabile il commento di Pietrangeli: «Credevamo che Mattoli avesse toccato il fondo di simili immorali scemenze. Ci ricrediamo sul suo conto: c'è qualcuno peggiore di lui». Antonio Pietrangeli, «Star», 1, 6 gennaio 1945 citato in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. I*, cit., p. 100. Gli fa eco la recensione di Mario Gromo su «La Nuova Stampa», I, 81, 24 ottobre 1945, p. 2.

la vede protagonista, viene risolta – dopo fraintendimenti, colpi di scena e varie incursioni canore – con il matrimonio tra la giovane ereditiera e l’insegnante di musica. Il dato saliente è la riproposizione di un modello femminile “ribelle”, che contesta l’intero sistema sociale, ma viene ricondotto all’ordine con l’istituzione collegiale, intesa come luogo di correzione più che di educazione. La ragazzina irrequieta e indomabile, in questa trama – diversamente da *Un garibaldino al convento* e *Il birichino di papà* – chiude la sua esperienza contestataria a favore di quella matrimoniale (ma Lilia Silvi, come vedremo più avanti, aveva già abituato da tempo il suo pubblico a metamorfosi di questo tipo). Ma, in realtà, al matrimonio viene conferita una particolare coloritura: le nozze vengono spiritosamente considerate come la giusta punizione che la protagonista suggerisce per sé, all’ennesima esplosiva bravata. Tra paradosso e ammiccamento, si viene così a evocare quello che di frequente era la realtà coniugale, lontana – o addirittura molto lontana – dalle versioni edulcorate degli *happy endings* cinematografici.

#### **4.7. Nessuno torna indietro: le piccole donne crescono**

Il film è l’adattamento di un celebre romanzo di successo della scrittrice italo-cubana Alba De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, pubblicato nel 1938 presso Arnoldo Mondadori. Il libro in soli due anni giunse a ben 12 edizioni, con 40.000 copie vendute e tredici traduzioni.<sup>670</sup> Proprio nel 1940 tuttavia il romanzo venne messo all’indice dalla censura per il suo contenuto sovversivo nei riguardi della morale fascista, ma questo non impedì la sua trasposizione cinematografica, prima proposta ad Amleto Palermi<sup>671</sup> e poi offerta a Blasetti, nel 1943. Questa la sua dichiarazione: «Alla realizzazione che mi era stata offerta di *Quelli di Bir-El-Gobi* preferii quella del romanzo di una non allineata, Alba De Céspedes. E lo realizzai con il più folto gruppo di attori di primo piano mai riunito prima di allora».<sup>672</sup> Il film, iniziato nel 1943, poco prima del 25 luglio, doveva intitolarsi *Istituto Grimaldi*, come appare nelle copertine delle riviste popolari di cinema che ne pubblicizzavano la produzione già nel 1941. Il titolo diverso da quello del romanzo forse era un *escamotage* per camuffare l’avversione del regime per il libro e la sua autrice. In ogni caso su «Cinemagazzino», nella copertina del 10

---

<sup>670</sup> Nel 1943 le copie vendute ammontavano a 150.000 copie e le traduzioni a 30. Cfr. Carole C. Gallucci, *Alba De Céspedes “There’s No Turning Back: Challenging the New Woman’s Future”*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention*, cit., p. 201.

<sup>671</sup> Il progetto andò in fumo per l’improvvisa morte del regista avvenuta nel 1941.

<sup>672</sup> Luca Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, cit., p. 51. Fu Freddi, ex Direttore della DGC, ma fondatore nel 1941 della terza Cines, a proporre al regista di realizzare *Quelli di Bir-el-Gobi*.

giugno del 1943, appare un primo piano di Mariella Lotti «che interpreta il ruolo di Xenia nel film *Nessuno torna indietro*».<sup>673</sup> Le riprese iniziarono in primavera e continuarono a fasi alterne fino all'autunno rallentate e interrotte dalla guerra.<sup>674</sup> La pellicola uscì a guerra terminata, tra la primavera del 1945 e l'inverno del 1946 e venne accolta, com'era prevedibile, molto tiepidamente dal pubblico e stroncata dalla critica, nettamente ostile ai prodotti nati nel clima politico-culturale fascista, come dimostra il giudizio di Alberto Moravia sulle colonne di «Epoca»:

Questo film di Alessandro Blasetti, tratto dal romanzo omonimo di Alba De Cèspedes, ci giunge dopo il 25 luglio, dopo i nove mesi, dopo questo primo inizio democratico. L'euforia cinematografica degli ultimi anni del fascismo produsse questi e altri simili film. Osserviamoli bene. Essi sono una involontaria testimonianza di tutto un gusto, un indirizzo, una tecnica che in futuro il cinema italiano dovrebbe proporsi di evitare.<sup>675</sup>

Per la realizzazione di questa pellicola Blasetti schierò un *parterre* dell'Olimpo divistico femminile “di regime”: Elisa Cegani, Maria Denis, Mariella Lotti, Doris Duranti, Valentina Cortese, Dina Sassoli, Maria Mercader.<sup>676</sup> Pure i protagonisti maschili appartengono allo *star system* autarchico: Roldano Lupi, Claudio Gora, Mino Doro, Enzo Fiermonte, Vittorio De Sica con ruoli minori, ma significativi. Nonostante la presenza di uno stuolo di attori famosi, il film ottenne dei risultati nettamente al di sotto delle aspettative, come la critica coeva mise in evidenza. Antonio Pietrangeli considera il film «approssimativo e confuso, senza un ritmo e senza un equilibrio narrativo»,<sup>677</sup> in cui i personaggi, come del resto le situazioni, mancano di consistenza e profondità. Dalle pagine di «Milano – Sera» Dino Risi non risparmia un colpo: «Non un solo episodio felice, personaggi incongrui, dialogo sciatto, solo alcune abilità di regia e qualche bel “viso” [...]. Il film ha tutta l'aria di quelle signore che credono con gioielli (finti) di nascondere delle rughe».<sup>678</sup> Il giudizio pesantemente negativo nei riguardi della pellicola suona invece ingiusto per Adriano Aprà, che rivaluta l'opera, con quel distacco di cui la critica coeva mancava e che la induceva, presa dal furore ideologico verso tutta la

---

<sup>673</sup> Forse l'utilizzo del titolo originale avrebbe consentito di trarre maggiori profitti al *box office*.

<sup>674</sup> È rimasta famosa l'intervista di Castellani per la rivista «Film» rivolta a tre star della pellicola (Denis, Mercader e Sassoli), costrette a scendere in un rifugio durante le riprese a causa di un'incursione aerea. Silvano Castellani, *Avventura fra gli allarmi*, «Film», VI, 34, 28 agosto 1943, p. 3.

<sup>675</sup> Alberto Moravia, *Nessuno torna indietro*, «Epoca», 2 marzo 1945, p. 12.

<sup>676</sup> Nel 1939 era uscito in America *Donne* di Cukor e girava voce che Blasetti fosse stato colpito da questo film che tuttavia racconta una vicenda del tutto diversa.

<sup>677</sup> Antonio Pietrangeli, *Nessuno torna indietro*, «Star», II, n. 8, 1945, p. 6.

<sup>678</sup> Dino Risi, *Nessuno torna indietro*, «Milano-Sera», 28 febbraio 1946.



produzione “di regime”, a mostrarsi aspra e intransigente con un regista allineato con il fascismo.<sup>679</sup>

Il film, visto oggi, non merita davvero il silenzio che lo ha circondato; anzi, ciò che colpisce è proprio il fatto che, forse involontariamente, risulta intriso del clima del momento. La vicenda si svolge nel 1939 (uno dei personaggi, Luis, parte e muore nella guerra di Spagna: un dettaglio che serve tanto a giustificare l’accento spagnolo di Maria Mercader, che è Vinca, fidanzata di Luis, quanto ad aggiornare un po’ la vicenda rispetto all’originale guerra d’Africa); ma il clima che si respira è decisamente quello dell’anno in cui il film fu girato.<sup>680</sup>

Un anno che avrebbe rappresentato uno spartiacque tra un prima e un dopo per un’intera generazione non solo di cineasti e mestieranti del mondo di celluloidi, ma per il pubblico che si era rispecchiato sullo schermo di quegli anni, in particolare il pubblico femminile. *Nessuno torna indietro* non si sottraeva a questa politica moralizzatrice come è dimostrato dalla «libera riduzione» del romanzo della De Céspedes, che collaborò alla sceneggiatura assieme al regista e a Vittorio Nino Novarese.<sup>681</sup> Come ha messo in evidenza Lucia Cardone nel suo saggio sulla trasposizione dalla pagina letteraria allo schermo, il film, sin dall’inizio, con la predica di monsignor Tommasi (Ernesto Sabbatini), «capovolge, nell’esatto rispetto della lettera, il significato profondo del titolo, e in ultima analisi del romanzo».<sup>682</sup>

*Questa non è più la vostra casa paterna e neppure un collegio nel quale voi siete tenute per mano e guidate e controllate in ogni momento. Tuttavia non è ancora la vita libera, è ancora un punto di trapasso tra l’un modo di vivere e l’altro, è un ponte insomma. Ascoltate, figliuole mie, in questo passaggio, la voce sempre presente della vostra coscienza, ammonitrice dei vostri istinti, perché quando alla resa dei conti vi avvedeste dell’errore, di aver fatto prevalere l’istinto, di aver lasciato prevalere sullo spirito, quanto sarebbe lungo, amaro e doloroso tornare indietro. Lungo, forse, per qualcuna di voi, quanto la stessa vita.*

Mentre nel testo scritto dalla De Céspedes, gravitante attorno all’esistenza di otto protagoniste, «diverse per estrazione sociale, provenienza geografica, atteggiamento verso il mondo, l’amore e gli studi»,<sup>683</sup> il pensionato rappresenta, nonostante le restrizioni imposte,

---

<sup>679</sup> Blasetti intervistato da Savio dichiara che il rifiuto di fare un film di propaganda sulla guerra e sul fascismo, qual era *Quelli di Bir el-Gobi*, capitava proprio nel momento in cui si era «distaccato di più» dal regime. Francesco Savio, *Intervista ad Alessandro Blasetti*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 152.

<sup>680</sup> Aprà Adriano (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 67.

<sup>681</sup> Inizialmente collaborarono anche Diego Calcagno e Paola Ojetti, critici della rivista «Film». Notizia riportata in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1*, cit., p. 221.

<sup>682</sup> Lucia Cardone, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in “Nessuno torna indietro” di Alba De Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 302-303.

<sup>683</sup> Ivi, p. 294.

uno spazio in cui ognuna può vivere la propria vita con libertà assecondando progetti, sogni, desideri senza sentirsi giudicata e imbrigliata dall'autorità familiare, la predica del prete al contrario ammonisce le giovani a non approfittare del fatto di non trovarsi più sotto il vigilante controllo paterno, per cedere alla tentazione dei piaceri carnali. Nella pagina letteraria l'esperienza maturata dentro il collegio e fuori assume le connotazioni di un privilegio, offerto alle giovani per conoscere se stesse e prepararsi ad affrontare con consapevolezza i disagi e le difficoltà dell'ingresso in una società con ruoli muliebri ben definiti; invece il testo filmico invita a diffidare della libertà di cui si gode, che può condurre alla perdizione totale da cui non c'è speranza di tornare indietro.

Insomma, se nel romanzo il convitto è un «ponte verso la vita che nessuna avrà la possibilità di attraversare due volte»,<sup>684</sup> nella versione per lo schermo questo non coincide con un'esistenza libera, bensì appare insidiata di continuo dai pericoli da cui ci si deve difendere ascoltando la voce della coscienza, la sola capace di salvare l'anima dal peccato.

Blasetti e i suoi collaboratori erano dunque consapevoli di dover fare i conti, in fase di adattamento del romanzo, con i contenuti "immorali" di esso, destinati ad essere espunti. Eloquenti in tal senso le parole del regista nella sua relazione per il Ministero della Cultura Popolare:

Secondo le direttive ricevute, in pieno accordo con l'autrice, le conclusioni della sceneggiatura di *Nessuno torna indietro*, sul piano morale, sono state adeguate agli scopi educativi del cinema. Omessi o mutati personaggi e fatti che avrebbero potuto comunque sollevare eccezioni di carattere religioso, impresso un tono più ottimista e decisamente più fiducioso al conchiudersi delle singole storie delle ragazze, conservate soltanto quelle vene d'amarrezza che valgono a conferire ai racconti forza di ammonimento ed efficacia preventiva contro l'errore, il contenuto del film sarà il seguente: prima di compiere il male occorre riflettere che, dopo, non si potrà dimenticare o cancellare quello che si è fatto, non si potrà tornare indietro.<sup>685</sup>

Il film di fatto vira in direzione della sua missione moralizzatrice omettendo personaggi scomodi, come Augusta, e modificando nettamente la fisionomia di altri, quali Xenia, Emanuela e Vinca al fine di non contravvenire alle indicazioni ricevute. Le giovani protagoniste sono tutte, ad eccezione di Emanuela, studentesse universitarie di estrazione sociale differenziata e distanti anni luce dalle discolacce di buona famiglia che popolano la

---

<sup>684</sup> Ivi, p. 301.

<sup>685</sup> La relazione è conservata nel Fondo Blasetti presso la Cineteca del Comune di Bologna; il testo però è stato pubblicato nell'inserito accluso al DVD del film edito da RHV nel 2008.

commedia scolastica,<sup>686</sup> il cui schema affabulatorio è evocato dalla presenza di regole ferree nel chiuso e protettivo istituto di suore, regole che vengono in parte violate grazie alla condotta comprensiva e accondiscendente di alcune signorine preposte alla vigilanza. Il pensionato religioso non viene visto come un luogo coercitivo ed opprimente cui contrapporre una linea di condotta ribelle, ma solo come una dimora che limita la libertà di movimento serale delle giovani. La permanenza al convitto offre ad esse possibilità inedite di vivere esperienze nuove fuori dall'alveo familiare, grazie alla scelta di proseguire gli studi all'università, spesso lontana dal paese natio. Le figure femminili, che possono rappresentare un potenziale pericoloso sul piano etico per le scelte di vita compiute, in netto contrasto con la politica dei ruoli di genere propagandati dal fascismo, vanno incontro ad una trasformazione che altera in profondità i personaggi partoriti dalla De Céspedes.<sup>687</sup> Il regista ne è consapevole e infatti chiede all'autrice del testo scritto di collaborare alla sceneggiatura scendendo a compromessi inevitabili nell'ambiente cinematografico. E uno dei più grossi dolori per la De Céspedes è quello di rinunciare alla figura di Augusta,<sup>688</sup> il personaggio più sovversivo del romanzo, quello che nel prosieguo della vicenda giunge alla conclusione che nella vita si può fare a meno degli uomini. Augusta è l'unica delle ragazze del pensionato che non frequenta l'università, che trascorre il tempo scrivendo novelle e racconti amorosi puntualmente rifiutati dalle case editrici, l'unica che non intende abbandonare il convitto illudendosi di poter dilazionare all'infinito la sua giovinezza, l'unica ad andare incontro ad una perdita progressiva della sua femminilità parallelamente all'assunzione di un comportamento ambiguo sul piano sessuale nei riguardi delle sue compagne. Del tutto scontata la sua sparizione dallo stuolo delle giovani protagoniste del Grimaldi, dotate quasi tutte di un fascino innegabile di cui Augusta è priva in maniera plateale. Certi suoi atteggiamenti e modi di pensare profemministini sono riassorbiti, in parte, da Silvia Custo (Elisa Cegani), che incarna nel film il modello della donna intellettuale, presentata sul piano iconologico come la negazione della femminilità, secondo scontati stereotipi: gli occhiali, la pettinatura da vecchia zitella inacidita, il vestire sobrio e casto, mai oggetto d'attenzione dei compagni di corso che la trattano da loro pari. Basti pensare all'episodio in cui un ragazzo la urta involontariamente

---

<sup>686</sup> Adriano Aprà scrive in proposito: «Si sviluppa negli ultimi anni del fascismo un genere minore che sembra riservato ai giovani, e al quale il film di Blasetti può essere accostato, anche se si tratta piuttosto di un melodramma che di una commedia: il film collegiale». Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 68.

<sup>687</sup> Come ha scritto Lucia Cardone: «L'allontanamento dal romanzo [...] si palesa fin dall'incipit, con l'immersione del racconto in una cornice moraleggiante, che promette la ricompensa della virtù e la punizione delle colpe». Lucia Cardone, *Il melodramma*, Milano, Editrice Il Castoro, 2012, p. 76.

<sup>688</sup> Cfr. Alba De Céspedes, *Nel limbo dei personaggi*, «Film», VI, 1, 2 gennaio 1943, p. 5.

e poi le dice «*Mi scusi signorina*»; accorgendosi che è lei, si corregge e dice «*Ah, sei tu Custo, scusami, ciao*». Anche Silvia tuttavia si innamora, ma il suo non è un sentimento istintivo e naturale per un coetaneo, bensì una sorta di attrazione cerebrale per il suo professore di letteratura italiana, Belluzzi (Filippo Scelzo), felicemente sposato con Dora (Giuditta Rissone),<sup>689</sup> una «*donna così donna*», come lui la descrive all'allieva: «*Quando viene a portarmi la tazza di te, quando la sera la ritrovo per l'ora del pranzo, ecco per me è come se si aprisse una finestra, colori, sole, aria fresca. Dora è una donna così piena di vita, è una donna così ... così donna, ecco. Non mi ha dato che un solo dolore finora ... non avere un bambino*». Silvia – forse con orgoglio misto ad amarezza, perché non si sente in sintonia con il modello di Dora – confesserà a Milly (Dina Sassoli) la sua disincantata concezione del ruolo della donna nel rapporto di coppia: «*Ho fatto bene a venir via da casa io, non avrei mai potuto rassegnarmi ad essere una boccata d'aria fresca. Del resto non ho neanche mai pensato di potermi adattare a vivere accanto ad un uomo*». Silvia però si illude, senza darlo a vedere alle compagne, di poter anche lei attirare le attenzioni del suo professore grazie ad un'affinità intellettuale emersa nel fitto e intenso rapporto di collaborazione accademica. Immediata e cocente invece la delusione: Belluzzi le offre una cattedra a Firenze non senza mostrare disagio e sofferenza per la necessità di doversi privare della solerte ed intelligente allieva; mentre Silvia sta per replicare, quasi in lacrime, sperando che quell'impaccio comunicativo nasconda una timida dichiarazione d'amore dell'uomo, giunge, come una doccia fredda, la notizia che Dora sta attendendo un figlio. Conclusione scontata che toglie a Silvia ogni possibilità di realizzazione in campo amoroso. La giovane oltrepasserà il ponte coronando in parte le sue aspirazioni: la laurea a pieni voti e un posto da insegnante. Il prezzo da pagare in nome dell'indipendenza e dell'emancipazione tuttavia è la solitudine affettiva, resa più tollerabile, come dirà lei stessa alla conclusione del film, dall'affetto dei suoi futuri studenti. Rientra nello stereotipo femminile della ragazza timorata di Dio e di animo buono la figura di Anna, interpretata da Maria Denis, attrice più volte utilizzata in parti da giovane ingenua e dal cuore d'oro. Figlia di proprietari agrari benestanti, frequenta l'università, più che per ambizione personale per le velleità di promozione sociale dei familiari. Fanciulla mite e dimessa, possiede una profonda e sincera fede religiosa, come rivela quando esprime alle compagne di credere nelle parole pronunciate da monsignor Tommasi in chiesa, a differenza di Silvia che definisce la predica «*tutte storie*». Il matrimonio finale con l'amato compagno

---

<sup>689</sup> Nel romanzo, a differenza del film, tradisce il marito e molto probabilmente il figlio che attende è dell'amante.

d'infanzia Mario (Enzo Fiermonte) rappresenta sul piano simbolico il conseguimento dell'unica felicità possibile per una donna, quella nella dimensione di moglie e madre (cfr. fot. 16 – Appendice). Come ha scritto Lucia Cardone: «Anna è la figura più canonica, la più lontana dalle lusinghe della modernità, la più legata a un mondo arcaico e rassicurante».<sup>690</sup>

All'attaccamento viscerale della ragazza per la campagna fa da contrappunto la mania di cambiare *status* sociale dei genitori, i coniugi Portone, figure caricaturali che hanno riempito la casa di oggetti d'arredamento moderni che stonano con la grezza cornice della casa colonica. Altrettanto grottesca la figura della nonna, Donna Antonia, feroce oppositrice ai disegni di scalata sociale del padre di Anna (Virgilio Riento), intenzionato a vendere le proprietà terriere della famiglia per trasferirsi in città. La scena dell'incendio, appiccato dall'anziana donna, rimanda ad una analoga sequenza di *Terra madre* (1931), diretto sempre da Blasetti, in cui la protagonista femminile, Emilia (Leda Gloria), appare essere una sorta di “doppio” di Anna per il suo attaccamento alla terra e ai suoi valori. *Nessuno torna indietro*, sottolinea l'afflato religioso di Anna – il medesimo di Emilia quando prega assieme ad un bambino che giunga il padrone a prendersi cura della proprietà – fiduciosa nell'intervento della grazia per salvare la terra dall'incendio. E la grazia si avvera, dal momento che inizia a piovere. È una pioggia carica di significati simbolici che rimandano alla purezza e al candore di Anna,

la figura femminile più canonica, la più lontana dalle lusinghe della modernità, la più legata ad un mondo e ad un sistema di valori arcaico e rassicurante, basato su regole e ruoli antichi. Da qui la accresciuta visibilità che Blasetti le attribuisce sullo schermo, concludendo il racconto con il suo matrimonio, celebrato nella cappella del collegio. Un epilogo in bianco, che riunisce per l'ultima volta le compagne in una sequenza quasi prodigiosa, dove accanto alla sposa sfilano tutte le ragazze, compresa Xenia, la peccatrice, e persino Milly, la cui angelica presenza risuona nelle note dell'armonium.<sup>691</sup>

Milly (Dina Sassoli), è, come afferma Blasetti, un «simbolo», più che un «personaggio», perché è «voce della coscienza»<sup>692</sup> delle sue compagne. Incarna una tipologia d'amore superato, l'amore casto e spirituale, che non può realizzarsi in questo mondo.<sup>693</sup> Infatti la giovane, gravemente ammalata di cuore, morirà lasciando un grande vuoto nelle amiche e la

---

<sup>690</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 81.

<sup>691</sup> Lucia Cardone, *Pelle e pellicola...*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna*, cit., p. 321.

<sup>692</sup> Relazione di Blasetti per il Ministero della Cultura Popolare, conservata nel Fondo Blasetti presso la Cineteca del Comune di Bologna; il testo è stato pubblicato nell'inserto accluso al DVD del film edito da RHV nel 2008, p. 9.

<sup>693</sup> Rispetto al romanzo perde gran parte della sua sensualità.

consapevolezza che la vita va goduta finché si è giovani. Interpretata da una bionda ed eterea Dina Sassoli, la figura di Milly, pur perdendo molto del personaggio letterario, riesce però a far riflettere con il suo amore impossibile per il cieco maestro d'organo sulla caducità della vita e sulla necessità di cogliere la felicità quando si è nel vigore degli anni, ovvero nella giovinezza.

All'angelica Milly si contrappone la carnale Vinca (Maria Mercader),<sup>694</sup> non a caso straniera, e per la precisione spagnola. Anche se passionale e più disinvolta delle altre, appare un personaggio in buona parte privato della forte carica erotica posseduta nel romanzo, dove si concede all'innamorato Luis, prossimo a partire per la guerra civile spagnola. Mentre nel testo letterario Vinca verrà lasciata dal giovane, ritornato in Spagna e intenzionato a sposare la fidanzata Sol, nel film l'attende un destino molto più crudele: perderà Luis in combattimento. La tragedia che l'ha colpita lascia una traccia indelebile nella sua esistenza: il suo temperamento vitale ed esuberante si placa in una sorta di vedovanza espressa nell'indossare gli abiti dell'amato e sublimando nella memoria l'amore per il giovane eroe.<sup>695</sup> Sulla trasformazione fisica della giovane incide senza dubbio il forte sentimento religioso:

Nella cornice moraleggiante del racconto filmico, la punizione per la smisurata passionalità di Vinca è resa visivamente in questa immagine che, in una specie di crudele contrappasso, ne annulla la femminilità, avvertita come eccedente, inscrivendola in una figura androgina e dinoccolata, che non mostra più alcun desiderio.<sup>696</sup>

Altra figura muliebre, che va incontro ad una metamorfosi in linea con la morale di regime, è Xenia, interpretata da Mariella Lotti, che inizialmente doveva interpretare la parte di Emanuela.<sup>697</sup> Sia Xenia che Emanuela sono due donne macchiate dal peccato che andranno incontro ad un percorso di redenzione che manca nel romanzo e che si colloca «nel contesto sacrificale del melodramma».<sup>698</sup> Se Vinca è la figura femminile più sensuale e dalla condotta in parte sovversiva o deviante, ma accettabile sullo schermo perché si tratta comunque di una

---

<sup>694</sup> Personaggio piuttosto stereotipato è quello di Valentina (Valentina Cortese), che, pur possedendo molte delle caratteristiche del romanzo che ne faceva una figura femminile definita e dotata di un certo spessore psicologico, nella trasposizione di Blasetti è forse quello più vicino alle chiassose e petulanti fanciulle del filone collegiale.<sup>694</sup> Cfr. Lucia Cardone, *Pelle e pellicola...*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna*, cit., pp. 315-317.

<sup>695</sup> In un'altra pellicola, *Un garibaldino al convento* di De Sica, la protagonista Mariella, sempre interpretata dalla Mercader, era rimasta fedele al suo fidanzato Franco (Leonardo Cortese), perito sempre in guerra.

<sup>696</sup> Lucia Cardone, *Pelle e pellicola...*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna*, cit., p. 315.

<sup>697</sup> Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Mariella Lotti*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 678.

<sup>698</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 83.

donna straniera, Xenia rivela, fin dal nome, la sua non-appartenenza al mondo del Grimaldi, da cui si allontana quasi subito, dopo la bocciatura agli esami di laurea. Di origini povere, frequenta l'università grazie ai sacrifici dei genitori che «*hanno mangiato patate tutto l'anno*» per farla studiare, mentre lei ama una vita facile e agiata come dimostra la sua reazione al rimprovero di Silvia, estremamente inflessibile nel rinfacciarle di non essersi impegnata: «*Potessi uscire da questa melma, da questa miseria, una macchina di gran lusso, un autista che ti apre lo sportello col cappello in mano, una bella pelliccia sulle spalle, sì, una pelliccia morbida, bianca ...*». Preferisce quindi abbandonare di nascosto il convitto in cerca di fortuna a Milano, dopo aver rubato e impegnato un anello di smeraldo sottratto a Emanuela. Grazie all'incontro fortuito in treno con Vandina, una donna di mondo, riesce a trovare un impiego tramite un amico di questa, Dino Ricci (Mino Doro), di cui diventa l'amante. Gli ambienti frequentati da Xenia nella sua corsa al successo sono quelli tipici dei "telefoni bianchi", come il casino di Sanremo in cui Dino vince una consistente somma di denaro, con cui la giovane affitta e arreda un appartamento con gusto déco. Anche la donna si trasforma: da semplice e dimessa studentessa nel pensionato a signora elegante e sofisticata dei salotti mondani. Nemmeno l'esperienza traumatica dell'arresto di Dino, coinvolto in traffici illeciti per conto di Armando Horsch (Alberto Capozzi), il ricco faccendiere per cui Xenia lavora, pone fine al desiderio di rivalsa della giovane, disposta ad accettare la corte dell'anziano uomo pur di continuare a condurre un'esistenza ancora più agiata di quella offertale da Dino. Durante un periodo di vacanza trascorsa per riposarsi a Gardone, sotto la falsa identità di baronessa Costantini, la giovane fa conoscenza con uno squattrinato pittore, Maurizio (Vittorio De Sica), già incontrato in treno mentre fuggiva dal pensionato. Però, mentre lui si ricorda molto bene della ragazza e ricorda altrettanto bene che in lei «*c'era del buono*», Xenia non rammenta quando avvenne il loro incontro. Spetta a questo personaggio maschile mettere di fronte Xenia alla vacuità di quel mondo in cui si è rinchiusa vivendo un'esistenza dorata, ma infelice, per appagare la sua ambizione. Maurizio infatti si fa portavoce di una filosofia di vita semplice, che è l'unica alternativa offerta alla ragazza per redimersi e ritrovare la retta via; una sorta di esaltazione del giusto mezzo, dell'accontentarsi di ciò che si possiede, senza rincorrere il successo ad ogni costo, ottenuto quasi sempre con mezzi illeciti:

*Ah ..., ah quanto mi piace di lavorare a me. (Xenia ride). Perché, dico sul serio, se non ci fosse il lavoro, il riposo sarebbe noia e basta. Certo ci vuol misura, eh, non eccedere nel lavoro. C'è della gente che ha la fissazione di arrivare, arrivare e poi nemmeno sanno dove, cioè sì: quattrini, gloria, posizione. Allora lì a correre, arraffare, porcherie, compromessi, qualunque cosa, a non dormirci la notte, a non mangiare.*

La giovane si mostra refrattaria all'insegnamento morale insito nelle parole del giovane tant'è vero che gli chiede come mai non abbia anche lui il desiderio di "arrivare". E la pronta risposta è:

*Io sono già arrivato, da parecchio per fortuna, sono arrivato ad accorgermi che vivo, capirlo. Vedete il mio treno parte fra un'ora e io ho ancora dieci minuti da stare qui con voi. [...] Bene questi dieci minuti me li vedo passare, me li conto, li assaporo, voi che dipingete siete uno spettacolo gradevole e leggermente umoristico ... me lo godo [...]. Così l'ora invece di passarmi in un secondo come quelli là, per me diventa di 120 minuti. Capito?*

Maurizio – e la funzione del personaggio molto diversa rispetto al romanzo ne è la dimostrazione<sup>699</sup> – si congeda dalla ragazza con un'ultima riflessione che si pone sulla stessa lunghezza d'onda della predica di monsignor Tommasi, ovvero invita la giovane a non sprecare del tutto «*quel buono*», che c'era in lei:

*Vedete baronessa, se voi voleste far rivivere questo cespuglio che avete sciupato, sarebbe un pentimento inutile. Non c'è niente da fare, quello che è fatto è fatto. Ma ne restano ancora degli altri, uno qui, uno là. Ecco, vedete, quello che potete fare, se volete, è di non sciupare anche questi altri ... Capito?*

Una volta tornata a Milano, Xenia riceve da Horsch il regalo che desiderava da sempre: una pelliccia di visone bianco, ma i baci dell'uomo sul suo collo provocano in lei un sentimento di disgusto. Subito dopo la vediamo elegantissima nella sua nuova pelliccia, al circolo, un altro ambiente tipico del cinema dei "telefoni bianchi", in compagnia di Armando che l'ha condotta con lui per concludere degli affari. Qui l'incontro fortuito con il padre di Anna, la riporta ai ricordi del collegio. Viene a sapere che l'amica si è laureata e che sta per sposarsi. Ricomparirà poi alla cerimonia nuziale di Anna: nel congedarsi dall'amica verremo a sapere che Xenia ha salvato il padre di Anna dal raggio ordito da Horsch per impadronirsi slealmente delle terre di Donna Antonia. La trama piuttosto romanzesca e alquanto forzata non inficia il ravvedimento di Xenia: se non le è permesso dalle leggi morali tornare indietro, come le ha detto Maurizio, almeno ha la possibilità di ricominciare una vita diversa accanto a Dino appena uscirà da San Vittore. L'ultima immagine del film è riservata proprio a questa figura di donna mentre va a trovare l'uomo in carcere: il volto stanco per la lunga giornata lavorativa, i capelli al naturale senza l'artificio dell'acconciatura e l'abbigliamento semplice

---

<sup>699</sup> Nel romanzo Xenia rinuncia all'amore per un aiutante e giovane pittore, Maurice, incontrato a Nizza perché non potrebbe mai fare a meno della vita agiata che l'anziano amante le assicura.



segnalano il radicale cambiamento avvenuto dentro il personaggio (cfr. fot. 17 – Appendice).<sup>700</sup> Una conclusione pacificante e in linea con il messaggio educativo del film che si conclude all'insegna della speranza con le ultime parole di sapore melodrammatico pronunciate da Xenia: «*Va bene, Dino, ricominceremo*».

Il personaggio centrale del film è tuttavia Emanuela (Doris Duranti), la donna “peccatrice”. Di lei le ragazze dell'Istituto Grimaldi non sanno molto se non che è ricca e che non frequenta l'università. Emanuela tuttavia è ben inserita nel pensionato dove ha allacciato rapporti profondi con tutte le compagne. Il segreto nascosto è la maternità: la giovane si è concessa ad un ufficiale dell'aviazione, che poi è perito in un incidente di volo lasciandola sola a crescere una figlia al di fuori del matrimonio. Per vivere accanto alla bambina e poterla vedere ogni domenica, si è trasferita a Roma. La scelta di diventare madre e di riconoscere Stefania comporta però un alto prezzo da pagare: la “macchia” del peccato commesso impedisce alla giovane quella libertà cui aspira, ovvero di rifarsi una vita con Andrea (Claudio Gora), un aitante e ricco laureando incontrato grazie alle amiche che frequentano l'università. Significativo l'incontro con il proprio padre voluto dalla giovane donna intenzionata a essere nuovamente felice uscendo dalla prigionia del convitto. L'anziano genitore non è disposto ad acconsentire alla figlia di essere padrona del suo destino lasciandola da sola a Roma: «*A Roma sola no, perché finora giudizio con gli uomini non hai dimostrato di averne, figlia mia. E già basta questa tragedia che ti devi trascinare per tutta la vita*». La giovane sente quindi forte il peso della colpa, che vorrebbe scrollarsi di dosso raccontando la verità alle compagne e anche ad Andrea. Solo l'amore per Stefania, ammalata di scarlattina e in pericolo di vita, le consentirà di riscattare una vita condotta nella menzogna. Avrà finalmente il coraggio di confessare a tutti di avere una figlia. Pure per lei il finale si prospetta diverso rispetto al testo letterario, dove la donna possiede una psicologia molto più complessa e sfaccettata rispetto alla protagonista del film. Nel romanzo Emanuela sente la figlia come un peso e ne desidera la morte mentre è ammalata; inoltre non ama realmente Andrea tant'è vero che nella parte conclusiva del romanzo decide di partire con la bambina per un viaggio attraverso il Mediterraneo con una nave da crociera, in compagnia di persone che non le chiederanno mai nulla del suo passato. Nella trasposizione cinematografica la storia di Emanuela rientra in una

---

<sup>700</sup> Lucia Cardone scrive in proposito: «[...] da amante smalzata e calcolatrice perfettamente inserita nel magnifico salotto da “Telefoni bianchi”, [Xenia] si trasforma in donna pentita e redenta, pronta al sacrificio di sé, in un amaro lieto fine che apre allo spazio duro e riparatore del melodramma familiare». Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 85.

formula piuttosto convenzionale e in linea con le caratteristiche del genere melodrammatico, come ha scritto Lucia Cardone:

[...] Emanuela diventa nella pellicola una creatura più consueta e ordinaria, tipica delle trame di genere, alla quale viene concesso un labile lieto fine, con il ritorno e il perdono di Andrea. Una chiusura nel segno del matrimonio e dei buoni sentimenti, dunque, che fa rimpiangere l'epilogo del romanzo, la sua capacità di accogliere l'ambiguità della vita, il suo sguardo aperto e partecipe della libertà acquisita, forse precariamente, dalla protagonista.<sup>701</sup>

Blasetti, adattando quindi per il grande schermo il *best seller* della De Cèspedes, si è guardato bene dal proporre un film che veicolasse soprattutto nel pubblico femminile un messaggio di indipendenza ed emancipazione, in contrasto aperto con l'etica fascista.

Nella pellicola blasettiana, tutte le inquietudini delle ragazze e la loro ricerca di autonomia e libertà vengono riscritte nello schema tranquillizzante del melodramma, purgate di ogni visibile ombra e reinquadrate in un paesaggio familiare consueto, accettabile sia nell'ottica della moralità corrente, sia in quella, altrettanto normata, del racconto cinematografico.<sup>702</sup>

#### **4.8. Il fenomeno “Lilia Silvi”**

Tra i numerosi volti giovani che hanno rivitalizzato le sorti dell'ultimo cinema di regime (Maria Denis, Carla Del Poggio, Irasema Dilian, Alida Valli, Adriana Benetti, Chiaretta Gelli, Maria Mercader...), spesso usciti dall'autarchico Centro Sperimentale di Cinematografia, un ritratto a parte merita Silvana Musitelli, in arte “Lilia Silvi”.<sup>703</sup>

L'attrice, classe 1921, esordisce come comparsa in *Cantico della terra* (1936) di Salvatore F. Ramponi, *Il signor Max* (1937) di Camerini, *Il segreto di Villa Paradiso* (1940) di Domenico M. Gambino. Si mette in luce nel film *Assenza ingiustificata* (1939) di Max Neufeld, in cui recita al fianco di attori del calibro di Alida Valli e Amedeo Nazzari: pur nel ruolo secondario di compagna di scuola della protagonista – la Valli, appunto – Lilia Silvi sfodera già

quella che sarà la sua caratteristica dominante, il contrassegno: un carattere forte. Un carattere forte, tutto diverso dalle immagini sognanti, la stessa Valli, ma un po' delle attrici dell'epoca. Non è un caso

---

<sup>701</sup> Lucia Cardone, *Pelle e pellicola...*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna*, cit., p. 330.

<sup>702</sup> Ivi, p. 307.

<sup>703</sup> Il nomignolo è invenzione di una suora dorotea del collegio da lei frequentato, come ricorda la stessa attrice nel documentario a lei dedicato dal regista Mimmo Verdesca (*In arte “Lilia Silvi”*, 2011, prodotto da Fabio Grossi e Leo Gullotta per la Fuxia contesti d'immagine), con testimonianze inedite della Musitelli e il commento storico-critico di Orio Caldiron.

che venga definita la ragazza terremoto per la sua capacità di rispondere, anche in forma aggressiva. Un caratterino turbolento, nuovo, curioso, interessante.<sup>704</sup>

Poi recita in *Giù il sipario* (1940) diretto da Raffaello Matarazzo, con Sergio Tofano e Andrea Checchi. La notorietà arriva con i due film di Nunzio Malasomma, *Dopo divorzieremo* (1940) e *Scampolo* (1941), in coppia con Amedeo Nazzari: si crea un'alchimia, impreveduta ma riuscita, tra l'attore allora più famoso d'Italia e idolo incontrastato del pubblico femminile, e la giovanissima Lilia Silvi. Insieme<sup>705</sup> danno vita ad alcune commedie di grandissimo successo (oltre ai due titoli citati, *La bisbetica domata* (1942) di Ferdinando M. Poggioli, e *Giorni felici* (1943) di Gianni Franciolini), grazie soprattutto alla *verve* e alla simpatia del personaggio femminile: impertinente, incontenibile, dalla battuta icastica e sorprendente.

Medesima carica umoristica si ritrova nelle pellicole girate accanto ad altri attori: *Violette nei capelli* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia, *La vispa Teresa* (1943-44) di Mario Mattoli, *Il diavolo va in collegio* (1944) di Jean Boyer, unica incursione dell'attrice nel filone collegiale.

Gli anni di formazione e di affermazione dell'attrice romana sono gli stessi che vedono il lancio o il successo di uno stuolo di altre giovanissime, come rileva Francesco Savio durante l'intervista con la stessa Musitelli:

Tutt'a un tratto il cinema italiano si accorse delle giovanissime, e impostò su di loro un certo tipo di film. Questa impostazione fu felice, perché il pubblico rispose. Non sarà perché il pubblico italiano, in una congiuntura nazionale così difficile, fu lieto di riconoscersi (o di dimenticarsi) in queste giovanissime piene di vita, di slancio, di entusiasmo?<sup>706</sup>

L'attrice conferma la valutazione di Savio e aggiunge che ogni sua collega interpretava «un personaggio ben preciso».<sup>707</sup> Il suo ruolo si rivelò essere quello dell'attrice brillante, un ruolo sostanzialmente creato *ex novo*, perché non esisteva nel cinema italiano.<sup>708</sup> A differenza,

---

<sup>704</sup> Trascrizione delle parole di Orio Caldiron dal sonoro del documentario.

<sup>705</sup> Fu Sergio Amidei a pensare di farli recitare assieme, secondo la testimonianza dell'attrice stessa: «Lui ci vide proprio così, io piccolina, magrina, Nazzari bello, alto. Una coppia buffa, in fondo. Fu proprio Amidei a creare questo binomio che, be', forse non per merito mio, ma insomma ebbe un notevole successo». Francesco Savio, *Intervista a Lilia Silvi*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1012.

<sup>706</sup> Ivi, p. 1017.

<sup>707</sup> *Ibidem*.

<sup>708</sup> Il riferimento ad attrici della commedia americana è inevitabile, come è inevitabile quello a Deanna Durbin con cui la Silvi condivide l'utilizzo dell'intrattenimento canoro (in film quali *Scampolo*, *Giorni felici*, *La vispa Teresa*), tanto da far dire a Orio Caldiron: «La caratteristica di Deanna Durbin è il canto e forse è la figura più avvicinabile alla Silvi» (Trascrizione dal sonoro del documentario di Verdasca, cit).

Proprio il raffronto tra le diverse condizioni, americana e italiana, in cui si muovono le attrici comiche dell'epoca, motiva le considerazioni negative di Patrizia Pistagnesi sulla resa recitativa della Silvi, costretta in una comicità, a suo giudizio, «un po' grottesca e un po' sguaiata» di contro all'«ironia elegante o l'esilarante

infatti, delle bellezze adolescenziali impegnate nel filone scolastico, la Silvi concentrava in sé peculiarità caratteriali, fisiche e attoriali, ideali per ruoli costruiti principalmente sulla simpatia e su una *vis comica* sempre pronta e inesauribile.

Le critiche positive arrivano fin dal suo primo film come protagonista, *Dopo divorzieremo*:

Senza straripamenti o insistenze di caratterizzazione questa autentica attrice dà al film un moto ed un clima comico di tale vivacità da far trascurare anche quegli elementi accessori che necessariamente, quasi in ogni lavoro cinematografico, risultano avere pecche o difettucci. Un «bravo» quindi di cuore e senza riserve.<sup>709</sup>

La stampa dell'epoca elogia la *performance* della giovane attrice evidenziandone lo

[...] schietto, autentico temperamento. Ancora in formazione, un po' acerbo, e al tempo stesso fin troppo sicuro di sé; ma d'un talento comico indiscutibile. Trapassi rapidissimi, talvolta fulminei, sono da lei affrontati con agilità da virtuoso; e soprattutto le giova, dinanzi all'obiettivo, quel suo imperturbabile poter pensare a sé, soltanto a se stessa, e al suo lavoro. È nata insomma per fare l'attrice. A lei, ai suoi produttori e ai suoi registi il confermarcelo.<sup>710</sup>

Il personaggio, che sarà poi quello di tutti i film dell'attrice, è già delineato qui nei suoi tratti distintivi: un umorismo spesso impertinente e sfrontato, ma perché schietto e sincero, unito a una forte carica ottimistica e pragmatica nell'affrontare le difficoltà dell'esistenza e ad una componente altrettanto forte di generosità e altruismo.

La Silvi – in certo modo – si trova a incarnare il prototipo di giovane donna non particolarmente appariscente (modi e tratti sono da inguaribile maschiaccio), ma in grado di colmare le carenze estetiche con le doti positive del buon umore e del buon cuore e, grazie a queste, è in grado di calamitare l'attenzione e l'amore del soggetto maschile.

Le trame dei film, infatti, abbastanza simili, prevedono, come fulcro centrale, una vicenda di rivalità amorosa tra la battagliaiera, ma disinteressata, Silvi, e un'antagonista seducente, ma opportunistica, che le contende invano il lieto fine.

L'ambientazione in cui si muove il personaggio prevede quasi sempre contesti sociali modesti o piccolo borghesi, riconoscibili dal grande pubblico più delle atmosfere un po' irreali e

---

*naïveté* delle sue colleghe d'oltreoceano». Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit. p. 245.

Non dimentichiamo che l'attrice stessa lamenta una certa monotonia dei suoi personaggi, pressoché sovrapponibili. Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Lilia Silvi*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1017.

<sup>709</sup> Giuseppe Isani, *Dopo divorzieremo*, «Cinema», V, 104, 25 ottobre 1940, p. 313.

<sup>710</sup> Mario Gromo, «La Stampa», 1° novembre 1940; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 131.

distanti del filone scolastico: la protagonista è di umile estrazione sociale ed economica (cassiera, orfana senza casa, manicure, stiratrice), sprovvista di contesto familiare<sup>711</sup> che le sia di sostegno, posta nella condizione di doversi gestire con le sole sue forze.

Il personaggio di Lilia Silvi inaugura un percorso per certi aspetti parallelo a quello del filone collegiale, con una versione del prototipo giovanile più “popolare” – più “verace” – ma fatto agire con analoghe finalità: promuovere un modello di comportamento moralmente valido per il pubblico giovane, femminile ma anche maschile. Modello a cui Lilia Silvi assicura un potenziale emulativo forse maggiore rispetto alle colleghe del filone scolastico, grazie a una più immediata identificazione degli spettatori nei suoi personaggi.

Funzionali a questo modello di comportamento risultano le due figure che, nello schema ricorrente delle trame, condividono con la protagonista la vicenda sentimentale: il protagonista maschile fondamentalmente buono ma debole e incapace di autodeterminarsi; l’antagonista – del tutto antitetica a lei – esteticamente attraente ma egoista, inaffidabile e per nulla *amusante*.

Grazie al suo spirito vivace e al suo animo generoso, Lilia Silvi esce sempre vincente dalla contesa amorosa: così in *Dopo divorzieremo* conquista l’innamorato dell’amica, bella ma volubile, interpretata da una delle dive più *charmantes* dell’epoca, Vivi Gioi; in *Scampolo* salva il protagonista dalla malie di una canzonettista, conturbante ma calcolatrice; così pure in *Violette nei capelli*, *La vispa Teresa* e *Il diavolo va in collegio*, in cui ha ragione delle rivali che appartengono tutte alla tipologia della “bella senz’anima”.

È subito evidente la lezione morale suggerita con insistenza: solo i buoni e sani sentimenti (sincerità e schiettezza, allegria e ottimismo, generosità e abnegazione) possono garantire le basi per un’esistenza appagante, possono infondere la giusta fiducia nel futuro. Perché questo è il ruolo dei vari personaggi della Silvi: essere lo strumento di “redenzione” per il soggetto maschile che si è lasciato irretire dalle tentazioni della vita. Emblematica, a tal proposito, la confessione del protagonista di *Scampolo* rivolta all’attrice nelle vesti di un’orfana senza famiglia, ma piena di entusiasmo contagioso, da lui accolta in casa come domestica: : «*Forse sono io che devo di più a te [...].Ti devo forse del coraggio, forse dell’allegria. Due forze enormi, sai! A volte, nelle ore brutte, mi bastava guardarti, pensare alla tua povera vita, e riprendevo coraggio. Tu sei un esempio vivo per me*». E così in *Dopo divorzieremo* il protagonista abbandona la sua condizione di disoccupato indolente per una promettente

---

<sup>711</sup> Raramente se ne fa menzione anche nei film scolastici, come rileva Elena Mosconi (*La commedia “collegiale” come teatro sociale*, in Ernesto G. Laura, *Storia del cinema italiano*, vol.VI, cit., p.191), ma lì la presenza della famiglia è sottintesa nella possibilità stessa, per le giovani, di frequentare scuole tanto esclusive.

carriera musicale; in *Scampolo* riprende entusiasta la sua attività di ingegnere; anche in *Violette nei capelli*, *La vispa Teresa*, *Il diavolo va in collegio*, il protagonista si affranca dalle lusinghe di donne egocentriche e mutevoli, che lo vincolano a un'esistenza precaria e senza prospettive.

Dal canto suo, il personaggio della Silvi, appartenendo a un repertorio cinematografico generatore di sogni e illusioni come può essere il filone sentimentale, è spesso destinato a condividere la storia d'amore con *partner* economicamente o socialmente molto più elevati. Si rinnova, quindi, la tanto amata fiaba di "Cenerentola", qui riproposta in un divertente *mix* con quella del "Brutto anatroccolo" e il tenero tentativo di "femminilizzazione" messo in atto dalla protagonista, sull'onda del sentimento amoroso.

Ma non appena l'uomo riprende le prerogative e le funzioni di persona assennata e responsabile, il soggetto femminile (lì dove non sia già in essere una forma di sudditanza psicologica dovuta alle differenze di *status*) è ricondotto a una condizione di subalternità, in quanto donna: in *Dopo divorzieremo*, per esempio, diversamente dalla versione teatrale, il protagonista maschile, una volta riacquisita una posizione socialmente corretta e riconosciuta (attraverso il lavoro), nella scena finale prende a sculacciate Lilia Silvi, con l'ingiunzione che da allora in poi dovrà tenere un comportamento amabile e sottomesso nei suoi confronti.

Per rendere più facilmente percepibili queste lezioni di vita, si congegnano trame sostanzialmente semplici, pur nella loro diverse articolazioni, e si procede a una drastica banalizzazione di quelle derivanti da testi teatrali o letterari: *Dopo divorzieremo* da una commedia di Alessandro De Stefani<sup>712</sup> (la sceneggiatura del film operata dallo stesso autore con il regista Malasomma e Sergio Amidei), *Scampolo* da una commedia di Dario Niccodemi<sup>713</sup> (adattata dalla stesso Malasomma), *Violette nei capelli* da un romanzo di Luciana Peverelli<sup>714</sup> (riadattato dall'autrice stessa con il regista Carlo Ludovico Bragaglia, Alessandro De Stefani e Silvano Castellani), *La bisbetica domata* dall'opera shakespeariana omonima, *Giorni felici* da una commedia di Claude-André Puget (*Les jours hereux*). Da questi soggetti vengono eliminate le problematiche di altro genere, gli argomenti scabrosi, gli eccessi di patetismo, i risvolti drammatici: tutto viene tradotto in termini di briosa

---

<sup>712</sup> La commedia venne pubblicata dalla rivista «Il dramma», XIV, 296, 15 dicembre 1938. Essa era un successo ancor prima dello scoppio della guerra.

<sup>713</sup> Il commediografo scrisse la storia di *Scampolo* per la grande attrice di teatro Dina Galli che rese celebre il personaggio in un teatro milanese la sera del 4 dicembre 1915. La testimonianza è di Mario Gromo, *Scampolo*, «La Stampa», 11 gennaio 1942; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 164.

<sup>714</sup> Scrittrice milanese, dalla prolifica produzione di romanzi d'appendice, seconda solo a Liala. Il testo, uscito con lo stesso titolo nel 1940, tende a sviluppare, come altre sue pubblicazioni, «una sorta di realismo popolare al femminile». Eugenia Roccella, *La letteratura rosa*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 78.

superficialità, con toni di allegra comicità, per scopi di simpatico divertimento e di insegnamenti trasmessi quasi a livello subliminale.

E così in *Dopo divorzieremo* e in *Scampolo* il taglio registico è volutamente appiattito su quello della commedia americana, quella ottimistica e fiduciosa di Frank Capra di *Accadde una notte* (1934) o quella leggera e inconsistente della *slapstick comedy* e sulle frivole atmosfere da “telefoni bianchi”, con l’omissione dei risvolti più azzardati presenti invece negli originali teatrali.<sup>715</sup>

Così anche in *Violette nei capelli* vengono sfumati o addirittura manipolati gli snodi drammatici del romanzo (morte, maternità illecita e poi rifiutata), nel segno di una visione ottimistica della vita e di una gaia incoscienza nell’affrontarla; il senso profondo dell’opera letteraria viene così offuscato, nonostante le asserzioni positive sulla trasposizione filmica da parte dell’autrice,<sup>716</sup> e nonostante le lodevoli intenzioni del regista.<sup>717</sup>

E così pure in *Giorni felici*, che rappresenta forse l’unica deroga all’ormai stereotipato modello femminile impersonato dalla Silvi: qui il ruolo della protagonista è molto meno dirompente, meno protagonista; più accentuata la componente romantica e fanciullesca del suo personaggio;<sup>718</sup> il duo brillante Nazzari-Silvi si trasforma in un binomio inedito, attenuato nella vivacità delle schermaglie verbali così caratterizzanti e privato del consueto lieto fine. Ma pure nell’uso contenuto dell’esuberanza comica tipica della coppia, il film secondo la

---

<sup>715</sup> Malasomma è stato considerato dalla maggior parte della critica «uno zelante artigiano del regime, un mestierante di successo, piattamente ripetitivo e monocorde [...]». Massimo Garritano, *Il cinema di Nunzio Malasomma*, in Gualtierio De Santi, Manuel De Sica (a cura di), *Lohengrin di Nunzio Malasomma*, cit., p. 119. Una parte di verità in questa definizione esiste, ma il regista ha confezionato film di elegante fattura facendo recitare in essi alcuni dei più famosi attori del periodo, quali Isa Pola, Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Assia Noris, Nino Besozzi, Elsa Merlini, Amedeo Nazzari e Lilia Silvi.

<sup>716</sup> Sue le parole: «[...] a me sembra che il film sia originale, fresco, sincero, divertentissimo, senza nessun compromesso (nessuno, pensa!) ai luoghi comuni, a quello che i produttori si ostinano a chiamare gusto del pubblico, e che è invece il cattivo gusto di pochi. Lode, lode eterna al produttore Salvatore Persichetti, ch’io considero un fenomeno della specie, perché ha lottato con me perché fossero risparmiate tutte le scene banali, volute, false, convenzionali ... magari magari a scapito del suo incasso!». Luciana Peverelli, *Allegre esperienze del mio primo film*, «Film», IV, 39, 27 settembre 1941, p. 2.

<sup>717</sup> Bragaglia ricorda l’estrema difficoltà incontrata nel produrre cinematografia di qualità negli anni del fascismo e annovera *Violette nei capelli* tra i pochissimi film dell’epoca: «in cui anche sfruttando dei temi, dei soggetti commerciali, ho cercato di elevarli con una piccola intenzione artistica». Francesco Savio, *Intervista a C.L. Bragaglia*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 171. In altra sede il regista ritorna sull’opera precisando che: «se fosse stato realizzato in epoca successiva *Violette nei capelli* sarebbe stato definito un film neorealista. La storia, come tutti i romanzi scritti dalla Peverelli, racconta un fatto vero, quello di tre ragazze che cercano di farcela nella vita». Lamberto Antonelli, Ernesto G. Laura, *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent’anni tra arti e cinema*, Roma, ANCCI, 1992, p. 73.

<sup>718</sup> Parte della critica del tempo aveva sollecitato più volte una valorizzazione in altro senso di Lilia Silvi. Puck, ad esempio, sulle colonne di «Cinema» consigliava produttori e registi di non limitarsi alle potenzialità «nella scala della comicità» che l’attrice dimostrava di possedere, a tutto scapito della sua poliedricità performativa. Cfr. Puck [Gianni Puccini], *Galleria: Lilia Silvi*, «Cinema», VI, 130, 25 novembre 1941, p. 332.

critica dell'epoca, non è in grado di riproporre i tratti essenziali dell'originale teatrale, mancando nella trasposizione cinematografica di Franciolini:

la lirica effervescenza [...] e quel tanto di fiabesco che fa così poeticamente allegra l'apparizione dell'aviatore e così pungente il dramma della piccola Franca. E così più che un girotondo lirico-sentimentale egli ci ha dato un girotondo comico-sentimentale che raggiunge, intendiamoci, il suo scopo divertendo e commuovendo la platea ma su un piano molto più facile e consueto.<sup>719</sup>

Il tutto riducendosi a una storiella abbastanza scontata, come affermato da De Santis,<sup>720</sup> che soddisfa le aspettative di un pubblico poco esigente e avido di sogni a occhi aperti, e che: «[...] con i suoi aeroplani, i suoi baci, le sue sorprese e le sue bizze, è uno di quei film per i quali nei pomeriggi festivi si farà la fila».<sup>721</sup>

In realtà l'unico vero intento di questa e delle altre pellicole è la trasmissione di indicazioni etico-comportamentali: attraverso storie divertenti e apparentemente leggere, le giovani spettatrici sono indotte a condividere un sistema sociale declinato al maschile, in cui il soggetto femminile risulti funzionale al sostegno e all'affermazione del soggetto maschile; ai giovani spettatori si suggerisce di preferire un modello di donna con una forte propensione al bene; e a entrambe le platee si veicola la convinzione che sta nelle capacità propositive e nella volontà del singolo individuo – e non nella condizione sociale di partenza – il vero motore della realizzazione di ognuno.

---

<sup>719</sup>Def. [Sandro De Feo], *Giorni felici*, «Il Messaggero», 13 marzo 1943. È sulle stesse posizioni anche Fabrizio Sarazani («Il Giornale d'Italia», 14 marzo 1943).

<sup>720</sup> Cfr. Giuseppe De Santis, *Giorni felici*, «Cinema», VIII, 162, 25 marzo 1943, pp. 186-187; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis*, cit., pp. 178-180.

<sup>721</sup> Diego Calcagno, *7 giorni a Roma*, «Film», VI, 12, 20 marzo 1943, p. 10.



## CAPITOLO V

### Il melodramma: espressione del conflitto donna-società

#### 5.1. Identikit di un genere proteiforme

Il melodramma è il genere meno frequentato nella produzione cinematografica del Ventennio, nella quale prevale la «leggerezza»<sup>722</sup> della commedia, formula vincente per dispensare pillole di buon umore in un contesto storico complesso e attanagliato da crisi periodiche. Le commedie sono un palliativo, anche se di breve durata, ai drammi del quotidiano, dispensano sogni di celluloidi rassicuranti, grazie all'*happy ending* scontato, garanzia della vittoria dell'ordine sul caos narrativo. Il mélo invece è il regno delle forti passioni, dell'eccesso,<sup>723</sup> della dismisura:

I sentimenti, con le loro manifestazioni più estreme e pure, sono materia essenziale per il melodramma, e si articolano in una rete di conflitti e contrapposizioni che tende a includere la sfera degli affetti primari. A caratterizzarlo è lo scontro tra forze antitetiche riconducibili a un rigido sistema di valori dove a fronteggiarsi sono chiaramente il Bene e il Male.<sup>724</sup>

Questo macroscopico scarto tra i due generi, tuttavia, non esclude, ad un primo livello di analisi, di riconoscere traiettorie narrative comuni,<sup>725</sup> ovvero una storia amorosa, quasi sempre contrastata, che si conclude con una ricomposizione del conflitto, venendo incontro alle aspettative del pubblico, avido di assistere allo spettacolo catartico della virtù premiata e del vizio punito.<sup>726</sup> Tale dispositivo diegetico si ritrova quando si tenta di procedere per schemi rigidi, un'operazione infruttuosa nel caso del genere in questione, a causa della sua natura ambigua e «proteiforme»:<sup>727</sup>

Creatura dell'eccesso, il melodramma sembra sottrarsi alla rassicurante fissità di una definizione individuata una volta per tutte, consegnandosi invece alla provvisorietà. Ciò vale particolarmente per l'Italia, per i caratteri peculiari della sua industria cinematografica, segnata da pratiche artigianali e

---

<sup>722</sup> Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia (1930-1960)*, Venezia-Roma, Edizioni di Bianco & Nero, 2002, p. 199.

<sup>723</sup> Una definizione di "eccesso" del melodramma viene fornita da Quaresima: «la sovramisura è il principio organizzativo generale, la regola compositiva "strutturale" del melodramma. Sovramisura del linguaggio, sovra misura nella caratterizzazione dei personaggi, nell'allegorizzazione delle passioni, nella concatenazione degli eventi, nelle relazioni attanziali». Leonardo Quaresima, *Melodramma*, «Cinema & Cinema», IX, 30, gennaio-marzo 1982, p. 52.

<sup>724</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., 2012, p. 11. Cfr. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, p. 19.

<sup>725</sup> Rick Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004.

<sup>726</sup> Cfr. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit.; Alberto Pezzotta, *Introduzione: le metamorfosi del melodramma*, in ID (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992, p.11.

<sup>727</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 10.

familiste, come il resto del capitalismo nostrano, dove la specializzazione in generi si è attuata nel solco poroso della approssimazione, senza mai strutturarsi pienamente. Risulta quindi impensabile, qui più che altrove, rintracciare uno schema saldo e stabile entro cui ricondurre la varia congerie melodrammatica.<sup>728</sup>

Negli anni di passaggio dal muto al sonoro, per esempio, è molto diffusa sui nostri schermi la mescolanza di generi e di filoni come appare evidente in pellicole, quali *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma e *Due cuori felici* (1932) di Baldassare Negroni, una commistione di commedia sentimentale di derivazione teatrale tedesca e di operetta musicale, nata da uno sforzo produttivo internazionale, punto di svolta obbligatorio per far ripartire il mercato cinematografico italiano. Anche se le coproduzioni favoriscono «uno sviluppo disordinato e artigianale»<sup>729</sup> della macchina filmica nazionale, con l'era Freddi, dal 1934 al 1939, si entra nell'ottica di «una progressiva standardizzazione del prodotto»<sup>730</sup> che fa parte di un progetto di ampio respiro, volto a creare un cinema di qualità guardando ai modelli provenienti in particolare dalla ben collaudata cinematografia hollywoodiana. Si affermano, specie nel periodo successivo alla direzione di Freddi, case di produzione specializzate nella realizzazione di pellicole ascrivibili a generi più definiti, come la Scalera, una delle numerose imprese produttive, che si «muove in bilico tra il comico sentimentale e i film in costume».<sup>731</sup> Nel complesso si tende a confezionare un prodotto dalle caratteristiche formali e testuali facilmente identificabili sotto l'etichetta del genere.<sup>732</sup> Gli esiti migliori sono quelli raggiunti dalla commedia sentimentale, vera protagonista sullo schermo di regime, sorta di filo rosso che comprende il filone collegiale, la “commedia all'ungherese”, e quella d'autore (Camerini, Blasetti, De Sica, Soldati e altri registi). La commedia stessa si presenta talvolta come un genere spurio per la presenza, piuttosto frequente, di inserti drammatici, vale a dire situazioni in cui la componente ridanciana o l'atmosfera comica lasciano posto a sentimenti ed emozioni acute, che possono talvolta condurre l'eroina a soffrire, a compiere scelte determinanti per la sua vita, come nel filone collegiale, quando la leader ribelle si sacrifica o compie un gesto magnanimo per riscattare il male compiuto ai danni della sua antagonista. Parallelamente il

---

<sup>728</sup> Ivi, p. 8.

<sup>729</sup> Mariagrazia Fanchi, Francesco Pitassio, *Genealogie e famiglie allargate*, in Faccioli Alessandro (a cura di), *Schermi di regime*, cit., p. 15.

<sup>730</sup> *Ibidem*.

<sup>731</sup> Ivi, p. 19.

<sup>732</sup> Cfr. Sergio Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generi*, in Francesco Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit.

mélo ospita spesso l'intervento di personaggi comici per alleggerire gli «effetti patemici».<sup>733</sup> Basti pensare, senza alcuna pretesa di esaustività, a pellicole come *T'amerò sempre*, *La maestrina*, *Quattro passi tra le nuvole*, in cui i contenuti melodrammatici (la ragazza sedotta e abbandonata) convivono, sovrapponendosi, con situazioni e astanti comici. Parlare di melodramma e commedia nel cinema del Ventennio risulta, quindi, piuttosto problematico proprio per la fisionomia sfuocata dei due generi. Senza dubbio il mélo è quello più mutevole e perciò insidioso, perché dispiega il suo potere in sordina o in modo travolgente emergendo in dosaggi variabili nei molteplici filoni cinematografici – anch'essi talvolta difficilmente rubricabili – dal film storico a quello biografico, da quello in costume al musicale, dal bellico all'avventuroso.<sup>734</sup> Verso la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, si assiste, come del resto avviene nell'ambito della commedia, ad una proliferazione massiccia di melodrammi, in concomitanza al vuoto lasciato dal cinema americano in seguito alla battaglia per l'autarchia. La definizione di melodramma, che si afferma lungo gli anni Trenta è, come afferma Alberto Pezzotta, «una metafora abbastanza imprecisa per indicare che la storia raccontata dal film è drammatica ed esagerata come quella dei melodrammi».<sup>735</sup> Il melodramma cinematografico assume le connotazioni di un macrogenere in cui confluiscono la letteratura popolare, il *feuilleton* ottocentesco, l'opera lirica, una serie di prodotti dell'industria culturale rivolti al pubblico di massa e in particolare femminile per il quale si era messa in moto un'intensa offerta di rotocalchi illustrati, cineromanzi, romanzi d'appendice e *larmoyants*. La vicenda passionale al centro delle trame mèlo è (quasi) sempre declinata al femminile, «sia per quanto accade sullo schermo, sia per le reazioni scompostamente appassionate e così poco virili che si consumano nelle platee».<sup>736</sup> Nondimeno se le lacrime rappresentano una forma di immedesimazione con la vicenda narrata, al contempo esse sono la prova che il genere melodrammatico riesce a penetrare nel vissuto della spettatrice e a veicolare un messaggio educativo non diverso da altri media di regime, come i cinegiornali Luce. È questa massiccia produzione documentaria di esplicita propaganda, come sostiene Giovanna Grignaffini, la

---

<sup>733</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 16.

<sup>734</sup> La distinzione tra i generi o filoni è piuttosto empirica, perché non è sempre possibile definire con nettezza la distinzione tra film biografico, musicale o in costume. Sarebbe più opportuno procedere ad una suddivisione in sottogeneri, che, in ogni caso, può risultare altrettanto inadeguata. Per questo si è parlato di una commistione di dispositivi formali e diegetici presenti in molte pellicole che per comodità storiografica vengono etichettati sotto una denominazione di genere. Basti pensare a *Un garibaldino al convento* di De Sica che abbiamo collocato all'interno del filone collegiale della commedia, quando potrebbe essere ascritto anche al genere del film storico.

<sup>735</sup> Alberto Pezzotta, *Introduzione: le metamorfosi del melodramma*, in ID (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., p.11. Non è superfluo ricordare che il termine melodramma risale al Settecento e indica una storia drammatica cantata con l'accompagnamento della musica.

<sup>736</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 17.

principale causa di «sottrazione di sostanza mitica alla figura materna nel cinema italiano degli anni Trenta – sottrazione strettamente correlata allo scarso peso che al suo interno assume il genere fondato per eccellenza sulla scena materna, cioè il melodramma».<sup>737</sup> Siamo d'accordo con quanto sostenuto dalla studiosa, tuttavia ci permettiamo di sostenere che nelle poche pellicole, ascrivibili al genere, emerge un polittico di figure materne, di madonne e di sante, ma anche di peccatrici e *femmes fatales* che consentono di disegnare con maggiore completezza il paesaggio muliebre di regime, aprendo la possibilità a nuovi percorsi d'indagine e a necessari aggiustamenti critici. Un paesaggio piuttosto piatto su cui ha senz'altro pesato la propaganda fascista, ma che lascia intravedere ogni tanto, come nella commedia, pulsioni ed esigenze nuove. Non è casuale perciò che la nostra ricerca abbia assegnato al melodramma uno spazio di approfondimento e di analisi addirittura più ampio rispetto alla commedia, proprio perché si tratta di un genere declinato quasi sempre al femminile.

## 5.2. La donna peccatrice: schemi narrativi e declinazioni

La donna peccatrice occupa largo spazio nella produzione melodrammatica di regime, soprattutto nel periodo dell'autarchia in cui il pubblico sentiva la mancanza del cinema americano. Mai come in questo periodo, che coincide con la nomina di Eitel Monaco alla DGC nel 1941<sup>738</sup> e con l'ormai inevitabile perdita del consenso, il grande schermo racconta storie con al centro donne perdute, dal passato torbido, storie di ragazze sedotte e abbandonate, che portano sulla scena argomenti tabù per le convenzioni morali dell'epoca, dall'adulterio, alla prostituzione, all'aborto. Come sostiene Peter Brooks:

Non a caso il melodramma viene alla luce in un mondo in cui gli imperativi tradizionali del vero e della moralità sono stati violentemente contestati, e in cui d'altronde la proclamazione e la vera e propria instaurazione del vero e della moralità divengono un problema politico immediato e quotidiano.<sup>739</sup>

I dispositivi del mélo (passionalità, destino avverso, eventi traumatici, ecc...) entrano quindi in cortocircuito con l'esperienza emotiva del pubblico che è costretto «a riflettere su questioni

---

<sup>737</sup> Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID, *La scena madre*, cit., p. 246.

<sup>738</sup> Freddi ha lasciato la direzione nel marzo 1939 per contrasti con il ministro Alfieri. Gli era subentrato Vezio Orazi fino all'aprile 1941.

<sup>739</sup> Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 32.

universali» e a «mettere a tema il “dramma del quotidiano”». <sup>740</sup> Di qui l’evidente messaggio ideologico veicolato dal genere nel trattare il tema della donna sedotta e abbandonata. Le protagoniste sono per lo più giovani che cadono nel peccato lasciandosi andare all’amore romantico. Il frutto della “caduta” è spesso un figlio illegittimo che devono allevare da sole affrontando i pregiudizi di una società ancorata ad una moralità di derivazione rurale e cattolica, non disposta quindi a perdonare alla donna la perdita della purezza prima del matrimonio. La figura maschile viene giudicata impietosamente: nella maggior parte dei casi, si identifica con un mascalzone egoista che dimostra la sua grettezza e insensibilità liquidando la giovane con un’umiliante busta di denaro. Talvolta, specie nei film cameriniani, l’uomo è di estrazione sociale alto borghese o aristocratica e mai accetterebbe un matrimonio riparatore con una donna di ceto inferiore, quali sono la maggior parte delle ragazze sedotte e abbandonate. In ogni caso è la donna ad andare incontro alle umiliazioni e alla vergogna per la colpa commessa, che la spinge a intraprendere dei percorsi di redenzione estremamente tragici, come in *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mattoli o in *Una storia d’amore* (1942) di Camerini, in cui la morte è l’unica forma di espiazione del male commesso. Talvolta una condotta esemplare, nonostante la “caduta”, può condurre la protagonista a rifarsi una vita come in *T’amerò sempre* di Camerini (1933 e 1942) o *La maestrina* (nelle due versioni rispettivamente di Guido Brignone del 1933 e di Giorgio Bianchi del 1943) con una ricomposizione finale tra amore romantico e amore coniugale. Le storie di perdizione sono declinate dai vari registi e autori in accezioni diversificate, tuttavia il tema della maternità extraconiugale, subita più per ingenuità che per scelta di rottura con il proprio ambiente di provenienza e l’impianto culturale tradizionale, è uno dei *topoi* più ricorrenti. Alcune delle giovani peccatrici del mélo riescono a mantenersi forti di fronte al destino che si ostina a tormentarle tenendo testa all’antico seduttore (Adriana in *T’amerò sempre*) o ad uomini privi di scrupoli che vorrebbero farle ritornare sulla strada del peccato (Maria ne *La peccatrice*). *È caduta una donna* (1943) di Alfredo Guarini affronta, in chiave fortemente melodrammatica, sia il tema classico della ragazza che cade nella trappola dell’amore romantico credendo di trasformarlo in *agape*, sia quello ancora più scabroso e tabù (per il regime) dell’aborto <sup>741</sup> e della rinuncia al figlio illegittimo, quando questi sia di ostacolo alla felicità coniugale. La città

---

<sup>740</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 11.

<sup>741</sup> Nel romanzo nell’edizione da me letta (Milli Dandolo, *È caduta una donna*, Milano, Garzanti, 1944) non c’è alcun accenno alla decisione della protagonista di abortire come asserisce il regista Alfredo Guarini nell’intervista a Savio. Non è da escludere che l’edizione, cui gli sceneggiatori si sono rifatti, contenesse questa allusione ad una tematica considerata tabù dal regime. Nel film l’aborto viene immediatamente rimosso dalla reazione del medico che rimprovera la donna e la convince ad accettare la maternità.

per la ragazza-madre diventa un luogo di inedite esperienze di vita di duplice segno: positive in quanto consente di trovare un impiego per mantenere se stessa e il figlio illegittimo, negative in quanto l'ambiente urbano o lavorativo è insidioso per la giovane, lusingata dal corteggiamento maschile e spesso fiduciosa della serietà dell'uomo che ha promesso di amarla (*T'amerò sempre* – 1943, *Quattro passi tra le nuvole* – 1942). Le trame di questi film appaiono ispirate e guidate dall'urgenza morale di ammonire soprattutto la “donna nuova” esposta ai pericoli della vita cittadina, vittima della propria fragilità interiore, facile preda delle *avances* maschili. Pochi i film melodrammatici che tuttavia forniscono un codice di condotta morale alle giovani donne in platea. La morale è molto chiara: non è concesso alla donna alcuna debolezza passionale prima del matrimonio, non deve assolutamente confondere *eros* con *agape*. Il cinema registra quello che era un problema sociale di vaste proporzioni, al di là della rassicurante retorica familistica. Nei primi anni Trenta l'impennata di figli nati prima del matrimonio (+ 25,7%) si intrecciava con la crescita dei casi di giovani “cadute”.<sup>742</sup> Le rubriche di «piccola posta» dei periodici illustrati, per esempio, registrano un aumento delle lettere di sedotte e abbandonate. Il dato è interessante perché mette in luce la condizione di isolamento, l'impreparazione e la vergogna provata dalle giovani costrette a chiedere ad un'estranea, la curatrice della rubrica, una parola di conforto e magari anche un consiglio su come affrontare quello che di fatto era un dramma. La risposta della giornalista è abbastanza scontata: non c'è giustificazione per chi separa la morale ufficiale dal comportamento effettivo. Per esempio la direttrice di «Eva» coglie al balzo la lettera della giovane “caduta” per impartire una lezione di morale a tutte le lettrici:

[...] una fanciulla è tale solo se è pura e se conserva per sé e col suo prossimo quelle abitudini che non possono essere fraintese, perché la si è lasciata andare a ballare in ritrovi pubblici, perché la si è lasciata scorazzare di giorno e di sera con chiunque [...] E a te che sei afflitta da tanta passione [...] non ho che una cosa da dire [...] Abbi pace, bambina! Abbi pace e non pensare più a nulla per un po' di tempo. Troverai certo la forza di dare a tua madre la notizia ma se questo non dovesse avvenire e tu ti trovassi delusa e stanca senza appoggi, ricordati dell'amica lontana alla quale sei corsa piena di fiducia.<sup>743</sup>

Il regime sembrava più preoccupato per il calo demografico che non per la diffusione di modelli comportamentali più liberi sul piano sessuale. Propagandò un'immagine nuova di

---

<sup>742</sup> Cfr. Helga Dittrich-Johansen, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, «Studi storici», anno 36, 3, luglio-settembre 1995, Roma, Edizioni Dedalo, p. 832.

<sup>743</sup> *Donne!* in «Eva», 13 maggio 1933, p. 3. Citazioni riportate da Helga Dittrich-Johansen, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, cit., pp. 833-834.

«donna di famiglia»,<sup>744</sup> ridisegnando «i rispettivi compiti sociali della maternità e della paternità» e adottò strategie politiche che incidessero «sui rapporti famigliari attraverso la legislazione e le politiche sociali».<sup>745</sup>

Nel 1925 con la nascita dell'OMNI (Opera Nazionale Maternità e Infanzia) «il regime dà inizio agli interventi di assistenza e di educazione nei confronti di madri in condizioni economiche disagiate, coniugate e nubili (che vengono aiutate nella ricerca della paternità)».<sup>746</sup> In questa maniera si cercava di contrastare la pratica illecita dell'aborto e dell'abbandono dei figli dopo il parto, e di favorire, nel caso delle nubili, il riconoscimento del neonato da parte del padre o, ove possibile, il matrimonio:

Affiancando l'opera di convincimento con gli incentivi economici, e il ricorso alle sanzioni legali nel caso le madri si mostrassero recalcitranti e i padri irresponsabili, l'OMNI obbediva al comando del duce di rafforzare i legami familiari al massimo grado. Dichiarava di aver prevenuto, ogni anno a partire dal 1927, migliaia di casi di abbandono di neonati convincendo le madri a tenersi i figli, trovando lavoro alle bisognose, premendo sui genitori perché legalizzassero la loro unione irregolare, procurando il riconoscimento legale a sostegno della madre e del neonato.<sup>747</sup>

Naturalmente l'istituzione dell'Opera, pur essendo finalizzata al «potenziamento demografico della nazione»,<sup>748</sup> costituiva un'innovazione senza precedenti sul piano assistenziale. Pellicole, quali *T'amerò sempre*, soprattutto nella versione del 1933, e *Una storia d'amore* del 1942, diretti entrambi da Camerini, e *La peccatrice* di Palermi del 1940 presentano inserti, talvolta veri spezzoni, dei documentari dell'Istituto Luce, che celebrano gli interventi del regime nel settore della maternità, oltre che esaltare la donna come procreatrice di italiani.<sup>749</sup> Anche il cinema mostrava come per le sedotte e abbandonate ci fosse la possibilità di diventare madri senza ricorrere a scelte estreme, dal momento che l'OMNI si prodigava anche per trovare loro un impiego. La scelta di alcuni registi di entrare nei reparti dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia o di ricostruirli in studio è anche finalizzata a contrapporre la condizione di minorità della ragazza madre rispetto a quella rassicurante della donna divenuta moglie e madre all'interno dell'istituzione matrimoniale. Le panoramiche della macchina da presa sui lettini dei neonati e sullo staff medico e infermieristico efficiente e professionale

---

<sup>744</sup> Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., p. 359.

<sup>745</sup> *Ibidem*.

<sup>746</sup> *Ibid.*

<sup>747</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 101.

<sup>748</sup> Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, cit., p.149.

<sup>749</sup> In *T'amerò sempre* Camerini ha inserito spezzoni di documentari dell'Istituto Luce, oltre che sequenze girate all'ospedale San Giovanni di Roma. Si vedono infatti nel film file di neonati nelle culle, infermiere che operano in ambienti asettici e utilizzano le più moderne tecniche di cura neonatale.

delle moderne strutture dell'OMNI rientrano all'interno della battaglia demografica perseguita dal regime nella seconda metà degli anni Venti, destinata a trovare incondizionato appoggio presso la chiesa e tutto il mondo cattolico, come dimostra l'enciclica di Pio XI del 31 dicembre 1930 *Casti connubii*, celebrazione del vincolo coniugale, inteso come unica forma per combattere l'immoralità sessuale. Non è questa la sede per approfondire ulteriormente l'azione e gli obiettivi, raggiunti o meno, dall'OMNI. Di certo l'ente statale solo in parte riuscì a combattere la natalità illegittima nel nostro paese, che

era stimata tra un quarto e un terzo dei nati vivi. Una frequenza molto alta, dovuta però almeno in parte al fatto che fino al 1929 le unioni esclusivamente religiose non erano conosciute sotto il profilo civile. Di conseguenza, in regioni fortemente cattoliche quali il Venezia Giulia, i figli erano considerati illegittimi fino a che non erano legalmente riconosciuti dal padre. In altre aree, come l'anticlericale Emilia Romagna, dove circa un terzo dei bambini era concepito al di fuori delle nozze, il matrimonio esclusivamente civile era normale, specialmente tra i lavoratori socialisti e anarchici.<sup>750</sup>

La produzione cinematografica del tempo affronta il tema della ragazza madre cavalcando l'ondata moraleggiante che investì la società italiana a ridosso della firma dei Patti Lateranensi e anche sulla spinta della posizione assunta dal Pontefice Pio XI con l'enciclica *Vigilanti Cura* del 1936, in cui esprimeva viva preoccupazione per la forte influenza esercitata dalla settima arte nei riguardi del pubblico che accorreva nelle sale sempre più numerose. Il melodramma, nelle sue molteplici varianti e declinazioni in filoni, va quindi interpretato alla luce dell'esigenza di promuovere la realizzazione di film volti a stimolare nobili ideali di vita negli spettatori e di demonizzare invece quelli che, attraverso la narrazione di atti peccaminosi e di nefaste passioni, potevano allontanare gli uomini dalla virtù e condurli al vizio. L'emancipazione cui la donna era andata incontro, nonostante il regime si prodigasse contraddittoriamente a dipingerla come custode del focolare, si riverberava anche nell'ambito dei rapporti coniugali. Il fascismo considerava il matrimonio indissolubile, ma si mostrava ambiguo nei riguardi della reciproca fedeltà dei coniugi. La moglie era destinata per natura alla procreazione e per questo le si negava, anche nell'ambito del rapporto di coppia, qualsiasi forma di passionalità, perché in netto contrasto con la sua funzione di fattrice di italiani. Le relazioni extraconiugali maschili erano tollerate, purché non mettessero in discussione l'unione familiare.<sup>751</sup> La discriminazione della donna era ben evidente anche sul piano

---

<sup>750</sup> Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, cit., p. 97.

<sup>751</sup> Interessante notare come non solo sul grande schermo, ma anche in altri prodotti del consumo di massa come le canzoni «menzogna, infedeltà, tradimento sono appannaggio esclusivo della donna. La mancanza di un lamento di donna abbandonata dall'uomo è una spia interessante delle strutture mentali del periodo: né la si può



legislativo: il codice penale italiano prevedeva per l'omicidio della moglie adultera l'attenuante della causa d'onore, fino a tempi piuttosto recenti.<sup>752</sup> L'adulterio e il concubinato<sup>753</sup> costituivano un reato penale in base agli articoli 559 e 560 del codice penale fino alla loro abrogazione nel 1968. Dai due articoli risulta ancora una disparità di trattamento fra uomo e donna: il tradimento è un reato penale solo per la moglie, mentre il coniuge è passibile di pena solo nel caso di convivenza *more uxorio*. La posizione della chiesa era più rigida nei riguardi degli uomini: Pio XI nell'enciclica *Casti connubii* considerava le donne «esenti dal desiderio sessuale e, piuttosto, soggiacenti alle richieste degli uomini».<sup>754</sup> Nondimeno il pontefice non dimostrava alcuna indulgenza, a differenza del fascismo, nei riguardi della celebrata virilità maschile in nome della quale il regime accettava norme di comportamento trasgressive, tra cui la frequentazione delle case di tolleranza e l'intreccio di relazioni adulterine al di fuori del matrimonio, giustificate dalla «congenita costituzione sessuale»<sup>755</sup> del maschio. Ma morale cattolica e fascista si ricomponavano nell'indicare alle giovani un modello ideale di donna «angelicata», il cui compito sublime era quello di moglie e madre. Il cinema del Ventennio si inserisce appieno in tale progetto pedagogico: l'infedeltà coniugale condannata è sempre quella femminile, affrontata con modalità diverse all'interno dei due macrogeneri (commedia e melodramma). Nella commedia essa viene collocata in un altrove ambientale, spesso budapestino: le protagoniste fedifraghe sono per lo più straniere, come Dora Nelson, nel film omonimo di Mario Soldati (1939). Inoltre il tradimento è spesso un pretesto per la donna per riconquistare un marito alla ricerca di nuove emozioni (*La dama bianca* – 1938 – di Mario Mattoli), o è il risultato rocambolesco di una serie di fraintendimenti che, alla conclusione della storia, si sciolgono in un rassicurante *happy ending*, lasciando però intuire nuove aspirazioni femminili (*Amazzoni bianche* – 1936 – di Gennaro Righelli), desiderio di sdoganamento da ruoli e modelli di comportamento

---

spiegare solo con la scarsezza – per non dire assenza – di parolieri donne. Quello che dà scandalo è il tradimento operato dalla donna perché frutto di un calcolo mentale, e non, come per l'uomo, di esigenze naturali». Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *L'immagine riflessa*, Napoli, Liguori editore, 1998, p. 162.

<sup>752</sup> Nel codice penale italiano la causa d'onore come attenuante specifica dell'omicidio era contemplata dall'articolo 587, fino alla sua abrogazione, avvenuta solo nell'agosto del 1981. Questo articolo era stato introdotto nel 1930, in pieno fascismo, dal codice Rocco, che modificava l'art.337 del precedente codice Zanardelli. Il codice Rocco introduceva il delitto d'onore come reato autonomo, mentre il precedente costituiva solo un'attenuante generica.

<sup>753</sup> Erano considerati, in base agli articoli 559 e 560 del codice penale, reati penali l'adulterio e il concubinato. La moglie adultera era punibile assieme all'amante con la reclusione fino a un anno. La pena arrivava sino ai due anni in caso di relazione adulterina. Naturalmente ci doveva essere la querela del marito. Questo risultava punibile fino a due anni solo se teneva una concubina nella casa coniugale o altrove. Anche la concubina era punibile nella stessa misura.

<sup>754</sup> Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, cit., p. 68.

<sup>755</sup> Pio XI, *Casti connubii*, 31 dicembre 1930, «Acta Apostolicae Sedis», p. 566.

conformistici. Nel melodramma, invece, l'adulterio assume connotazioni specifiche, legate da un lato alla lunga tradizione culturale e letteraria del mélo e dall'altro alla contraddittoria immagine femminile veicolata dal Fascismo. Alcuni film hanno per protagoniste donne infedeli o sull'orlo del tradimento: *Piccola mia* (1933) di Eugenio De Liguoro (1895-1952) e *Il canale degli angeli* (1934) di Francesco Pasinetti. Il primo è un lungometraggio poco conosciuto del figlio di un regista abbastanza celebre dell'epoca del muto, Giuseppe De Liguoro.<sup>756</sup> Il secondo invece è il film d'esordio dell'autore della prima *Storia del cinema dalle origini ad oggi* (1939), pubblicata in Italia.<sup>757</sup> Le protagoniste di ambedue le pellicole, inquadrare nel loro ruolo di madri e mogli, sentono irresistibile l'attrazione per un *eros* che non coincide con *agape*, in quanto si prefigura come passione dei sensi, in netto contrasto con quello coniugale, identificato con figure maschili incapaci di comprendere le inquietudini e i desideri delle giovani mogli. Non è un caso che i coniugi delle due donne siano più anziani delle consorti e appaiano fisicamente poco attraenti, in contrasto con la baldanza e la giovinezza, nonché l'avvenenza fisica, dei loro rivali: il corridore automobilistico in *Piccola mia* e il "Capitano" ne *Il canale degli angeli*.<sup>758</sup> Ambedue le protagoniste di *Piccola mia* e de *Il canale degli angeli*, dopo il peccato di adulterio, rinunciano all'amore extraconiugale e ritornano a rivestire i panni di angeli del focolare. Quanto accaduto però non cancella il loro deragliamento emotivo all'interno della sfera domestica e preannuncia la possibilità di scelte estreme, come avverrà ne *I bambini ci guardano* (1943) di De Sica e in *Ossessione* (1943) di Visconti. I film di De Liguoro e di Pasinetti evidenziano anche il diverso contesto ambientale in cui si consuma o si prospetta una relazione adulterina: in *Piccola mia* siamo di fronte ad un'opera molto influenzata dal modello hollywoodiano, in cui i personaggi sono di estrazione sociale alta e in particolare quello femminile appare frustrato da un rapporto coniugale incolore e da un'esistenza in campagna noiosa e troppo appartata, nonostante l'agiatezza

---

<sup>756</sup> Eugenio De Liguoro è un regista pressoché sconosciuto a cui non è stato riservato uno spazio nelle storie del cinema, ma solo poche righe da Vittorio Martinelli, *Giuseppe De Liguoro*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. I, Torino, Einaudi, 2006, pp. 465-466: «[...] dopo una sporadica attività in Italia, si trasferisce in Cile dove lavora sia come attore che come regista».

<sup>757</sup> Pasinetti fu un critico e teorico, oltre che sceneggiatore e regista. Tra i suoi numerosi incarichi ricordiamo la fondazione e direzione de «Il Ventuno», la rivista dei GUF. L'attività di docenza e direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia. Fu inoltre il primo studente italiano a laurearsi in Storia del cinema all'Università di Padova con una tesi dal titolo *Realtà artistica del cinema. Storia e critica* (relatore Giuseppe Fiocco, docente di Storia dell'Arte). La sua attività registica fu orientata soprattutto a ritrarre la sua città, Venezia, ne *Il canale degli angeli* e in documentari successivi, da una prospettiva del tutto estranea all'iconografia turistica o cartolinesca e attenta invece a cogliere la dimensione quotidiana del vivere, lontana dal clima altisonante e gridato della propaganda fascista.

<sup>758</sup> La stessa situazione si presenterà anche in *Ossessione* di Visconti. Il Bragana è molto più vecchio della moglie Giovanna e si pone in forte contrasto con il prestante e giovane vagabondo Gino.

economica garantita dal capo famiglia. Il mondo descritto è quello mondano e frivolo delle Mille Miglia e di ambienti sociali alto borghesi. L'adultera si pente della sua condotta solo quando si rende conto che l'amante è un vanesio ed irresponsabile donnaiuolo. Di fronte a questa amara rivelazione, l'amore materno ha il sopravvento. La donna viene perdonata dall'anziano e autoritario marito solo perché ha dimostrato, con una rocambolesca, quanto improbabile, corsa in auto, di amare la figlia al punto di mettere a repentaglio la sua vita per salvarla. Ne *Il canale degli angeli*, lo sfondo non è la città dei salotti aristocratici in stile déco di tanto cinema coevo, ma una Venezia non cartolinesca, un luogo appartato, in cui le pulsioni della modernità si fanno comunque sentire, anche nel privato dei protagonisti. La passione platonica di Maria per il "Capitano" infatti trova una forma di sublimazione nell'amore per il figlio, cui la donna sacrifica la sua felicità in campo affettivo. Pur appartenendo a ceti sociali diversi, le due protagoniste approdano alla medesima scelta di vita: la trasgressiva Maria, in sintonia con il modello offerto dal cinema d'oltreoceano, in *Piccola mia*, e la donna del popolo, Maria, sullo sfondo di una realtà tipicamente italiana, ne *Il canale degli angeli*, rinunciano alla felicità sentimentale in nome dell'amore materno e della famiglia.

La figura dell'adultera compare anche in film tratti da romanzi d'appendice o *pièces* teatrali (*La freccia nel fianco*<sup>759</sup> di Alberto Lattuada, *Mater dolorosa* di Giacomo Gentilomo, *I mariti* di Camillo Mastrocinque). L'infedeltà femminile era infatti considerata un argomento vietato e pertanto i registi evitavano di affrontarlo in maniera esplicita o cercavano di ricucire le inquietudini presenti nel rapporto di coppia facendo rientrare la pulsione muliebre dell'adulterio con l'*escamotage* finale della ricomposizione della famiglia, similmente a quanto accadeva nella commedia.

A distanza di circa un decennio da *Piccola mia* e *Il canale degli angeli*, nello stesso anno (1943) escono *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica e *Ossessione* di Luchino Visconti che riprendono la tematica del tradimento femminile. I due registi, pur provenendo da esperienze culturali e registiche diverse, affrontano entrambi l'argomento in modo innovativo e illustrano, per la prima volta nel cinema di regime, la complessa e problematica realtà della famiglia italiana (De Sica nell'ambito piccolo-borghese, Visconti in quello popolare) non sottacendo, anzi indulgiando nell'analisi delle situazioni più scabrose, dei risvolti più oscuri della realtà familiare. Come nella maggior parte dei lungometraggi di finzione di epoca fascista, le due vicende narrate non raccontano la realtà storica che gli italiani stanno vivendo

---

<sup>759</sup> Il romanzo di Vittorio Zucconi uscì nel 1913 in volume e allo stesso tempo a puntate sul periodico «La Lettura». Alberto Lattuada e i suoi collaboratori lo ambientarono nella contemporaneità.

– drammatica in quegli anni di guerra – ma forse risentono, per la loro cupezza e disperazione, del clima violento ed esasperato che si respira.

De Sica e Visconti trovano nei romanzi di scrittori di appartenenze culturali e geografiche diverse, storie tragiche, senza possibilità di redenzione; tanto da far esclamare a Vittorio Mussolini, dopo essere uscito indignato dalla proiezione di *Ossessione*: «Questa non è Italia!».<sup>760</sup>

Il cinema del Ventennio, infatti, si era sempre tenuto lontano, tranne qualche rara eccezione,<sup>761</sup> da tematiche considerate controproducenti per la tenuta del sistema ideologico fascista: la dissoluzione della famiglia, il disinteresse per le convenzioni sociali, il rifiuto della maternità, il ricorso al gesto estremo.

Significative in tal senso, le parole di Pietro Ingrao, collaboratore di *Ossessione*, che in occasione della scomparsa di Luchino Visconti, ebbe a dire:

[*Ossessione*] la prima opera del cinema italiano che fa i conti con il fascismo, nel suo senso più profondo. In essa non c'è (perché non ci poteva essere) la parola antifascista esplicita: ma c'è – per la prima volta – una lettura della società italiana che è antitetica al fascismo: per il modo con cui venivano colpiti la nozione di famiglia, l'immagine tradizionale dell'operaio, la rappresentazione dei rapporti sociali, lo stesso ambiente materiale, fisico della vita italiana.<sup>762</sup>

In tutta questa produzione, che ha come protagonista la donna peccatrice emerge, nonostante i tentativi della politica di regime di educare la donna alla sua missione di custode del nido domestico, «l'ansia di un mondo nuovo e inquietante dove i valori tradizionali e l'antico ordine morale non riescono più a fornire un tessuto connettivo».<sup>763</sup>

---

<sup>760</sup> Aldo Scagnetti, in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, cit., p.66.

<sup>761</sup> Va precisato che, quando viene girato *Piccola mia*, nel 1933, Luigi Freddi non si era ancora insediato al vertice della Direzione Generale per la Cinematografia e quindi probabilmente la storia di un adulterio era passata senza tante restrizioni, mentre il lungometraggio di Pasinetti del 1934 fu «completamente dimenticato dalla critica (Savio non ha trovato neppure una recensione d'epoca e per quanto risulta non se ne è parlato neppure nelle riviste dei Guf)». Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., pp. 250-251.

<sup>762</sup> Pietro Ingrao, *Luchino Visconti: L'antifascismo e il cinema*, «Rinascita», XXXIII, 13, 26 marzo 1976, p. 33.

<sup>763</sup> Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 38.

### 5.2.1. *La peccatrice*, *Stasera niente di nuovo* e *Una storia d'amore*: percorsi di redenzione

Nel cinema del ventennio fa capolino in maniera piuttosto discreta rispetto alla produzione copiosa del dopoguerra<sup>764</sup> la tematica scabrosa della prostituzione: pellicole quali *La peccatrice* (1940) di Amleto Palermi,<sup>765</sup> *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli e *Una storia d'amore* (1942) di Mario Camerini, affrontano senza giri di parole una realtà sociale che era sotto gli occhi di tutti.<sup>766</sup> Il primo, sceneggiato da Chiarini, Barbaro e Pasinetti e girato al Centro Sperimentale di Cinematografia, riprende il tema della ragazza madre, ma, a differenza di lungometraggi anche anteriori, come *T'amerò sempre* e *La maestrina*, si caratterizza per la presenza di nuove architetture più aderenti al mélo, poi ripreso da registi destinati a specializzarsi nel genere, come Raffaello Matarazzo. Ne *La peccatrice*<sup>767</sup> Palermi, «nell'affrontare il tema della caduta e della redenzione di una giovane donna, ricorrente nella letteratura ottocentesca»,<sup>768</sup> si avvale di tecniche narrative di indubbia efficacia e innovazione<sup>769</sup> per descrivere una vicenda umana al femminile in cui emergono con

---

<sup>764</sup> Di prostitute sarà ricco il cinema a guerra conclusa e negli anni Cinquanta con opere filmiche, che mettono il dito su una piaga sociale molto sentita dalle istituzioni e dall'opinione pubblica e che venne in parte risolta con il tormentato iter parlamentare della legge Merlini, proposta nel 1948, ma approvata nel 1958. Ecco alcuni titoli con protagoniste delle prostitute: *Tombolo paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947), il terzo episodio di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Persiane chiuse* (Luigi Comencini, 1951), *La tratta delle bianche* (Comencini, 1952), *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1953), *Wanda la peccatrice* (Duilio Coletti, 1952), *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960).

<sup>765</sup> Amleto Palermi (Roma 1889-1941) fu giornalista, commediografo, soggettista e regista. Il suo esordio avvenne nel periodo del muto. Negli anni Trenta il suo nome è legato a una serie di film con protagonista Angelo Musco. Grazie a *Cavalleria rusticana* e a *La peccatrice* «raggiunge negli ultimi anni di vita interessanti risultati espressivi e un ampio riscontro di pubblico. Polivalente e versatile, Palermi governa nei casi migliori la propria vena affabulatoria con un mestiere deciso e concreto, prediligendo i drammi a forti tinte e la commedia». Alessandro Faccioli, *Amleto Palermi, Dizionario dei registi del cinema mondiale* (a cura di Gian Piero Brunetta), vol. III, Torino, Einaudi, 2005, p. 13.

<sup>766</sup> Sono presenti figure femminili dalla condotta immorale, se non proprio prostitute, in altri film del periodo: *Giarabub*, in cui la meretrice interpretata da Doris Duranti si redime trasformandosi in un'infermiera; ancora, nel coloniale *Sotto la croce del Sud*, l'attrice interpreta la parte della *femme fatale*, destinata però alla sconfitta. Sempre la diva livornese recita, in *Resurrezione* di Calzavara, il ruolo di una brava e onesta ragazza, sedotta e abbandonata da un nobile, da cui attende un figlio; viene cacciata dalla casa di lui e costretta a prostituirsi per vivere. Una volta arrestata, reincontra tra i giurati l'antico amante che la segue in Siberia per riscattare la sua colpa. Xenia (Mariella Lotti), in *Nessuno torna indietro* di Blasetti, indossa le vesti di una giovane dalle relazioni facili, pur di ottenere una vita comoda e lussuosa. Anche in quest'ultimo caso è prevista una redenzione finale.

<sup>767</sup> La critica, quasi all'unisono, mostrò di apprezzare *La peccatrice* e il suo regista: da Michelangelo Antonioni sulle colonne di «Cinema» a Sandro De Feo su «Il Messaggero», da Filippo Sacchi sul «Corriere della Sera» a Ercole Patti su «Il Popolo di Roma», a Guglielmina Setti su «Il Lavoro».

<sup>768</sup> Orio Caldiron, *Il mélo tra vecchio e nuovo*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 232.

<sup>769</sup> Mario Gromo ha apprezzato la struttura nuova del film «a romanzo, decisamente, non a novellina». Mario Gromo, *La peccatrice*, «La Stampa», 28 novembre 1940; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p.132.

prepotenza «le inquietudini della modernità»,<sup>770</sup> vale a dire un nuovo *status* sociale della donna sempre più emancipata grazie all'indipendenza acquisita con il lavoro. *La peccatrice* presenta già alcune delle tassonomie più ricorrenti del *mélo*, ovvero sentimenti eccessivi e situazioni estreme, nonché l'impossibilità di lasciarsi il passato alle spalle. Quest'ultimo bussava sempre alla porta a reclamare i suoi diritti e si presenta attraverso alcune formule ricorrenti: «i flashback, le ellissi, gli attacchi *in medias res*, i ritorni circolari»,<sup>771</sup> che poi faranno scuola nel melodramma postbellico. Il soggetto e la sceneggiatura, nonostante entrino «in ambienti nei quali finora nessuno aveva osato porre piede, per ovvie ragioni»,<sup>772</sup> cioè una casa di tolleranza, ottennero il visto in fase di censura preventiva, grazie ad uno sviluppo narrativo, in cui la caduta della donna nel mercimonio carnale dipende da «cause piuttosto estranee al suo stesso sentimento»,<sup>773</sup> tant'è vero che la protagonista Maria Ferrante, interpretata da Paola Barbara, nella parte più impegnata e intensa della sua carriera, trova la forza, in seguito alla morte della compagna Anna (Armida Bonocore), di dare un taglio netto alla sua esistenza peccaminosa ritornando a casa dalla madre. La giovane infatti, costretta a prostituirsi in un locale equivoco da un losco individuo che ha approfittato delle sue difficoltà economiche per fare di lei una donna di malaffare, proietta la sua condizione nell'amica morente: anche lei, come Anna, si vergognerebbe a farsi vedere dalla madre in quello stato («*E, se venisse, avrei tanta vergogna, non potrei guardarla. Mamma, quanto buona, se fosse qui, mi aiuterebbe. Tutte le mamme sono buone*»). La figura simbolica della madre rende più acuto il sentimento del peccato e il conseguente desiderio di redenzione nelle donne traviate di animo buono. Da questo momento Maria inizia il suo personale percorso di salvezza, che prende avvio da uno stato di dormiveglia in cui è caduta dopo aver assunto un sonnifero: la giovane rivede in *flashback* la sua vita dal giorno in cui è fuggita di casa per non dare il dispiacere alla madre di averla delusa, fino all'arrivo in quel posto di perdizione. In questo racconto a ritroso rivela la sua inadeguatezza a identificarsi con il modello mariano incarnato dalla madre. La giovane ha infranto un patto tacito, ma non per questo meno valido, con un sistema di principi religiosi in cui anche lei crede e si identifica:

---

<sup>770</sup> Orio Caldiron, *Il mélo tra vecchio e nuovo*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 232.

<sup>771</sup> Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli editore, 2011, p. 21.

<sup>772</sup> Vice [Gianni Puccini], *La peccatrice*, «Cinema», V, 106, 25 novembre 1940, p. 381

<sup>773</sup> Anonimo, *Come si è svolta la preparazione de "La peccatrice"*, «Film», III, 29, 20 luglio 1940, p. 11.

The flashback introduces Maria through her praying in church to the Madonna. Her name, the images of her with the babies in the hospital that frame her as a madonna figure, and the film's emphasis on sin and redemption suggest the collusion between femininity and religion.<sup>774</sup>

Maria sente infatti di aver tradito la i principi cristiani dell'anziana donna concedendosi ad Alberto, uno studente di medicina prossimo alla laurea. Di buon cuore, antepone la felicità altrui alla propria, come dimostra la sua reticenza a confessare al fidanzato di attendere un figlio da lui, quasi si sentisse la sola colpevole di quanto accaduto. E anche quando è costretta a dirgli tutto, emerge la sua disposizione al sacrificio: «*Se si trattasse soltanto di me, non chiederei nulla, ma la mamma capisci?*». Alberto è uno dei numerosi uomini sbagliati incontrati da Maria nella sua discesa verso la degradazione. Insensibile ed egoista promette alla giovane di non lasciarla sola e invece l'abbandona vilmente proprio quando lei ha già lasciato la sua casa per andarsene con lui. Palermi e i suoi collaboratori hanno quindi molto insistito su un'immagine muliebre virtuosa, scivolata nel peccato per amore di un giovane ritenuto da lei onesto, mentre in realtà si è rivelato un mascalzone. Tuttavia la condotta di Alberto non cancella il giudizio negativo della società nei riguardi delle giovani che intrattenevano rapporti sessuali prematrimoniali. La sorte avversa continua ad abbattersi sull'eroina con la morte del figlioletto, partorito in una delle strutture dell'OMNI. Può tuttavia godere la gioia di una maternità surrogata, allattando Tonino, il figlio di una coppia di contadini. Una felicità destinata a finire con lo svezzamento del bambino, se i due coniugi, Andrea (Camillo Pilotto) e Adele, non la invitassero ad andare a vivere con loro in campagna in segno di gratitudine. Ma il destino che attende Maria nel podere dimostra che chi ha sbagliato una volta si porta per sempre il marchio della caduta: il rude fratello di Adele, Salvatore (Fosco Giachetti), ostile al matrimonio, ma disposto a cambiare idea di fronte a Maria, una giovane ai suoi occhi pura e degna del suo amore, quando viene a sapere che non è più illibata, entra nella sua camera ubriaco e tenta di abusare di lei perché ha trasgredito i codici convenzionali della pudicizia femminile («*Non si entra nella camera di una ragazza, specialmente di notte, ma tu non sei una ragazza. [...] Come fanno gli altri faccio anch'io, no? E perché non dovrei farlo? Anche gli altri hanno fatto a meno del curato e della benedizione no? Non è la stessa cosa, lo so. Ma che posso fare se piaci anche a me?*»). Il calvario di Maria non è terminato e una sorte avversa continua a perseguitarla, anche quando si trasferisce in città. Qui fa la commessa in una merceria e frequenta Pietro (Vittorio De

---

<sup>774</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 268.

Sica), con cui va ben presto a convivere lasciando anche l'impiego, come lui desidera, lusingandola con la promessa di un benessere materiale che non è in grado di garantirle. Pietro infatti si è indebitato fino al collo per mantenere un alto tenore di vita e ha persino chiuso l'attività lavorativa in proprio. Della situazione difficile, in cui si è cacciato, approfitta Ottavio (Piero Carnabuci), che ha da tempo messo gli occhi su Maria, con lo scopo di farne la sua amante e anche di sfruttarne l'avvenenza fisica per farla prostituire in una casa di tolleranza, dove l'abbiamo trovata all'inizio del film. La trama, in ottemperanza ai codici di genere, presenta espedienti diegetici spinti fino al parossismo, come quando Pietro viene arrestato per una cambiale non pagata e Ottavio, che ha favorito la cosa, si presenta a Maria sotto i panni di un vero amico intenzionato a prendersi cura di lei, rimasta sola e in difficoltà economiche. A questo punto termina il *flashback* che consente al personaggio femminile di fare un bilancio della propria esistenza. La malattia e la richiesta disperata di aiuto di Anna scatenano in Maria un profondo senso della propria dignità di persona, che la conduce a ribellarsi allo stato di schiavitù a cui è stata costretta dal perfido Ottavio. L'eroina trova «l'energia di ribellarsi proprio quando il baratro sembra doverla inghiottire per sempre».<sup>775</sup> Riprende in mano la sua esistenza ripercorrendo a ritroso i gradini della sua discesa verso l'abiezione. La paura dell'amica di fronte alla morte e il suo desiderio di purificazione mettono Maria di fronte al suo destino: continuare sulla strada della degradazione oppure cercare una forma di riscatto. In ciò risiede il messaggio morale della pellicola di Palermi, attento indagatore della psicologia del soggetto femminile, vittima della viltà e dell'insensibilità degli uomini. Ritornando a casa, la donna reincontra tutti i personaggi maschili che sono stati volontariamente o meno la causa della sua perdizione. La prima tappa vede Maria cercare Pietro nella lavanderia gestita dai suoi familiari. Egli l'accoglie dapprima con disprezzo, dal momento che l'ha vista nel bordello gestito da Ottavio e ha creduto, equivocando, che la donna l'abbia dimenticato per colui che credeva erroneamente un amico. Le offre comunque la possibilità di lavorare alla lavanderia. Ma anche qui il passato torna a farsi sentire. È sufficiente che giunga un poliziotto a chiedere della giovane, perché questa si ritrovi di nuovo costretta a lasciare la nuova sistemazione. Inevitabile ora il ritorno a casa. Sulla strada verso il paese natio, Maria incontra Andrea, l'unico personaggio maschile positivo della storia, una sorta di *pater familias*, che la invita a pranzo, al podere, per salutare il piccolo Tonino e la moglie. Qui Maria rivede Salvatore pentito per il modo in cui si è comportato con lei: «Sapevo che sareste tornata [...]. Perché dovevo chiedervi se mi avete

---

<sup>775</sup> Gugliemina Setti, *La peccatrice*, «Il Lavoro», 15 ottobre 1940.



*perdonato. Alle volte noi uomini siamo delle bestie. Non potete sapere che rabbia mi facevo a pensarci*». Maria si mostra per l'ennesima volta comprensiva e, quando sta per lasciare per sempre la fattoria, abbraccia tutti, persino Salvatore, che la ringrazia. La parentesi campestre, che interrompe il viaggio verso casa, è funzionale anche a impartire un'altra lezione di vita al pubblico femminile: la sequenza che inquadra famiglie di agricoltori nei campi, mentre cantano e lavorano, simboleggia un sistema di valori che Maria ha, in buona fede, tradito, dimenticando che le passioni della carne si devono tenere a freno credendo fino in fondo negli ideali del lavoro e del matrimonio, di cui il mondo rurale sembra essere l'unico depositario (cfr. fot. 7 – Appendice). Come in altri film coevi, è presente anche in questo il conflitto città-campagna: «Urban life is associated with the world of masculine predatoriness, prostitution, and crime, the agrarian world identified with the land, work, nurture, and forgiveness. And Maria belongs in neither place». <sup>776</sup> L'ultima tappa del percorso è quella verso il paese da dove è iniziato il viaggio verso l'abiezione. Qui Maria incontra per caso nella locanda dove si sono visti per l'ultima volta, Alberto, l'antico seduttore, mentre sta cenando. Maria coglie, per la prima volta, nei gesti pedanti la meschinità e l'egoismo dell'uomo un tempo amato: «The waiter brings him a plate of cheese: he carefully cuts off the rind. The waiter brings coffee and he lets it slowly drip into the cup before removing the filter and raising it to his lips». <sup>777</sup> Alberto si accorge tardi di lei e non sa dire alcuna parola di scusa o di pentimento per la sua condotta deprecabile, se non: «*Ci sono contingenze nella vita. Se avremo l'occasione ti spiegherò*». E Maria può solo reprimere il disprezzo e l'odio <sup>778</sup> per l'uomo che le aveva promesso di sposarla, ma poi si era dileguato lasciandole una busta di denaro. Se ne va via a testa alta con dignità, rifiutando il gesto cavalleresco, quanto ipocrita, di lui di volerle pagare il caffè.

La sequenza è stata considerata un capolavoro dalla critica e in effetti nella viltà e nell'egoismo di Alberto si avverte un giudizio etico che investe i personaggi maschili della pellicola, tutti colpevoli di aver fatto del male a Maria: Salvatore per i suoi preconcetti verso le donne non più caste e poi per il suo presuntuoso e ipocrita dare per scontato il ritorno di lei per chiederle scusa, Pietro per la sua inettitudine e incapacità di assumersi delle responsabilità da *pater familias*. Una visione poliedrica e forse un po' troppo schematica dell'universo

---

<sup>776</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 268.

<sup>777</sup> David Forgacs, *Sex in the Cinema*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo, *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 158.

<sup>778</sup> Piuttosto forzato ed esagerato il gesto della donna di afferrare un coltello, forse con l'intento di vendicarsi del male che l'uomo le ha fatto. Intenzione dettata dall'istinto, ma subito controllata, una volta compresa la natura pusillanime di Alberto.

maschile, a cui Ottavio aggiunge una nota di perfidia e malvagità, in quanto ricopre la parte, piuttosto diffusa nel cinema americano, del ruffiano privo di scrupoli che sfrutta le donne perdute per il proprio tornaconto personale. Andrea incarna all'opposto l'uomo ideale del regime: sposato con prole, riconoscente a Maria per quello che ha fatto per lui e disposto ad aiutarla proprio perché consapevole di aver di fronte una giovane di sani principi, ma che si è fidata di un mascalzone. Come afferma Marcia Landy, gli uomini incontrati dalla ragazza, dopo aver lasciato la madre, «with the exception of Andreas, a paternal figure, are associated with violence, criminality, arbitrariness, narcissism, and the uses and abuses of women».<sup>779</sup> Andrea tuttavia non può modificare il destino di Maria, che solo nel pentimento e nel ricongiungimento con la madre potrà trovare – forse – la forza di ricominciare. Il finale rimane volutamente aperto: sono gli uomini pentiti del male fatto alla giovane a gettare luce sul suo futuro. Salvatore, dopo aver invitato Pietro a non cercarla più, si sentirà chiedere una conferma alla possibilità che la giovane abbia una speranza di riscatto: «... *Io credo che si possa sempre ricominciare una vita, vero?*». «*Dipende*», replica Salvatore. Nonostante la pellicola delinei un ritratto di donna «*buona come il pane*»,<sup>780</sup> però sfortunata per aver incontrato uomini sbagliati, le parole di Salvatore e Pietro lasciano intendere che è sempre difficile per una giovane macchiata dal peccato rifarsi una vita. L'abbraccio tra madre e figlia sancisce il rientro all'ordine, il desiderio di rinascere a nuova vita rinunciando alle lusinghe dell'amore romantico.

Un'altra giovane perduta che non riesce a trovare un posto onorevole nella vita è la protagonista di *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli. Maria Bellotti (Alida Valli) è la prostituta dal cuore d'oro del terzo film della tetralogia mattoliana, la pattuglia di film presentati con la frase di lancio «I film che parlano al vostro cuore».<sup>781</sup> Mattoli, considerato un artigiano del cinema, trovatosi davanti alla macchina da presa per pura casualità,<sup>782</sup> rivela subito un istinto naturale muovendosi con disinvolta padronanza del mezzo cinematografico tra i diversi generi. Nel corso degli anni il suo cinema è andato incontro ad una rivalutazione, come tutto il cinema dei cosiddetti “telefoni bianchi”. «Il senso dello spettacolo e la rapidità

---

<sup>779</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., pp. 268-269.

<sup>780</sup> Tali sono le parole utilizzate da Salvatore per descrivere Maria a Pietro.

<sup>781</sup> I film, oltre a quello analizzato, sono: *Luce nelle tenebre* (1941), *Catene invisibili* (1941), *Labbra serrate* (1942).

<sup>782</sup> Questa la sua dichiarazione a Francesco Savio: «Guardi io ero un avvocato che doveva fare il produttore; poi fu l'amico Bragaglia che, tre giorni prima di iniziare un film, disse che era occupato, non poteva venire, e io cominciai a fare il regista, così, occasionalmente. Ho sempre avuto una grande conoscenza dei miei limiti». Francesco Savio, *Intervista a Mario Mattoli*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., pp. 751-752.

della realizzazione, assieme allo spirito imprenditoriale, sono l'insegna del più prolifico regista italiano dell'epoca»,<sup>783</sup> scrive Orio Caldiron.

Proprio negli anni dell'autarchia cinematografica, Mattoli dà vita alla produzione seriale de «I film che parlano al vostro cuore» facendosi interprete delle esigenze di creare prodotti di successo popolare, a basso costo, per rimpinguare le casse dello stato. E in questa direzione si muoveva la produzione, altrettanto seriale di film collegiali, di commedie bianche e di film in costume. Sono pellicole prevalentemente d'evasione, che emulano il modello americano al fine però di elaborare un prodotto di respiro autarchico e quindi italiano. Come ha scritto Elena Mosconi, Mattoli «tenendo ben presente la produzione seriale del muto, non a caso incentrata sul personaggio comico o sulla diva, per la prima volta si affida ad un progetto 'programmaticamente' seriale per modulare, in quattro differenti tonalità, un discorso narrativo e stilistico coerente».<sup>784</sup> Il regista si avvale infatti, in tre dei quattro melodrammi, di Alida Valli, nella parte della protagonista.<sup>785</sup> L'attrice si era messa in luce con un film scolastico, sempre di Mattoli, *Ore 9: lezione di chimica* (1941), ma era già una diva grazie ad alcune commedie bianche, tra cui *Mille lire al mese* (1938) di Max Neufeld. Aveva dimostrato un temperamento drammatico nel capolavoro di Mario Soldati *Piccolo mondo antico* (1941),<sup>786</sup> come in *Luce nelle tenebre* (1941) e *Catene invisibili* (1941), primi due film della tetralogia mattoliniana, girati a cinque mesi di distanza l'uno dall'altro. *Stasera niente di nuovo* «costituisce forse il *climax* melodrammatico della serie, sia per la maggior compattezza, sia per il finale tragico imposto dal regista alla produzione».<sup>787</sup> Al critico Savio infatti il regista racconta che il produttore, il conte Giannuzzi, gli offrì una straordinaria somma di denaro per non far morire la Valli e concludere con l'*happy ending* in linea con gli altri melodrammi.<sup>788</sup> Il soggetto del film fu scritto da Mattoli assieme al fratello Luciano, come poi la sceneggiatura, cui collaborò, non accreditato, Aldo De Benedetti. Uscito due anni dopo *La peccatrice*, e precisamente il 23 dicembre del 1942, «quando l'Italia è ormai in piena disfatta militare e il regime sta andando a pezzi»,<sup>789</sup> il lungometraggio ha per protagonista una canzonettista che, sfruttata da un mascalzone privo di scrupoli, si esibisce nei locali notturni, non disdegnando di continuare la serata in compagnia di danarosi clienti. Arrestata e

---

<sup>783</sup> Orio Caldiron, *Cinema all'antica italiana*, in ID (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 203.

<sup>784</sup> Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 229.

<sup>785</sup> Andrea Checchi, Fosco Giachetti e Carlo Ninchi sono presenti in due film su quattro.

<sup>786</sup> L'attrice aveva interpretato anche altri melodrammi in costume come *Manon Lescaut*.

<sup>787</sup> Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 229.

<sup>788</sup> Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Mario Mattoli*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., pp. 744-745.

<sup>789</sup> Ernesto G. Laura, *Alida Valli anni '40...*, in ID (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 289.

condotta in commissariato, nel corso di una retata della polizia, Maria Bellotti, questo è il nome della protagonista, è messa di fronte ad una scelta radicale per la sua vita: o accetta di tornare a casa con il foglio di via o l'attende il carcere, dal momento che nessuno può garantire per lei. La giovane però non accetta di tornare al paese, in quanto si vergognerebbe di far sapere ai genitori la sua condizione di *entreneuse*. Essi capirebbero lo stato di abiezione in cui è caduta lontana da casa. L'unico che potrebbe evitarle di dare un dispiacere ai genitori è il giornalista Cesare Manti (Carlo Ninchi), conosciuto alcuni anni prima a Costantinopoli e ora anche lui nella stanza del commissario alla ricerca di notizie di cronaca nera. Lo convince a garantire per lei; lui non ricorda sul momento di averla mai incontrata, ma Maria gli racconta di averlo soccorso quattro anni prima in un locale notturno di Costantinopoli. Come ne *La peccatrice*, il passato viene riesumato attraverso la tecnica del *flashback*: in quella serata la ragazza si era esibita con *Ma l'amore no*,<sup>790</sup> un inno all'amore romantico, quello a cui la giovane aspira e che forse l'ha condotta alla rovina. Subito dopo lo spettacolo la giovane aveva trovato Manti svenuto nella sua stanza e si era presa cura del cronista in fin di vita vegliandolo notte e giorno, spinta dalla compassione e dalla storia sentimentale dell'uomo, innamorato di una donna, cui aveva iniziato a scrivere una lettera. Nel delirio Cesare aveva confuso Maria con la donna amata e le aveva confessato di non poter fare a meno di lei. La donna quindi non se l'era sentita di lasciare l'uomo da solo e addirittura non aveva ascoltato gli avvertimenti dell'amante, nonché sfruttatore Giorgio (Aldo Rubens), che le aveva rinfacciato di sprecare il suo tempo e di trascurare il lavoro («*Bada che quello dell'altra sera è venuto apposta per te e carico di quattrini. Stai attenta a non perderlo per fare la buona samaritana con quest'altro*»). Un altro episodio in cui si nota quanto Maria sia desiderosa di amare in maniera pulita, è quando, verso la fine del film, assiste alla proiezione di una sequenza di una pellicola melodrammatica in costume, *Abbandono*,<sup>791</sup> che fa scattare in lei, ormai gravemente ammalata, il desiderio di rivedere Manti, l'unico uomo che abbia dimostrato nei suoi confronti una condotta disinteressata, dettata forse dal desiderio di ricambiare il suo atto caritatevole<sup>792</sup> quand'era ammalato. Anche lei, come la protagonista de

---

<sup>790</sup> La canzone, che diede notorietà al film e divenne un *hit* dell'epoca, fu scritta da Giovanni D'Anzi e Michele Galdieri.

<sup>791</sup> Mattoli ama l'autocitazione; infatti *Abbandono* è un suo film del 1940. La sequenza vede i due giovani innamorati giurarsi eterno amore.

<sup>792</sup> Elena Mosconi ha rintracciato dei 'sottotesti popolari' nei quattro film della tetralogia. In Stasera niente di nuovo la parabola della "buona samaritana". Cfr. Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 242.

*La peccatrice*, è una ragazza di animo buono, anche lei è stata un tempo una donna onesta,<sup>793</sup> che ha lasciato la famiglia d'origine per avventurarsi nella grande città, luogo insidioso, in cui la donna cade spesso vittima di uomini privi di scrupoli. Alla stessa stregua della sua omonima ne *La peccatrice*, la giovane si è sempre vergognata di essere diventata una prostituta, tant'è vero che ha scritto ai genitori di essere sposata e di trovarsi sempre in viaggio al seguito del marito. Un profondo sentimento di vergogna unisce le due protagoniste, come la maggior parte delle donne traviate della nostra cinematografia, dotate di un'indole onesta, che non basta a salvaguardarle dalla "caduta". Tuttavia la protagonista di *Stasera niente di nuovo* possiede una personalità insofferente, non priva di un disperato cinismo, nonché una psicologia più sfaccettata, rispetto a Maria Ferrante ne *La peccatrice*. Si stanca presto della vita segregata, piena di regole, della casa di redenzione, sopporta con astio il duro lavoro che deve svolgere assieme alle compagne. E alla fine decide di tornare a fare la cantante-prostituta, come si comprende da un colloquio con Manti, verso il quale esprime un astioso disprezzo per averla convinta a entrare lì dentro: *«Mi avete tolto da una prigione per gettarmi in un'altra, ma da quella di prima almeno quando uscivo, per grazia di Dio, ero libera, libera. Qui invece non si esce più. C'è da impazzire. Voi pretendereste di salvarmi, ma vi siete mai guardato in faccia? Siete un pezzente. Fate più pena di me. Sarete stato un grand'uomo, può darsi, ma chi se ne ricorda più. Anch'io sono stata una donna per bene, ma ora siamo tutti e due nell'immondizia. Facciamo schifo a noi stessi e piantiamola una volta buona con le buffonate della pietà e della commiserazione. Lasciatemi in pace e andate all'inferno»*. Mattoli ha creato due personaggi alla deriva secondo taluni stereotipi del cinema americano e soprattutto francese.<sup>794</sup> È andato tuttavia oltre il realismo crudo d'Oltralpe, delineando dei caratteri più vicini alla sensibilità dello spettatore italiano, grazie alla capacità di «infondere al suo racconto una cert'aria convincente e familiare tutt'altro che sgradevole».<sup>795</sup> Solo di fronte alla morte impellente Maria sente, come Anna, l'amica di Maria ne *La peccatrice*, il bisogno di riconciliarsi con la famiglia. E allora torna in Istituto e qui, ormai gravemente provata dalla malattia, rivede il giornalista cui chiede un ultimo favore; desidera che faccia in modo che i genitori non conoscano mai la sua vera condizione: *«Se venissero qui capirebbero. Se volete fare qualcosa per me, cercate di evitare. Vi scongiuro*

---

<sup>793</sup> «Credete che mi piaccia questa vita? Non ne posso più, ma è inutile quando si è incominciato», dirà a Manti, ancora prima di entrare nella casa di redenzione.

<sup>794</sup> La critica ha insistito molto sulla somiglianza tra il giornalista pezzente e cinico, figura cara al cinema americano, e il personaggio spesso interpretato da Jean Gabin nel noir francese.

<sup>795</sup> D. F. [Dino Falconi], *Stasera niente di nuovo*, «Il Messaggero», 6 gennaio 1943.

*trovate qualcosa*». E il cronista dal cuore d'oro, che aveva già preparato una casa per Maria, prima che se ne andasse via dall'istituto di redenzione, non solo la conduce lì, ma anche la sposa *in capitulo mortis*, in modo che la sua famiglia la possa rivedere donna perbene accanto al marito. Così Maria muore in pace con se stessa e circondata dall'amore dei genitori. Sia ne *La peccatrice* che in *Stasera niente di nuovo*, le protagoniste approdano alla riconciliazione con la famiglia, percorrendo strade diverse, in cui trovano un punto di convergenza cultura cattolica, ideologia fascista e romanzo d'appendice. Componenti su cui i due registi e i loro collaboratori puntano per consentire al pubblico di identificarsi nella vicenda e trarre da essa un insegnamento morale. La morte come redenzione è l'epilogo obbligato anche in *Una storia d'amore* (1942), interpretato da Assia Noris, per l'ultima volta sullo schermo diretta da Camerini.<sup>796</sup> Il film non è tra i migliori del regista romano e all'epoca in cui uscì la critica si divise tra detrattori e sostenitori. De Santis sulle pagine di «Cinema» coglie uno squilibrio individuando una prima parte in cui prevale «una simpatica americaneggiante disinvoltura» e una seconda caratterizzata da «una diffusa enfasi drammatica».<sup>797</sup> Raffaele Calzini apprezza nel complesso il film cui riconosce un unico difetto: «quello di presentarsi con l'attillata e signorile perfezione di un abito su misura, di esser costruito sopra un motivo di stampo romantico».<sup>798</sup> Al Festival di Venezia, nonostante il premio vinto, alcune scene furono aspramente criticate per la loro gratuità, quali quella dell'assassinio e dello svolgimento del processo.<sup>799</sup> In realtà il regista si trovò il cammino già tracciato, in quanto la Lux aveva acquistato i diritti di un romanzo americano, *Life Begins* di Mary McDougal Axelson, da cui fu tratto l'omonimo film diretto da James Flood e Elliott Nugent nel 1932, che parla di una donna che preferisce morire al posto del figlio che sta per nascere. Questa la testimonianza di Camerini: «Allora mi chiesero di inventare una storia precedente e io inventai tutto il primo tempo. E il primo tempo è ancora, mi pare, sulle piccole corde mie, c'è ancora una volta un operaio, eccetera. E poi il secondo tempo si è fatto perché loro avevano comprato i diritti e volevano fare il film».<sup>800</sup>

Colpi di scena a catena, alto *pathos* melodrammatico e finale in perfetto stile *larmoyant* dunque non rientrano a pieno titolo nella poetica cameriniana. Anna Roberti appare fin troppo

<sup>796</sup> *Una storia d'amore* valse al regista il Premio per la miglior regia al Festival del Cinema di Venezia.

<sup>797</sup> Giuseppe De Santis, *Una storia d'amore*, «Cinema», VIII, 159, 10 febbraio 1943, p. 87; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis*, cit., p. 167.

<sup>798</sup> Raffaele Calzini, *7 giorni a Venezia*, «Film», V, 39, 26 settembre 1942, p.7.

<sup>799</sup> Cfr. Volpone [Pietro Bianchi], *Una storia d'amore*, «Il Bertoldo», 18 dicembre 1942 e Irene Brin, *Una storia d'amore*, «Cine Illustrato», 52, 27 dicembre 1942.

<sup>800</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 223.

perseguitata da circostanze negative: «Forse si è esagerato nell'accumular troppe disgrazie su così fragili spalle: forse gli uomini non danno poi tanta importanza alle belle pasticciare, forse dagli appuntamenti quasi-galanti si può uscire senza l'uso delle armi».<sup>801</sup> Buona invece l'interpretazione della Noris che «ha raggiunto accenti d'umanità accorata e dolorante, con una recitazione spoglia d'ogni retorica».<sup>802</sup> Camerini, agli occhi di Francesco Pasinetti, si è rivelato «attento, scrupoloso nella tecnica, rigoroso nell'angolazione, senza uscire mai dai limiti dei toni minori e dei “pianissimo”, accorto nel descrivere le realizzazioni psicologiche dei suoi personaggi».<sup>803</sup> Il film racconta una “storia d'amore” tra due giovani, Anna e Gianni (Pietro Lulli al suo esordio sul grande schermo), una donna dal passato burrascoso e un operaio buono e onesto. Il giovane, preso dalla compassione per lei, la ospita per una notte nell'appartamento condiviso con l'amico Agostino (Carlo Campanini). Anna ha in comune con le protagoniste de *La peccatrice* e di *Stasera niente di nuovo* la precarietà dell'esistenza della donna che dalla provincia approda nell'ambiente urbano.<sup>804</sup> Da avvenimenti e informazioni, che emergono nel corso della vicenda, si delinea il ritratto di una ragazza di buon cuore, costretta però a scendere a compromessi immorali per sopravvivere. Ha avuto – si deduce – relazioni sentimentali con uomini coinvolti in affari poco puliti. Uno di questi l'ha accusata ingiustamente di complicità in un furto e per questo Anna è stata anche in carcere. Quando incontra Gianni è disoccupata e non ha i soldi per pagare l'affitto. Tuttavia la sua condotta esteriore è da donna emancipata: ama fumare e mostrarsi sicura, facendo credere a Gianni di non aver bisogno dell'aiuto di nessuno. Ma il giovane è rimasto colpito, oltre che dalla bellezza, dalla naturalezza e dalla semplicità della ragazza tanto da cercarla nella pensione in cui vive. Gianni scopre così che non ha i soldi per mantenersi e che si arrangia come può e riesce a convincerla a lasciare quel posto equivoco. Un'ellissi narrativa ci mette di fronte ad un repentino cambiamento nella vita di Anna, determinato dall'incontro con Gianni e dalla nascita di un sentimento d'amore tra i due. Un lavoro come commessa in una pasticceria e una convivenza felice con un ragazzo umile e serio della sua stessa provenienza sociale fanno ritornare Anna la brava ragazza di un tempo. Camerini ha assegnato alla Noris, rispetto alle commedie in cui è protagonista, una parte più spregiudicata in cui comunque il

---

<sup>801</sup> Irene Brin, *Una storia d'amore*, «Cine Illustrato», cit.

<sup>802</sup> Adriano Baracco, *Una storia d'amore*, «Primi Piani», II, 6 giugno 1942.

<sup>803</sup> Francesco Pasinetti, *I film della Mostra di Venezia*, «Cinema», VII, 150, 25 settembre 1942, p. 544.

<sup>804</sup> Significative in proposito le parole dell'avvocato della difesa (Emilio Cigoli) che difende Anna dall'accusa di omicidio: «Forse molti ignorano il calvario di queste giovani che sperdute nelle grandi città vengono attratte e travolte dal luccichio di una vita facile, ma Anna Roberti seppe ritrarsene a tempo e in un amore purissimo seppe dimenticare il passato».

personaggio conserva un'indole buona, nonostante il passato torbido. Anche Anna aspira all'amore romantico, però, a differenza delle figure femminili de *La peccatrice* e di *Stasera niente di nuovo*, ha la possibilità di trasformare *eros* in *agape*, perché Gianni rappresenta il modello ideale di uomo per Camerini: responsabile e animato da sani valori morali derivanti dal suo *background* popolare. A lui si contrappone una tipologia maschile corrotta, rappresentata da personaggi loschi dell'alta borghesia, intenzionati solo a divertirsi con ragazze come Anna. Tuttavia il rientro all'ordine del personaggio femminile nell'alveo sicuro del matrimonio non lo preserva da una resa dei conti con il passato, secondo i dispositivi diegetici del melodramma. L'eroina, senza alcuna intenzionalità, rivede dapprima un vecchio amico, che altri non è che il figlio del padrone dell'officina in cui lavora Gianni. Il giovane tenta delle *avances* contro la volontà di Anna, ma viene sorpreso da Gianni che non esita a prenderlo a cazzotti. La rissa si conclude con l'inevitabile licenziamento di Gianni. Anna deve quindi tornare al lavoro di commessa. Spinta però dalla necessità di aiutare il marito, decide di far visita all'antico amante, l'ingegner Ferreri (Guido Notari), che le dà una mano pretendendo in cambio favori sessuali. Anna non accetta e allora uccide l'uomo, terrorizzata dalla minaccia di lui di raccontare a Gianni che è stata in carcere per furto. La storia di Anna si conclude tragicamente: al processo viene prosciolta dall'accusa di furto perché innocente, ma deve pagare per aver commesso un omicidio. Nonostante il tentativo di riabilitarsi iniziando una nuova vita con Gianni, la donna è punita per aver condotto un'esistenza frivola e lasciva prima di incontrare l'amore puro. Morirà felice dopo aver dato alla luce una bambina: «*Portatela a Gianni. Gli ho promesso che sarei tornata. Ditegli che gliela mando io*». Solo nella morte il personaggio può realmente redimersi, come Maria in *Stasera niente di nuovo*, lasciando in eredità al marito la figlia. Quello di Anna è un ritorno alla purezza attraverso la maternità, un'ennesima simbologia mariana.

### **5.2.2. *T'amerò sempre, La maestrina, È caduta una donna, Quattro passi tra le nuvole: sedotte e abbandonate, ma madri***

Diretto in versione francese e italiana, nel 1933, da Mario Camerini per la Cines, *T'amerò sempre* appartiene a quella fase del cinema italiano in cui commedia e melodramma si sovrappongono, specie nel filone comico-sentimentale, «che già nella denominazione indica



la filiazione da due generi».<sup>805</sup> Addirittura troviamo anche l'inserimento di scene documentaristiche «girate dal vero, alla maternità dell'ospedale San Giovanni»<sup>806</sup> di Roma. Nel 1943, su pressione di Freddi, che gli aveva rinnovato il contratto con la Lux, Camerini, in assenza di soggetti, realizzò il *remake* del film.

Quel film non l'ho visto più perché finì in malo modo, fra le altre cose non mi pagarono. [...] È stato un film disgraziato, con dei condizionamenti anche di carattere politico tali per cui non l'ho potuto fare come lo volevo fare.<sup>807</sup>

*T'amerò sempre*, diretto dopo *Gli uomini, che mascalzoni ...* (1932), inaugura, il 12 aprile 1933, il III Concorso cinematografico internazionale alla Fiera di Milano e rivela una maggiore disinvoltura del regista di muoversi tra i dispositivi del melodramma. «Questo è infatti il film in cui Camerini entra in pieno nel genere, e gli elementi del genere alternativo (la commedia) non provocano allentamenti emotivi ma sono legati a personaggi minori che fanno scattare la sceneggiatura».<sup>808</sup> La critica apprezzò la destrezza e la delicatezza di ritmo con cui Camerini diresse il film, anche se giudicò poco felice la scelta del soggetto, piuttosto «di moda»<sup>809</sup> nel cinema, ovvero quello della povera ragazza sedotta e abbandonata. Nicola Chiaromonte sulle colonne de «L'Italia Letteraria» lamenta la mancanza di coraggio del regista che non va mai al di là della banalità del luogo comune e auspica che in futuro Camerini «con uno scenario impiantato su un solido luogo comune, se vogliamo dir così, ma implacabile, che lasciasse il minimo possibile di adito alla pura e semplice banalità»,<sup>810</sup> possa dirigere un bel film. Mario Gromo invece, pur mettendo in evidenza qualche difetto di sceneggiatura, spende parole positive sul progresso compiuto da Camerini nel creare «un lungo racconto, pervaso di schietta umanità, narrato con voce pacata e quasi sempre incisiva».<sup>811</sup> Il regista, autore anche del soggetto, delinea un ritratto femminile a lui caro, quello della giovane buona e onesta che, attratta dall'amore romantico, cade vittima di un

---

<sup>805</sup> Sergio Grmek Germani, *Cinema italiano sotto il fascismo...*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 345.

<sup>806</sup> AA.VV., *Intervista con Mario Camerini*, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 264.

<sup>807</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Camerini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 223.

<sup>808</sup> Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 49.

<sup>809</sup> Enrico Roma, «Cinema Illustrazione», VII, 18, 3 maggio 1933, p. 15; ora in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 86.

<sup>810</sup> Nicola Chiaromonte, «L'Italia Letteraria», 30 aprile 1933, in Stefania Parigi (a cura di), *Risate di regime*, cit., p. 86.

<sup>811</sup> Mario Gromo, *T'amerò sempre*, «La Stampa», 28 aprile 1933; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 26.

mascalzone concedendosi a lui prima del matrimonio. La protagonista Adriana (Elsa De Giorgi) rimanda senza dubbio allo stereotipo della donna perduta, già incontrato ne *La peccatrice* e in altri film con personaggi principali ragazze madri. Tuttavia il regista, coerentemente con la sua poetica, prevede l'*happy ending* per la sua eroina, che convola a nozze con il ragionier Fabbrini (Nino Besozzi), disposto a dimenticare il passato in nome dell'amore e del comportamento irreprensibile dimostrato dalla giovane, dopo la "caduta". Assunta, grazie al contabile, nel salone di bellezza gestito dall'effeminato Oscar (Jules Berry), Adriana è una seria ed onesta commessa, che però nasconde un segreto, una figlia nata da una relazione con un nobile irresponsabile, quanto opportunisto, Diego (Mino Doro). L'esistenza della giovane è interamente occupata dal lavoro e dalla cura della bambina, cui cerca di dare quell'affetto che a lei è stato negato dalla morte prematura della madre, una donna dalla condotta equivoca, costretta a prostituirsi da un amante privo di scrupoli, che poi l'ha uccisa. Secondo le convenzioni del genere melodrammatico, coniugate con il romanzo d'appendice e il *feuilleton* ottocentesco, Camerini ripercorre il tragico passato della protagonista narrando con la tecnica del *flashback* l'infanzia e l'adolescenza di Adriana trascorse in orfanotrofio. Qui in un ambiente di reclusione lontano da ogni contatto con il mondo esterno, Adriana coltiva sogni di libertà e d'amore, assieme alle altre fanciulle. Emblematica la scena in cui le orfane guardano dalla finestra una coppia di innamorati che si baciano. Attraverso un montaggio che procede per stacchi ed ellissi, la ragazza, una volta uscita dall'istituto, ha conosciuto l'amore romantico tante volte idealizzato, solo che ha commesso l'errore non solo di perdere la purezza prima del matrimonio, ma anche di concedersi all'uomo sbagliato, per nulla intenzionato a riparare al torto fattole. Addirittura la blasonata signora, che si reca al reparto maternità dell'OMNI per fare visita alla neomadre al posto di Diego, eclissatosi con una scusa, non si fa scrupolo di farla sentire in colpa nei riguardi di Diego: «*Lei saprà che questa relazione gli ha procurato molte preoccupazioni di fronte alla famiglia, molti dispiaceri. Ma doveva comprendere che era impossibile, ragazza mia. Ci sono degli obblighi sociali, tutti ne abbiamo, e dobbiamo rispettarli anche se è doloroso, anche se costa sacrificio*». La giovane non può che piangere disperata di fronte all'abbandono dell'uomo che le aveva promesso di amarla per sempre. Camerini tuttavia non risparmia il fatuo *tombeur de femmes* della sua sferzante satira: non appena l'elegante dama dichiara alla ragazza in lacrime, in un ipocrita tentativo di consolarla, che anche Diego soffre, in montaggio alternato vediamo il contino assistere ad una partita di golf. Il seduttore viene ripreso sempre in attività futili: mentre si intrattiene con degli amici giocando a *yo-yo*, mentre va a prendere la fidanzata da

Oscar o frequenta ambienti mondani. Per lui la paternità è stato solo un incidente di percorso che altri hanno “sistemato” per non rovinargli la vita e la possibilità di sposare una donna del suo rango. Fabbrini invece incarna l’operosa piccola borghesia ancorata ai valori della famiglia e del matrimonio. È grazie all’incontro con il contabile di Oscar che, «by finding people like herself», Adriana «is saved from the cruel treatment of the upper classes. Safety resides in the home and with members of the same class».<sup>812</sup> Fabbrini è infatti esattamente l’opposto del nobile Diego:<sup>813</sup> «The count is lithe, imperious, sophisticated, and also menacing, while bespectated Mario is reticent, awkward, humble, and gentle».<sup>814</sup> Non viene risparmiata dall’ironia sferzante del regista nemmeno la tipologia maschile che frequenta il salone di Oscar: debole o sottomessa, come ha evidenziato James Hay, al gentil sesso, determinato e consapevole del suo potere sugli uomini: «In this female domain, there are no clearly strong male characters; besides Oscar, the husbands of the women appear meek and often of smaller stature than their wives».<sup>815</sup> Il contrasto interclassista è evidente anche all’interno dell’universo muliebre che si muove all’interno dei locali del parrucchiere per signora, in cui si nota «the opposition between the marcelled and overdressed women who visit Oscar’s shop and Adriana’s simpler dress, hairdo, and makeup».<sup>816</sup> Ma non solo: la condotta virtuosa di Adriana fa da *pendant* anche a quella disinvolta di qualche sua collega, disposta ad accettare le *avances* di qualche danaroso frequentatore del salone per arrotondare il magro stipendio. Dispositivo frequente nel melodramma, in *T’amerò sempre* il passato ritorna e mette ancora alla prova l’eroina.<sup>817</sup> Diego infatti con estrema spregiudicatezza e tracotanza, reincontrandola per caso al salone di bellezza, non si farà scrupolo di proporle di diventare la sua amante lusingandola con la promessa di un’esistenza agiata. L’uomo, di fronte al rifiuto, non si dà per vinto e torna a tormentarla credendo che la donna abbia

---

<sup>812</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 108.

<sup>813</sup> Il *remake* girato dieci anni dopo introduce un personaggio nuovo, un esponente della ricca borghesia, l’avvocato Pini (Renato Cialente), che ha una relazione con la commessa Janette (Lily Danesi), ma allo stesso tempo ha messo gli occhi su Adriana.

<sup>814</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 249.

<sup>815</sup> James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 125.

<sup>816</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 250.

<sup>817</sup> Nel *remake* del 1943, piuttosto fedele a quello del 1933, Camerini ha collocato il personaggio femminile, interpretato da Alida Valli, ancora più al centro delle attenzioni maschili. Elsa De Giorgi nella pellicola del 1933 è una figura più timida e dimessa, mentre la Valli appare più sicura di sé, nonché dotata di un maggiore *sex appeal*, che le procura più fastidi con gli uomini: dalla corte interessata dell’avvocato Pini, oltre a quella dell’antico seduttore. In particolare l’aggiunta dell’avvocato «rende assai più esplicita la corruzione dell’ambiente alto borghese». Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., pp. 111-112.

intenzione di sposarsi con un altro; al che Adriana replica con astio: «*Sposarsi? E sei tu che me lo dici? Tu che hai fatto il vuoto intorno a me, tu che sapevi che ero sola. Ma cosa vuoi da me? Lasciami tranquilla. Io vivo del mio lavoro. Capisci? Per mia figlia, solo con mia figlia e sono felice, capisci?*».

La giovane quindi ha imparato che non può aspirare all'amore coniugale con un esponente di una classe sociale superiore, ma solo al ruolo di amante occasionale. Anche se sembra aver raggiunto una forma di equilibrio grazie all'indipendenza offerta dal lavoro, tuttavia dalle parole gridate contro l'indecente offerta di Diego, esprime una velata aspirazione al matrimonio, forse nata dall'affetto sbocciato un po' alla volta per Fabbrini. Il timido e impacciato ragioniere stima moltissimo la seria ed onesta ragazza, ma, conosciuto il suo segreto, non riesce ad accettare che Adriana abbia una figlia illegittima e si mostra freddo e staccato. Eppure l'aveva, poco tempo prima, invitata a cena a casa sua per farle conoscere la madre in occasione della festa per il fidanzamento della sorella. Accompagnandola al portone si era con enorme impaccio dichiarato, proponendole di sposarlo. Ma Adriana aveva rifiutato in modo categorico senza addurre giustificazioni, consapevole del fatto che le giovani nella sua condizione sono considerate delle donne perdute. Ancora una volta Camerini sa esprimere con rara sensibilità i sentimenti che agitano i suoi personaggi. Nel buono e comprensivo contabile ha proiettato la figura del *pater familias*, che Adriana non ha mai conosciuto. E da padre vicario Mario si comporta prendendo a cazzotti Diego nel magazzino del salone, dove questo, ferito nel suo orgoglio dal rifiuto della giovane, non le risparmia un'ultima umiliazione dicendo a Mario: «*E allora ha sentito tutto. [...] Del resto tra noi uomini queste cose è meglio saperle prima che dopo, no?*». Nel lieto finale Mario apre le porte della sua casa ad Adriana e alla bambina, accogliendo quest'ultima come una figlia, e la giovane sedotta e abbandonata trova in quel nido domestico di affetti semplici e sinceri l'amore coniugale. Come in altre commedie, Camerini celebra la giovane lavoratrice onesta e determinata a preservare la sua integrità morale nell'ambiente lavorativo urbano, nonostante le molestie sessuali di cui è continuamente oggetto. In questo consiste la differenza del cinema dell'Italia fascista da quello hollywoodiano: il personaggio femminile non è diviso tra «carriera» e «matrimonio», ma tra «devianza» e «rispettabilità» e queste vengono messe a repentaglio nella sfera extra-domestica.<sup>818</sup>

---

<sup>818</sup> Cfr. Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 105.

Altra giovane sedotta e abbandonata è Maria Bini ne *La maestrina*, interpretata da Maria Denis, nella pellicola d'esordio al lungometraggio di Giorgio Bianchi<sup>819</sup> nel 1942. Si tratta di un *remake*<sup>820</sup> del 1933 del film di Guido Brignone interpretato da Andreina Pagnani e Renato Cialente. Alla base di entrambi i lavori c'è un testo letterario, la commedia in tre atti, dal titolo omonimo, di Dario Niccodemi.<sup>821</sup> L'opera fu messa in scena a partire dal 1917 e fu «per molti anni cavallo di battaglia delle più illustri attrici».<sup>822</sup> Vestirono i panni dell'umile ma orgogliosa maestrina Dina Galli,<sup>823</sup> Emma Gramatica e Elsa Merlini, per ricordare le più note interpreti del palcoscenico nostrano. Il successo popolare della commedia rappresentò il trampolino di lancio al cinema di Andreina Pagnani nel 1933, periodo di transizione dal muto al sonoro in cui molto spesso gli attori facevano la staffetta dalle scene al grande schermo. Fu lei infatti l'interprete della prima versione de *La maestrina* assieme ad un altro attore proveniente dai ranghi del teatro, Renato Cialente, il protagonista maschile del film. La critica dell'epoca valutò soprattutto l'interpretazione degli attori, dal momento che la produzione cinematografica nazionale era ancora ad uno stadio embrionale. Enrico Roma su «Cinema Illustrazione» e Mario Gromo su «La Stampa» considerano l'interpretazione della Pagnani e di Cialente («due attori di prosa certamente notevoli»),<sup>824</sup> nettamente inferiore alle loro *performances* sul palcoscenico. Gromo rimprovera la nostra cinematografia di non essersi scrollata di dosso l'impronta di «teatrino filmato».<sup>825</sup> Abbastanza scontato l'apprezzamento sulle colonne de «Il Popolo d'Italia» in cui si esalta la recitazione della Pagnani che conferisce alla maestrina «un'alta passionalità ed un profondo senso umano».<sup>826</sup> Gli intensi primi piani e il gesticolare marcato dell'attrice rimandano a scelte stilistiche ed estetiche del cinema muto, innervate tuttavia da un'interpretazione maturata sulle scene. La vicenda raccontata in entrambe le pellicole, pur con qualche minima variazione dell'intreccio, è la stessa: Maria

<sup>819</sup> Giorgio Bianchi era stato aiuto regista di Amleto Palermi e direttore tecnico di *Uomini sul fondo* di De Robertis. Si è cimentato in tutti i generi e spesso ha girato dei *remakes* di film prebellici: da *La maestrina* a *Scampolo '53* (1953), da *Buonanotte ... avvocato* (1955) a *Il Conte Max* (1957).

<sup>820</sup> Non sono molti i *remakes* nel cinema del Ventennio, per lo più favoriti da esigenze commerciali.

<sup>821</sup> Dario Niccodemi (Livorno 1874 - Roma 1934) fu autore di teatro e direttore di compagnie di prosa. Ottenne un vastissimo successo presso il pubblico borghese del suo tempo, ma anche in seguito, grazie alla sua predilezione per vicende semplici, caratterizzate da effetti drammatici con protagonisti non complessi interiormente, ma amabili per la loro onestà e bontà d'animo. Tra le sue commedie più famose ricordiamo: *Ombra* (1915), *Scampolo* (1916), *La nemica* (1916), *La maestrina* (1917), *Prete Pero* (1918) e *L'alba, il giorno e la notte* (1921).

<sup>822</sup> Pifferi-Anzaldi, *Come nasce un film da una commedia teatrale*, «Lo schermo», VIII, n. 6, giugno 1942, p. 31.

<sup>823</sup> La commedia fu scritta, come del resto *Scampolo*, proprio per Dina Galli. Venne rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 9 novembre 1917 dalla compagnia Galli-Guasti-Bracci.

<sup>824</sup> Enrico Roma, *La maestrina*, «Cinema Illustrazione», IX, 18, 2 maggio 1934, p. 15.

<sup>825</sup> Mario Gromo, *La maestrina*, «La Stampa», 18 aprile 1934; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 44.

<sup>826</sup> Anonimo, *La maestrina*, «Il Popolo d'Italia», 18 aprile 1934.

Bini è tornata a Sant'Anselmo,<sup>827</sup> come maestra, per piangere sulla tomba della figlia nata alcuni anni prima dalla relazione con un dongiovanni di paese, che ha approfittato della sua ingenuità, nonché giovane età. L'uomo le ha fatto credere che la bambina sia morta dopo pochi giorni dal parto e l'ha fatta imbarcare su una nave diretta in America promettendole di partire anche lui. Invece Maria si è trovata da sola e ha dovuto costruirsi un'esistenza nuova. Ha lavorato e viaggiato molto e alla fine è tornata al paesello per poter piangere la perdita della propria figlia sulla tomba di una bambina qualsiasi. Questo è quanto racconta al podestà (Renato Cialente) nella versione del 1933 (e al sindaco in quella del 1942), che interpreta la parte del protagonista maschile. Di fronte alla tragica esperienza vissuta dalla maestrina, l'uomo modifica in modo radicale l'atteggiamento nei suoi riguardi, influenzato dalle maldicenze e dai sospetti infondati della comunità ipocrita e falsamente perbenista di Sant'Anselmo. In linea con il romanzo d'appendice ottocentesco la giovane viene insidiata dal podestà che le propone di divenire la sua amante, convinto che le misteriose sparizioni della ragazza alla domenica siano collegate ad una relazione amorosa, secondo le perfide allusioni dei notabili del paese. Molto decisa e per nulla melodrammatica come la Denis nella versione di Bianchi, la Pagnani replicherà al podestà: « [...] *Mi sia amico piuttosto. Senta, a lei piace essere originale. Ma guardi che bella occasione le offro. Eh sì, non le pare una cosa originale essere buono, generoso, cavalleresco con una povera donna che non è né bella, né allegra, che non rappresenta nulla, che è sperduta, avvilita, forse per sempre, creda è molto originale* ». Preso dalla compassione, in seguito al racconto della sua tragica esperienza, il podestà decide di aiutarla a ritrovare la tomba della figlia. Il film vira poi sul giallo con le indagini della massima carica politica del paese che scopre dapprima l'identità del seduttore e anche che la bambina è viva e addirittura è una delle allieve della maestrina. La “scena madre”, in cui la maestrina scopre che la figlia creduta morta è invece viva, è rappresentata secondo i dispositivi del mélo, come del resto tutta la parte dell'attesa angosciata di conoscere dove si trovi e chi sia la bambina.

Mentre il *remake* di Bianchi è ambientato ai primi del '900 e quindi la Denis indossa abiti d'epoca sullo sfondo di un'ambientazione attenta alla ricostruzione precisa di costumi ed interni, la versione del 1933 è di epoca fascista e infatti la Pagnani segue la moda dei primi anni Trenta: i suoi capi di vestiario risultano moderni e allo stesso tempo mettono maggiormente in rilievo, rispetto alle *mises* in costume della Denis, il suo *sex appeal*. Nel film

---

<sup>827</sup> Secondo Adriano Aprà il paese non esiste e forse il film fu girato nelle vicinanze di Roma. Cfr. Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 108.

del 1933 i modelli indossati dalla maestrina sono considerati troppo spregiudicati ed inadeguati per una educatrice. Significative le parole di rimprovero dell'arcigna donna rivolte a Maria perché porta un vestito chiaro a maniche corte con un fiocco sotto il colletto e la cintura in vita: «[...] il suo modo di vestire non mi va! Non è serio per una maestra. [...] un abito troppo attillato e delle maniche troppo corte!». A nulla servono le difese della giovane che tiene testa all'acida zitella: «Senta, a me sembra che lei cerchi tutti i pretesti per dimostrarmi la sua antipatia». E infatti l'astio della direttrice si inasprisce di fronte al temperamento orgoglioso dell'insegnante: «Ah, ecco delle parole che non saranno dimenticate nel rapporto particolareggiato che farò contro di lei». La maestrina, forte e consapevole di sé, non si fa scrupolo di vestire all'ultima moda e con capi d'abbigliamento diversi e tutti *à la page*. Brignone di proposito gioca su alcuni contrasti (dall'abbigliamento alla disposizione caratteriale), volti a mettere a confronto due modi antitetici di essere educatrice e donna: abiti eleganti della maestrina in aperto contrasto con le “uniformi nere” e fuori moda da anziana bigotta della direttrice, fascino e dolcezza della giovane insegnante in antitesi all'aspetto dimesso e alla personalità spigolosa e autoritaria dell'altra. Ammiccando al cinema americano, in particolare alla *slapstick comedy*,<sup>828</sup> il regista delinea un ritratto macchiettistico in cui la massima autorità scolastica viene ridicolizzata e alla fine se ne esce di scena perdente.

Come in altri film dell'epoca, quali *La segretaria privata* o *La telefonista*, notiamo la tendenza del cinema italiano dei primi anni Trenta a valorizzare figure muliebri indipendenti alla ricerca di una loro identità in un ambiente lavorativo refrattario ad accogliere le nuove pulsioni femminili. Ne *La maestrina*, Brignone ha esaltato la figura della “donna nuova” decantata e allo stesso tempo osteggiata dalle istituzioni, che in questo caso sono rappresentate dalla figura della direttrice, che nel suo studio – e il riferimento non sembra essere casuale – tiene appeso un quadro del Duce, a cui sembra uniformarsi con la sua inflessibile condotta.

Anche il *remake* di Giorgio Bianchi venne accolto dalla critica in maniera contrastata. Nonostante i dieci anni intercorsi dalla prima versione, De Santis rimprovera gli autori di non aver reso più cinematografico l'adattamento della *pièce* di Niccodemi, perché «nulla è stato fatto per spogliare questa MAESTRINA della sua non poca lamentosa filo drammaticità,

---

<sup>828</sup> La direttrice è più una macchietta grottesca oggetto di derisione, come nella scena *slapstick* che la vede scivolare a terra in mezzo all'acqua o venir presa in giro dal podestà o ancora derisa, di nascosto, dal bidello “Pallone”.

perfino il dialogo non è mutato di una virgola».<sup>829</sup> Anche Irene Brin critica il film per la ripetizione di una storia scontata e prevedibile:

Un pubblico particolarissimo, informato e tuttavia trepido, avvertito e pur sempre puntualmente commosso, si ritrova compatto davanti ai casi, ormai classici, delle *Due orfanelle* e delle *Maestrine*, dei drammoni storici, dei romanzi d'appendice, delle logorate tragedie. *Morte civile* o *Scampolo*, *Fornaretto di Venezia* o *Ultimo ballo*, l'aspetto delle platee non cambia, o delle gallerie, ugualmente ansiose, non soltanto di emozioni, ma di quelle emozioni [...].<sup>830</sup>

Diego Calcagno invece accoglie con accenti positivi *La maestrina* di Bianchi, che ha saputo dirigere un «film grazioso», scegliendo «una commedia commovente, la più commovente di Niccodemi».<sup>831</sup>

Nel *remake* si sente l'influenza del “calligrafismo”<sup>832</sup> nella ricostruzione in studio di un'epoca ormai lontana, scelta quasi doverosa non tanto per fedeltà al testo teatrale, quanto per cavalcare il successo ottenuto dalla Denis,<sup>833</sup> una della maggiori stelle dell'Olimpo autarchico, nei film di Ferdinando M. Poggioli: *Addio, giovinezza!* (1940) e *Sissignora* (1941). La parte della graziosa maestrina con un segreto straziante tenuto nascosto e dalla condotta amorevole con le sue alunne ben si adattava alle corde dell'attrice, abituata a recitare in parti di donna del popolo. Qui Maria è, come negli altri film, «una figura complessivamente forte, anche se appare in ruoli lacrimosi e di vittima della malvagità della società».<sup>834</sup> La maestrina-Denis ricorda alcune protagoniste muliebri dei film di Camerini per la sua dirittura morale, difesa a spada tratta proprio perché il personaggio ha sperimentato sulla propria pelle la durezza della vita, come Adriana in *T'amerò sempre*. Donna del popolo, anche Maria Bini sa ricominciare da zero ritornando nei luoghi che hanno segnato la sua esistenza. Giorgio Bianchi si sofferma a riprendere in primo piano lo sguardo commosso, ma non disperato, di Maria quando passa con la diligenza davanti al camposanto di Altamira. Il suo passato è tutto in quello sguardo doloroso, giustificato un po' alla volta nel prosieguo della storia, come in una delle sequenze iniziali, quando Maria entra nella scuola e

---

<sup>829</sup> Giuseppe De Santis, *La maestrina*, «Cinema», VIII, 160, 25 febbraio 1943, p. 122; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis*, cit., p. 172.

<sup>830</sup> Irene Brin, *La maestrina*, «Cine Illustrato», XIV, 46, 15 novembre 1942.

<sup>831</sup> Diego Calcagno, *Sette giorni a Roma, 2 ragazze sedotte*, «Film», VI, 5, 30 gennaio 1943, p. 15.

<sup>832</sup> Giorgio Bianchi era stato aiuto regista di Amleto Palermi e direttore tecnico di *Uomini sul fondo* di De Robertis. Si è cimentato in tutti i generi e spesso ha girato dei *remakes* di film prebellici: da *La maestrina* a *Scampolo '53* (1953), da *Buonanotte ... avvocato* (1955) a *Il Conte Max* (1957).

<sup>833</sup> I titoli di testa vedono il volto con il suo nome come protagonista del film.

<sup>834</sup> Trascrizione delle parole di Gian Piero Brunetta dal sonoro del documentario: Gianfranco Mingozzi, *Maria Denis, la Fidanzata d'Italia*, Ripley's Film, 2004.



immediatamente è attratta dalle bambine che giocano in giardino durante la ricreazione. L'istinto (materno) la spinge ad avvicinarsi e a giocare con loro. L'atteggiamento è subito censurato dalla direttrice, accompagnata da tre maestre, vestite come lei di nero, sorta di protesi della sua mentalità educativa codina, in contrapposizione al bianco ed elegante vestito della nuova insegnante. Immediata la convocazione della maestrina che viene sottoposta ad un terzo grado dalla direttrice stupita dal fatto che la giovane si sia fatta trasferire da una grande città come Torino in una cittadina di provincia e indispettita per il suo rifiuto categorico di rivelarne il motivo. La direttrice non risparmia all'insegnante un discorso generale dal tono moraleggiante finalizzato a colpire la propensione affettiva della giovane per le bambine: «[...] *Le bambine che frequentano questa scuola devono vedere nelle loro insegnanti l'esempio continuo della modestia, della compostezza, della semplicità e della più rigida moralità e così infatti è per loro [indica le tre maestre] e così non ne dubito sarà anche per voi. E a questo proposito ritengo opportuno consigliarvi di evitare un'eccessiva familiarità con le bambine perché ciò va a detrimento di quei necessari rapporti di rispetto e di disciplina che devono intercorrere tra insegnanti e scolare e con questo non ho altro da dirvi. Sono molto felice di conoscervi*». Bianchi dunque delinea – più di Brignone – l'opprimente contesto sociale e lavorativo all'interno del quale si muove la protagonista, contorno che rivela fin dall'inizio l'impossibilità della giovane di poter vivere come più le aggrada, in maniera appartata e discreta, come appare chiaro da questo scambio di battute con la direttrice che le capita in casa all'improvviso, mentre il bidello "Pallone" (Virgilio Riento) le ha fatto una sorpresa con un gruppo di amici della banda: «*Vedo con soddisfazione che qui non ci si annoia. [...] In quanto a voi signorina Bini non mi meraviglio perché i vostri modi e le vostre abitudini spregiudicate ...*»; / «*Nessuno può dire niente contro di me*». / «*E invece se ne dice e se ne dice troppo. Questa è una visita che volevo farvi da un pezzo. Ora sono edificata. Quando si vive tra fiori e fronzoli non vi può essere serietà, modestia e riservatezza*». / «*Io vivo come voglio in casa mia*». «*Non rispondete in questo tono*». / «*Voi siete ingiusta signora direttrice. Fin dal primo momento avete avuto dell'antipatia per me e questa antipatia si è convertita in una vera e propria persecuzione*». / «*Le vostre parole non saranno dimenticate nel rapporto particolareggiato che farò dell'accaduto*». / «*No! Non potrete dire che io non abbia fatto sempre il mio dovere. In quanto poi alla mia vita privata, signora direttrice, è chiara, semplice, illibata quanto la vostra*». Emerge anche sul piano visivo la contrapposizione, presente anche nella versione del 1933, tra la bellezza e la gioventù della maestrina e la negazione di qualsivoglia attrazione nelle quattro antagoniste, chiuse nella loro

nera e goffa uniforme nera, simbolo quindi anche della loro grettezza mentale. Fa da *pendant* al pettegolo e maldicente ambiente paesano l'anticonformista sindaco, di indole buona, come si evince da alcuni incontri-scontri con la maestrina.<sup>835</sup> Quando l'uomo convoca la maestrina, in seguito alle lamentele della direttrice, le fa capire che il suo comportamento non piace in paese. Alla richiesta delle motivazioni, scoppia un inevitabile botta e risposta tra i due che mette in risalto la dirittura morale di Maria: *«Perché non si può ammettere qui in paese che in due mesi non abbiate fatto relazione con nessuno, non abbiate mai avuto bisogno di nessuno, neanche del medico condotto. Non siete andata neanche una volta in farmacia»*. / *«Ma se sto bene in salute che bisogno ho di andare in farmacia, che bisogno ho del medico condotto»*. / *«Che c'entra? Il medico bisogna frequentarlo perché è un'autorità. In farmacia bisogna andarci come i Romani andavano al foro per dovere pubblico. [...] la vostra direttrice riceve tutte le domeniche, mai che ci foste andata una volta»*. / *«Ma è una colpa questa? [...] Scusate, signor sindaco, che gli sfaccendati in farmacia, le serve al mercato si divertano a parlare, a calunniare lo capisco, ma che anche voi vi uniate alle serve, agli sfaccendati per tormentare una povera ragazza come me, questo davvero non lo posso capire»*.

La Denis si trova a proprio agio nella parte della maestrina proprio per la sua versatilità e naturalezza interpretativa. L'attrice, come era accaduto nei film di Poggioli, riesce, nonostante un destino crudele, che la mette a dura prova, a trovare sempre la forza d'animo per lottare e rialzarsi. Nel film di Bianchi – ma anche nella versione più teatrale di Brignone – si rivela un personaggio tetragono che riesce a tenere testa alle due massime autorità: il sindaco e la direttrice (Elvira Betrone). Quest'ultima, nel film del 1943, è una donna austera, ma allo stesso tempo comprensiva e umana, come dimostra quando abbraccia la maestrina, dopo aver saputo la verità. In questa trasformazione della donna di potere ha sicuramente giocato un ruolo fondamentale la commedia collegiale, in cui la Betrone si è perfezionata «in questi ruoli che mirabilmente già interpretò per “Teresa Venerdì” e “Un garibaldino al convento” sotto la regia di De Sica».<sup>836</sup>

La conclusione della versione cinematografica avviene all'insegna della “fiaba di Cenerentola”, mentre l'epilogo della commedia di Niccodemi era più aperto: forse Maria sarebbe un giorno ritornata a far visita al podestà, ma per il momento se ne andava via felice

---

<sup>835</sup> Il sindaco è interpretato da un gigionesco Besozzi che si cimenta in un ruolo adatto al suo temperamento attoriale in equilibrio spesso tra serio e faceto. L'uomo infatti sembra più portato a fare la bella vita piuttosto che il primo cittadino. Guida in modo spericolato l'auto e non vuole seccature nel lavoro, ama andare a caccia e viaggiare, nonché la vita del dongiovanni.

<sup>836</sup> Pifferi-Anzaldi, *Come nasce un film da una commedia teatrale*, «Lo schermo», cit., p. 31.

con l'unico amore della sua vita, la piccola figlia ritrovata. Il finale della pellicola di Brignone viene incontro alle esigenze del grande schermo e quindi del pubblico di massa cinematografico di sicuro meno elitario del teatro di prosa. L'*happy ending* vede la direttrice, sempre più inacidita per lo scacco subito, andarsene da Sant'Anselmo, proprio lei che aveva sospeso la povera insegnante e fatto di tutto per cacciarla via. Il podestà diventerà il marito della maestrina e il padre vicario della bambina, come si evince dalla sequenza in cui accompagna Maria in campagna a prendere la figlia. Al ritorno in auto la bambina abbraccia affettuosamente il podestà a significare la nascita di un'unione familiare che il bacio finale, nel fuori campo, non fa che confermare. Più comico l'*happy ending* scelto da Bianchi, dove il sindaco escogita uno stratagemma, quello del guasto al motore della sua auto, per chiedere un passaggio alla diligenza in cui sono salite Maria e la figlia per andare verso una nuova vita insieme. Dalle parole rivolte al bidello "Pallone", che gli chiede se deve lasciar detto qualcosa in paese, si comprende che le sue intenzioni nei riguardi della maestrina sono del tutto serie, anche se espresse con la sua solita gioviale e «suadente simpatia»:<sup>837</sup> « [...] di' che non mi aspettino, che non so quando torno, che non so neppure se tornerò. Ciao». Il dramma di Niccodemi, adattato per il grande schermo, insomma vira in direzione del "vissero felici e contenti", anche alla luce del fatto che la giovane sedotta e abbandonata è più vittima di un destino avverso che artefice della propria rovina. Due fattori concorrono a far provare compassione per Maria: l'età anagrafica in cui avvenne il nefasto incontro con l'«orco»<sup>838</sup> e il forte amore materno che la spinge a tornare sui luoghi in cui iniziò il suo triste calvario. Il tema della ragazza sedotta e abbandonata, caro alla letteratura di consumo, rimbalza di continuo tra pagina scritta e grande schermo, anche in *È caduta una donna* (1941), che segna il ritorno di Isa Miranda sul grande schermo italiano, dopo la breve parentesi hollywoodiana. Nel film il marito-regista-produttore Alfredo Guarini sfrutta l'innegabile fotogenia della moglie che inquadra in raffinate posture alla Dietrich e alla Garbo,<sup>839</sup> non apprezzate da una parte della critica.<sup>840</sup> I recensori furono nel complesso divisi nella valutazione del film: dagli

---

<sup>837</sup> *Ibidem*.

<sup>838</sup> Così la maestrina chiama il seduttore nella versione del 1943, in quella precedente «belva», come nel romanzo, forse a sottolineare la brutalità dell'atto di seduzione, cui la fanciulla non fu in grado di sottrarsi.

<sup>839</sup> Anche i capi di vestiario di alta sartoria confezionati da Boris Bilinsky e Rosi Gori, molto simili a quelli indossati dalle due icone del cinema americano, rientrano nella costruzione americaneggiante del personaggio.

<sup>840</sup> Tra i recensori ricordiamo Osvaldo Scaccia che scrive: «Di Isa Miranda voglio ricordare solo due sequenze: quella vicino alla finestra mentre piove, e quella vicino alla culla del bimbo. Sono le due uniche sequenze in cui Isa Miranda, dimenticandosi di essere stata a Hollywood, recita come sapeva recitare quando non era ancora una 'star'». Osvaldo Scaccia, «Film», IV, 43, 25 ottobre 1941, p. 6; sulla stessa lunghezza d'onda Mario Gromo: «Ricordo la trepida, angosciata, umana Nennele di *Come le foglie*; e non riesco ad accostarle, se non a tratti, la ancora dietricheggiante eroina di *È caduta una donna*. Con l'ammirazione che abbiamo avuto per lei non le

apprezzamenti di Isani sulle colonne di «Cinema» a quelli di Enrico Emanuelli su «Tempo» e di Eugenio Giovannetti su «Cine Illustrato».<sup>841</sup> In questa pellicola Isa Miranda interpreta la parte di Dina, una giovane di umili origini. «Pagine della vita di una ragazza qualunque dal romanzo di Milli Dandolo»<sup>842</sup> appare nei titoli di testa del film, che tuttavia stravolge il testo originale perché la sceneggiatura, «piena di tutta la poesia del libro»,<sup>843</sup> grazie al lavoro di *équipe* del regista assieme agli autori (Ugo Betti, Piero Tellini, Cesare Zavattini, Sandro De Feo, Ercole Patti, Vincenzo Talarico) non piacque al produttore Scalera. La casa di produzione, in particolare, non apprezzava l'adattamento della seconda parte del romanzo «in cui la morta interveniva nella vita del figlio». Questa la testimonianza del regista che coincide con quella della moglie:

Il produttore del film era Scalera, e Scalera in quel momento era in Albania a costruire strade per il regime, come al solito. Gli mandarono la sceneggiatura. Scalera mi telegrafò, anzi telegrafò a Barattolo che allora dirigeva gli stabilimenti Scalera: «Tutto bene, meno il fantasma». E così, con i poveri Patti, Talarico e compagni, ci mettemmo sotto tutti quanti, e in pochissimi giorni, riducendo e allungando di un primo tempo facemmo un film intero.<sup>844</sup>

Di fatto non è soltanto la seconda parte del romanzo che viene tagliata, ma è il personaggio femminile che va incontro ad un processo di totale snaturamento. La protagonista della pagina scritta ha una condotta più scabrosa rispetto a quella cinematografica: attende un figlio da un giovane incontrato durante una vacanza a Venezia e di cui non sa nemmeno il nome. Allo stesso tempo è amata sinceramente da un uomo ricco di cui non ricambia l'affetto e che preferisce lasciare per andarsene via di casa. Il romanzo mette a fuoco quindi un *milieu* popolare, in cui l'eroina, secondo la migliore tradizione del romanzo d'appendice ottocentesco, alleva il figlio barcamenandosi con lavoretti di ricamo e sartoria, aiutata soltanto dalla padrona di casa che le ha affittato un letto in un tinello. Un dramma della povertà che il regime non poteva vedere di buon occhio, ma che soprattutto non era adatto all'aura divistica internazionale acquisita dalla Miranda, dopo alcuni film in coproduzione e la breve parentesi hollywoodiana. La traduzione cinematografica del romanzo quindi segue un percorso diverso,

---

chiediamo che di tornare a essere lei; perché il nostro cinema ha bisogno di essere anzitutto italiano, dalla scelta di un soggetto allo stile o alla maniera di un interprete». Mario Gromo, *È caduta una donna*, «La Stampa», 3 dicembre 1941; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., pp. 158-159.

<sup>841</sup> Cfr. Orio Caldiron, Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, Roma, Gremese Editore, 1978, pp. 95-96.

<sup>842</sup> Milly Dandolo si inserisce nel filone del romanzo rosa con una predilezione per protagoniste femminili forti, ma anche sofferenti e dotate di una psicologia complessa. L'amore è vissuto come un sentimento lacerante, fatto di sensi di colpa e deragliamenti emotivi.

<sup>843</sup> Isa Miranda, *Isa Miranda si racconta*, «Film d'oggi», II, 21, 5 giugno 1946.

<sup>844</sup> Francesco Savio, *Intervista a Alfredo Guarini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 643.

in linea con le esigenze produttive e con l'immaginario che l'attrice aveva lasciato in eredità. Dina è sì una ragazza di poveri natali, ma affronta a testa alta l'abbandono di Giovanni, il ricco seduttore, che ha sposato una donna del suo rango. Di fronte alle accuse della madre di lui, che non l'ha mai accettata per le sue modeste origini e per il sospetto di un legame d'interesse nei riguardi del figlio («*Sono vecchia e abituata a vedere le cose come sono. Hai fatto male a cedere. Dovevi pensarci prima, ma tu sapevi che era ricco. Del resto il paese ti ha giudicato*»), replica con rabbia: «*Me li avete messi tutti contro, voi!*». Sempre animata da una profonda dignità personale rifiuta la busta di denaro con cui la madre di Giovanni ha cercato di disfarsi di lei. Di fronte anche all'incomprensione della propria famiglia, non esita a trasferirsi dal paese in città per trovare un impiego, ma l'impresa non è facile perché o non ha i requisiti richiesti dai potenziali datori di lavoro oppure la sua bellezza è il pretesto per offerte di altro genere. In seguito all'ennesima delusione, Dina entra, quasi per caso,<sup>845</sup> nello studio di un medico, figura del tutto assente nel romanzo, cui dichiara di non volere il figlio. Roberto (Rossano Brazzi) la dissuade da questa scelta estrema accusandola di vigliaccheria. Dina decide così di tenere il bambino e in una clinica dà alla luce Piero. Mentre il romanzo assegna al bambino un ruolo primario all'interno della diegesi, il film invece lo lascia in secondo piano, soffermandosi sullo stile di vita di Dina, lanciata a farsi strada nella vita come indossatrice in una prestigiosa casa di mode. In breve tempo la donna riesce, grazie al suo *charme* e alla sua avvenenza fisica, a farsi stimare nell'ambiente lavorativo e ad essere oggetto delle attenzioni di uomini molto ricchi, come l'industriale Fabbri. In occasione dell'inaugurazione di un nuovo locale, Dina è sul punto di accettare di divenire l'amante di quest'uomo se non reincontrasse per caso Roberto, con il quale nasce una storia d'amore coronata dal matrimonio. Il *ménage* coniugale, inizialmente felice, va ben presto in crisi. I genitori del medico, che appartengono all'alta borghesia, la stessa classe sociale del seduttore e padre naturale del bambino, non accettano le nozze del figlio con una donna dal passato equivoco e con un figlio illegittimo; anche Roberto, assalito dal demone della gelosia, vedendo nel piccolo il frutto del cedimento della moglie a un altro uomo, si mostra incapace di accettare Piero, dopo averne difeso il diritto alla nascita. Significative le battute di dialogo tra i due coniugi, dopo che Dina gli ha riferito la richiesta della nonna paterna di affidarle il bambino, visto che il padre naturale, Giovanni, è morto senza lasciare eredi: «*E tu hai rifiutato?*»; / «*Non dovevo?*»; / «*Non ho detto questo*»; / «*Ma lo pensi*»; / «*Non parliamone*

---

<sup>845</sup> Si è sentita male nello studio di uno scultore per il quale stava posando e scendendo le scale, per andarsene via, ha notato una targa con il nome di un chirurgo.

*più*». E più avanti l'uomo ammetterà: «[...] *Ho sofferto, soffro, è impossibile non pensarci. Tutto quello che mi ricordo del tuo passato mi dà fastidio, mi ossessiona*». Insomma Dina si trova a fare i conti con leggi sociali vessatorie e crudeli, forse più coercitive in questa pellicola che in altre del periodo sullo stesso argomento. La donna, di umili natali, ha ripetuto l'errore di sposare un uomo appartenente ad un ceto superiore. E poi ha accettato, per salvare la sua unione e forse per non rinunciare all'esistenza agiata, di consegnare Piero alla nonna paterna. Il giudizio sulla condotta di Dina è senza dubbio negativo come si evince dalla punizione finale, che la vede venire investita da un'auto mentre corre verso la stazione nel vano tentativo di riprendersi il figlio. La condanna non investe solo la protagonista femminile, ma anche l'intera società alto borghese, che in questo film si mostra perbenista e falsa. Essa non viene risparmiata dal sarcasmo degli autori, mentre si dedica a futili svaghi: dalle serate al night alle feste, alle corse dei cavalli. Questa società mostra il suo vuoto sentimentale e il suo lassismo in talune figure di contorno, quali il milionario Fabbri, che corteggia Dina per farne la sua amante, oppure le ricche, fatue e capricciose dame che frequentano l'*atelier* in cui Dina fa l'indossatrice. Rivela una condotta frivola, in cui non c'è spazio per i bambini, considerati a meri fini utilitaristici (la nonna) o un peso (il marito). Non mancano all'interno del film numerosi inserti del cinema déco: dall'ambiente lussuoso dell'*atelier* di moda con l'effeminato stilista, che non viene risparmiato dalla satira degli autori, alla dimora sfarzosa del medico. Anche Dina un po' alla volta, quasi senza rendersene conto, si fa irretire dall'ambiente altolucato di cui è entrata a far parte grazie al matrimonio con Roberto.<sup>846</sup> E la sua morte finale è forse la punizione inferta ad una madre debole e frivola che ha anteposto l'egoismo del marito e il suo all'affetto per il figlio. A nulla serve il rimorso per il gesto compiuto: le immagini conclusive di *È caduta una donna* confermano non solo l'intenzione di Guarini di ricordare al pubblico il film di Ophüls che rese celebre la moglie (la "signora di tutti" spira sul lettino d'ospedale abbandonata da tutti), ma anche il messaggio pedagogico del melodramma: non c'è delitto più atroce della rinuncia al ruolo di madre.

*Quattro passi tra le nuvole* (1942), la commedia<sup>847</sup> di Alessandro Blasetti, accolta con favore quasi unanime dalla critica dell'epoca, è il risultato della collaborazione di personalità eterogenee, quali Zavattini e Tellini, nonché del produttore Giuseppe Amato che hanno

---

<sup>846</sup> Nel romanzo, genere più trasgressivo rispetto al cinema, Dina rinuncia al figlio per sposare Giovanni, l'antico fidanzato, e poter vivere da signora senza lavorare. All'inizio appare felice perché può vestirsi bene e vivere nel lusso. Poi il rimorso per aver abbandonato il figlioletto Felice la condurrà a lasciarsi alle spalle questa prospettiva di esistenza borghese.

<sup>847</sup> Abbiamo inserito in questo paragrafo una commedia per la mescolanza in essa di dispositivi comici e melodrammatici, oltre che per il tema della ragazza sedotta e abbandonata.

saputo, assieme al regista, amalgamare in modo nuovo gli ingredienti filmici in direzione di un maggiore interesse per personaggi ed ambienti popolari, come in altre pellicole coeve, quali *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, *Una storia d'amore* (1942) di Mario Camerini e alcune commedie di Mario Bonnard (*Avanti c'è posto* – 1942; *Campo de' Fiori* – 1943), per citare alcuni titoli significativi. Il regista accettò di dirigere questo film abbastanza per caso come da lui stesso asserito, dopo «una serie di progetti, appartenenti per lo più al filone «in costume», andati a vuoto: un film su *Francesca da Rimini*; una rievocazione dei *Vespri siciliani*; una riduzione della *Figlia di Iorio*, da lui scartata e infine *Harlem* che doveva esaltare le virtù dei nostri emigranti e fu poi diretto da Gallone».<sup>848</sup>

Furono il produttore Giuseppe Amato e Freddi a sottoporre al vaglio di Blasetti alcuni copioni finché la scelta cadde su *Quattro passi tra le nuvole*, da un soggetto di Cesare Zavattini e Pietro Tellini.<sup>849</sup> Il tema dominante della vicenda è un viaggio compiuto dal commesso viaggiatore Paolo Bianchi, interpretato da Gino Cervi, un attore molto amato da Blasetti che lo ha voluto per recitare in film in cui interpreta la figura del ««padre» per eccellenza», come sostiene Adriano Aprà: «l'ufficiale geloso di *Aldébaran*, l'eroe italiano di *Ettore Fieramosca*, il *metteur en scène* allegro e vivace del *Salvator Rosa*, il re decaduto e il padre impazzito della *Corona di ferro*».<sup>850</sup> Il personaggio protagonista del film è più quello maschile che non femminile, che lascia a Paolo e a suo padre, don Luca (Aldo Silvani), decidere il suo destino, come scrive David Forgacs:

[...] the resolution in the film is brought about by a transaction between men; the modern city-dweller, the traveling salesman Paolo (Gino Cervi), upbraids the traditional peasant father for proposing to cast out his pregnant daughter and the father relents and accepts her. The young woman herself remains the passive object of this male transaction.<sup>851</sup>

La vicenda ruota quindi attorno al ritorno a casa, in campagna, di una ragazza sedotta e abbandonata. Maria, interpretata da una Adriana Benetti, trasognante e passiva,<sup>852</sup> diversa da quella remissiva, ma all'occorrenza intraprendente, che abbiamo incontrato nel film diretto da

---

<sup>848</sup> Gianfranco Gori, *Alessandro Blasetti*, cit., p. 74.

<sup>849</sup> Alla sceneggiatura parteciparono Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti, Giuseppe Amato e Aldo De Benedetti che però non poté firmarla per motivi razziali. Cfr. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 286.

<sup>850</sup> Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 63.

<sup>851</sup> David Forgacs, *Sex in the Cinema*, in Jacqueline Reich, *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 158.

<sup>852</sup> Antonio Pietrangeli, che sottolinea l'incapacità di Blasetti di dirigere i suoi attori, scrive che la Benetti: «ha avuto una recitazione dura, angolosa, malandata, inespressiva, senza un gesto morbido o un'intrepidezza spontanea, senza una verità personale da salvare». Antonio Pietrangeli, *Quattro passi fra le nuvole*, «Bianco e Nero», VII, 1, gennaio 1943, p. 51.

De Sica, *Teresa Venerdì*. Creatura angelica caduta nel peccato proprio per un'innata purezza, assume una fisionomia più in linea con un certo divismo femminile di regime: «un viso dall'esistenza puramente cinematografica, affidata a una particolare illuminazione o a un'angolazione determinata, presenza sfuggente, appena intravista e già scomparsa, presenza di sogno [...]».<sup>853</sup> La figura muliebre in *Quattro passi tra le nuvole* è tuttavia funzionale alla trasmissione del canonico monito rivolto alle ragazze che cercano in città una forma di emancipazione nel lavoro e di autonomia dalla famiglia d'origine. Don Luca (Aldo Silvani), il padre di Maria, benestante possidente agrario, ancora ignaro di quanto accaduto, infatti replicherà alla figlia che gli chiede il permesso di rimanere a vivere nella fattoria: «*Se te lo permetto? Ma se non volevo nemmeno che tu partissi*». Maria rientra perciò nello stereotipo della giovane che nell'ambiente urbano ha conosciuto l'amore romantico e si è concessa con leggerezza ad un uomo che poi l'ha abbandonata, addirittura con un figlio in grembo, quando invece in base alle rigide norme morali dell'universo rurale sarebbe dovuta passare dalla tutela del padre a quella del marito. Maria nel suo malinconico ritorno a casa, in treno, incontra un commesso viaggiatore, Paolo (Gino Cervi), un giovane dall'animo altruista e generoso, l'unica persona sensibile che si accorge, nella seconda parte del viaggio, in corriera, della sua infelicità, in particolare quando l'autista ritarda la partenza del mezzo per assistere alla nascita del suo primogenito. La ragazza si fa sempre più triste, finché, durante una sosta, confessa in lacrime a Paolo che attende un figlio e il giovane replica, ignaro della reale condizione della giovane: «*Perché questa malinconia? Non c'è niente di più bello per una donna di aspettare un bambino*». Il film, quindi, celebra la funzione procreatrice delle donne, decantata dal regime, sia attraverso personaggi piuttosto macchiettistici, quali l'autista del bus, sia mediante il gentile e comprensivo commesso viaggiatore, che così commenta la felicità del neopapà: «*In fondo aveva ragione di farci aspettare. Mi fa piacere vederlo così felice per questo maschietto*». Il giovane piazzista è una sorta di “padre” vicario, che funge da *trait d'union* tra due mentalità contrapposte: quella cittadina più emancipata e tollerante e quella contadina, rimasta ancorata a norme di comportamento antiquate e crudeli. E di questa apparentemente insolubile dicotomia sembra essere espressione Maria, che si porta dentro un'educazione appunto tradizionale e, similmente al personaggio muliebre de *La peccatrice*, tende a sentirsi l'unica colpevole per essersi concessa ad un uomo prima del matrimonio. Eloquenti le parole con cui racconta al giovane piazzista la sua vana richiesta d'aiuto al padre del bambino: «*[...] l'ho tanto cercato, gli ho scritto, niente. Chissà dov'è. [...] Non gli*

---

<sup>853</sup> Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 64.



*chiedevo nulla, che mi accompagnasse dai miei e che gli dicesse che eravamo sposati. Non ha voluto. Forse non ha nemmeno ricevuto le mie lettere». È terrorizzata dalla reale possibilità di essere cacciata di casa, per l'errore commesso, dai suoi familiari che «sono gente di campagna». Paolo invece è convinto, forse perché possiede un'educazione diversa, che i genitori comprenderanno e perdoneranno. Inizialmente contrario ad assumere il ruolo di marito fittizio, cambia poi idea, per un'innata bontà, e accompagna a casa Maria, credendo di fermarsi giusto il tempo per farla riaccogliere in casa e invece si trova invischiato in una situazione molto più ingarbugliata di quello che pensava. Don Luca si presenta con tutti gli attributi del padre padrone, la cui volontà deve essere accettata, a partire dalla moglie, remissiva e priva di qualsiasi autonomia decisionale, al presunto genero cui impedisce di partire subito: «[...]qui comando io, ormai anche tu devi obbedire». L'autoritario capofamiglia è disponibile a chiudere un occhio sul matrimonio, avvenuto senza il suo consenso, e ad esultare alla notizia dell'arrivo di un nipotino; però quando scopre che Paolo è un falso marito e la figlia una peccatrice, reagisce secondo le norme stabilite dal codice di condotta dell'universo rurale: Maria va cacciata di casa per aver gettato il disonore sulla sua famiglia. È a questo punto che le due diverse mentalità maschili si fronteggiano: Paolo, "padre putativo" per la giovane, si trova a scontrarsi con il *pater familias* che giustifica la sua decisione fondata su principi sacri e inviolabili. Il rappresentante di dolciumi di fronte all'ottusità del genitore, refrattario a qualsivoglia forma di comprensione, replicherà: «E allora cacciatela via, salvate il vostro onore. Io che sono un estraneo, io che potevo infischiarvene, ho avuto pietà di lei, ma voi no. Voi avete da salvare l'onore, vero? Però se una delle vostre bestie si ammala, la curate. Se trovate un cane randagio, lo fate entrare in casa. Ma lei no, lei via, fuori. Oh, non abbiate paura, troverò della gente pronta ad accoglierla. È giovane, bella, disgraziata. Il suo pane lo troverò facilmente. Il mondo è pieno di povere diavole perdute, che, dopo un errore, famiglia onorata, la buttate fuori di casa. Ce ne sono tante. Una più, una meno, eh, ma quel figlio ... Dio voglia che non debba nascere, perché ... perché se un giorno doveste trovarlo di fronte ... Sto a perdere il tempo con voi, peggio che parlare alle pietre. Oh, oramai, oramai sono in ballo: Maria! Maria!». Il tono accorato delle parole del giovane fa presa su don Luca che chiama anche lui la figlia perché scenda e a sorpresa le dirà che il marito sta per partire per molto tempo ma che lei potrà rimanere. David Bruni ha scritto in proposito: «l'altruismo e la *pietas* del piccolo borghese prevalgono sulla grettezza d'animo e il rispetto cieco dell'ordine costituito cari a don Luca ma*

anche al regime, verso il quale Blasetti nutriva ormai sempre meno simpatie». <sup>854</sup> Il mondo rurale mostra alcune trasformazioni in atto e non si propone più come Eden perduto, come dimostra il padre di don Luca, nonno Matteo (Giacinto Malteni), altra figura antieroica, più in sintonia con la tolleranza che anima il giovane piazzista che non con l'intransigenza del figlio. La figura muliebre celebrata è quella della madre procreatrice, ma il film mette in evidenza anche le inquietudini presenti all'interno del rapporto di coppia, come si evince dalla chiusura circolare della storia. Paolo ritorna in città, alla solita routine domestica resa amara da una moglie poco esemplare: disordinata nell'accudire la casa, bisbetica e assillante con le sue continue lamentele e richieste di denaro. *Quattro passi tra le nuvole* esprime, grazie all' "uomo qualunque", esponente della piccola borghesia cittadina, l'esigenza, fattasi più pressante nei primi anni Quaranta, di modelli di condotta nuovi lontani ormai «dai miti e dalle parole d'ordine del fascismo». <sup>855</sup>

### **5.2.3. *Piccola mia e Il canale degli angeli: l'adulterio riscattato dall'amore materno***

«Preferirei non parlarne perché non è stato un bel film e ho avuto delle critiche molto dure, molto severe, e forse avevano ragione. Anzi l'avevano senz'altro». <sup>856</sup> Con queste parole l'attrice Germana Paolieri liquida il film *Piccola mia* da lei interpretato, in qualità di protagonista, nel 1933, per la regia di Eugenio De Liguoro, che scrisse con Alessandro De Stefani la sceneggiatura. Proveniente dai ranghi del teatro, in cui si era distinta per il suo eccellente talento interpretativo, la Paolieri appartiene a quella schiera di dive di regime reclutate per recitare nei primi film sonori, perché «hanno una voce ben educata, sanno parlare e sono abituate a recitare con la parola». <sup>857</sup> Si mette in luce con il film *Wally* (1932) di Guido Brignone, cui seguiranno in un breve arco di tempo *La cantante dell'opera* (1932) di Nunzio Malasomma, *Acqua cheta* (1933) di Gero Zambuto e poi il melodramma *Piccola mia*, quattro film in un periodo non molto prolifico per il cinema italiano. Attrice misurata nella recitazione e di algida bellezza, nel film diretto da De Liguoro, offre un'ottima interpretazione, nonostante certe debolezze evidenti nella diegesi filmica.

---

<sup>854</sup> David Bruni, *Alessandro Blasetti, un professionista della regia*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 159.

<sup>855</sup> Ivi, p. 158. Per il notevole contributo di Aldo De Benedetti al soggetto del film si veda il documentato volume di David Bruni: *Dalla parte del pubblico*, cit.

<sup>856</sup> Francesco Savio, *Intervista a Germana Paolieri*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 883.

<sup>857</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, p. 125.

Si tratta di una vicenda che, già per ambientazione e svolgimento, si proietta in una dimensione estranea alla realtà quotidiana: il mondo avventuroso e mondano delle corse automobilistiche e quello aristocratico e sofisticato della buona borghesia. I personaggi hanno l'improbabile consistenza di certi modelli del cinema americano: Maria (Germana Paolieri), carattere forte e spigliato, bionda platinata e sempre avvolta in *mises* di ricercata eleganza; l'amante Paolo (Guido Celano), simpatico e intraprendente, con probabili richiami fisionomici a Douglas Fairbanks (non è un caso, forse, l'inserimento della scena acrobatica in cui deve salire e scendere da un'alta palma per esaudire il desiderio dell'amata); il marito (Ernesto Sabbatini), vecchio conservatore e ancorato a un moralismo intransigente e inesorabile; la bimba (Alessandra De Stefani), bionda e tutta boccoli, dal caratterino impertinente; l'amico di Paolo – e, di vecchia data, di Anna – ideale *passé-partout* per l'incontro fra i due protagonisti, e che incarna l'elemento comico-patetico, grasso e goffo com'è, di contro alla fisicità e vivacità prorompenti del giovane pilota.

La trama ha anch'essa uno svolgimento alquanto fantasioso: la prima parte – quella dell'incontro e del corteggiamento – leggera e divertente, è caratterizzata da dialoghi e situazioni che richiamano molto la commedia americana. Esempio, in questo senso, la scelta di utilizzare l'automobile come strumento "galeotto" di seduzione: sinonimo di indipendenza e dinamismo, suscita nella protagonista il desiderio di libertà e autonomia, e la determinazione nel voler imparare a guidarla (cui si oppone il marito che liquidava la richiesta con «*non è cosa per donne come te*» e anzi la invita a utilizzare il suo tempo per la cura della bambina). È il medesimo anelito all'emancipazione che si ritrova in numerose commedie sentimentali uscite negli stessi anni (quali *La segretaria privata* o *La telefonista*), ma che qui è alimentato dalla nascente infatuazione per l'aitante pilota. La nuova passione porta la giovane madre a diminuire le attenzioni per la piccola Adriana, fino ad esserne affettuosamente rimproverata dalla figlia stessa.

La seconda parte si volge in dramma: la scoperta della *défaillance* sentimentale provoca la condanna irrevocabile da parte dell'autorità istituzionale della famiglia – il marito – e il conseguente allontanamento della fedifraga. Pur nell'esile trama che segue e nella inconsistenza di certi accadimenti, è però molto concreta la proposizione di intenti del film e la lezione morale/moralistica che ne deriva.

Tutto passa attraverso le parole dei due protagonisti maschili. L'amante palesa fin da subito l'effettiva realtà della nuova condizione: «*No, io non ti ho mai detto di fare quello che hai fatto. È stato un colpo di testa tua [...] io sono felicissimo di stare con te, ma ho paura che il*

*tu temperamento romantico...tu prendi le cose troppo sul serio. Maria, bisogna essere allegri: il segreto della felicità è nel buonumore [...] Maria tu hai fatto un sacrificio troppo grande...”. “No, non puoi accompagnarmi [...], capirai, non sarebbe serio un rally di questo genere, di cui parleranno i giornali, fatto con la propria amante...».*

Due illusioni – rimarcate come tali – animano la scelta femminile: quella di pretendere una dedizione affettiva dell'amante, inalterata – a risarcimento del suo gesto di totale sacrificio – sperando di riprodurre con lui un vincolo di vita simile al matrimonio e quella di ritenere che la sua decisione venga interpretata come coraggioso rifiuto di un comportamento ipocrita e non come prova di poca serietà.

Per rendere più evidente l'insensatezza dell'adulterio femminile, il protagonista maschile viene presentato secondo i canoni classici del dongiovanni: superficiale, irrequieto, incostante, inaffidabile (nel finale fa pervenire un assegno di cinquemila lire a Maria, come “buonuscita”, prima di ripartire per una nuova impresa automobilistica).

Le parole del marito sono ancora più inequivocabili: *«Immagino che tu avrai ben calcolato tutte le conseguenze...ora che tu hai scelto un'altra via, devi andare per quella strada. Di me non parlo, perché a me tu hai rinunciato già da un pezzo, ma si tratta ora di rinunciare anche a tua figlia [...] desidero che mia figlia cresca accanto a persone per bene. Credevo che tu avessi pensato a questo e che il tuo nuovo amore ti ripagasse di tutto...».* E più avanti: *«[Maria] ha dimenticato troppo facilmente i suoi doveri. È stata una cattiva moglie e soprattutto una cattiva madre [...]. Io ho le mie idee e sono convinto che quando una madre dimentica fino a questo punto di essere madre, non ha più il diritto di ricordarsene».*

Due le accuse imputabili alla moglie infedele: il comportamento irresponsabile, non meditato nelle sue conseguenze; la “sindrome della cattiva madre”, quasi una malattia infettiva da cui tenersi lontani.

Ma tra le righe si coglie anche altro: l'esplicitazione che – per la donna – le pulsioni passionali e l'amore per la prole sono due forze affettive ugualmente magnetiche. Forze che appartengono entrambe all'emotività femminile più intima, alla sua visceralità più profonda. Forze in contrapposizione, concorrenziali, che si scontrano in una sorta di competizione per la sopravvivenza (concetto ben visualizzato, nel film, dalla sovrapposizione visiva nella mente di Maria, dell'immagine del giovane Paolo e poi della piccola Adriana).

Per ristabilire l'ordine che la morale corrente impone, è necessario che Maria operi una sorta di “rito di purificazione” attraverso il sacrificio della propria dimensione passionale sull'altare dell'affetto materno. È questa, alla fine, la scelta della protagonista, che rinuncia all'amore

adultero – coinvolgente, anche se insicuro – per l’amore di madre.

E qui la trama del film propone un altro *topos*, ad aumentare la tensione drammatica: la malattia della piccola Adriana. Quasi una “somatizzazione da abbandono” che colpisce la figlioletta, dopo aver lungamente atteso il ritorno della madre. La corsa forsennata di Maria, in auto, per recuperare il vaccino, noncurante del rischio di finire travolta da un treno, risolve con un gesto di abnegazione suprema il percorso di espiazione della protagonista.

La messa a repentaglio della propria vita, per la creatura cui ha dato la vita, serve a riconciliare la donna adultera con la parte lesa negli affetti (figlia e marito) e con la morale comune.

Un’altra figura di moglie sfiorata da inquietudini amorose è la protagonista de *Il canale degli angeli* di Francesco Pasinetti, pellicola che affronta il tema con ben altro taglio interpretativo. Il film (da un soggetto del fratello del regista, Pier Maria) del 1934, viene girato a Venezia, nell’arco di un mese circa per contenere le spese e per consentire al film di partecipare – tra le opere in competizione – alla seconda Mostra d’Arte Cinematografica. A cui però non viene ammesso, se non fuori concorso. Passa del tutto inosservato, tant’è vero che Francesco Savio<sup>858</sup> non cita alcuna recensione e pare che nemmeno i Guf lo abbiano degnato di una menzione. Il cast, selezionato da Pasinetti e da Belisario Randone, collaboratore della rivista «Il Ventuno», è costituito sia da attori professionisti che da dilettanti: la parte della protagonista Anna è affidata a un’attrice non professionista Anna Alba Ariani, mentre quella del marito Daniele a Ugo Gracchi e del “Capitano” a Maurizio D’Ancora, già assunto alla notorietà del grande schermo nel film muto di Mario Camerini *Rotaie* (1929).

Il lungometraggio viene girato prevalentemente in esterni, non solo per ragioni di budget, ma soprattutto per una scelta autoriale ben precisa, ovvero quella di una rappresentazione realistica della vita nel microcosmo di un lembo di terra limitrofo alla città lagunare, colta da lontano e da una prospettiva insolita, rispetto ai soliti *cliché* cartolineschi o turistici, nonché rispetto ai «codici convenzionali» e all’«efficacia spettacolare» al servizio del consenso.<sup>859</sup>

Carlo Campanaro ha colto ne *Il canale degli angeli* i prodromi del cinema degli anni a venire:

una storia minimale condotta da attendibili moventi psicologici e inserita in uno scenario naturale e veridico, gli attori quasi tutti presi dalla vita e, soprattutto, la volontà e la capacità di sintetizzare la realtà, rendendola emblematica e trasformandola, nel contempo, in materiale plastico di grande valenza espressiva. Come dire, insomma, che il ventitreenne Pasinetti ha iniziato a segnare da allora

---

<sup>858</sup> Francesco Savio, *Ma l’amore no*, cit., p. 54.

<sup>859</sup> Ilario Ierace, «L’Arcangelo», in Ierace Ilario, Giovanna Grignaffini (a cura di), *L’arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 18.

nel cinematografo (approfondendola poi con grande coerenza linguistica e formale nei molti documentari che verranno) quella strada del realismo che solo parecchi anni più tardi e quasi costretto dalla guerra, il cinema italiano imboccherà alla grande.<sup>860</sup>

Il regista veneziano appare, fin da questo esordio, il cantore di un paesaggio e di un'umanità sconosciuti alla produzione filmica coeva, nei confronti della quale si pone su un versante del tutto innovativo:

[...] già nel titolo che si ispira non a fatti o protagonisti, ma al luogo in cui si svolge la vicenda, all'ambiente e ai suoi abitanti, visti più come comunità, ulteriormente aggregata dall'isolamento geografico, che come singolarità. *Il canale degli angeli* infatti bagna un'isola della laguna di Venezia periferica rispetto alla monumentalità cittadina, vista perlopiù come profilo architettonico lontano e indistinto; un'isola non reale, eppure ricostruita con toni realistici ispirati ai più caratteristici tratti lagunari. Pasinetti ritrae un paesaggio di spazi verdi e alberati, di campi incolti, di piccole case modeste e caratterizzato dall'assenza, più che dalla presenza, di elementi architettonici di rilievo.<sup>861</sup>

Tanto il contesto ambientale quanto la storia vissuta da alcuni protagonisti della piccola comunità insulare sembrano tratteggiati con la leggerezza di tocco dei pittori vedutisti del '700 e della «pittura ottocentesca dei Favretto, dei Milesi e dei Ciardi Peppe ed Emma, di cui i Pasinetti sono nipoti».<sup>862</sup> Tra opera di finzione e documentario,<sup>863</sup> il lungometraggio di Pasinetti ambienta la vicenda, come si è detto, in un contesto di forte realismo, in cui ognuno dei protagonisti è ben conscio del ruolo che la vita reale e le convenzioni sociali ha loro assegnato. Anna – moglie e madre premurosa – nonostante l'attrazione per il simpatico marinaio, è restia a cedere al richiamo del cuore e dei sensi (come invece intuivamo succeda all'amica, non sposata, con il suo spasimante); il Capitano – giovane libero e piacente – dopo le prime infruttuose *avances*, riconosce i limiti imposti dalla posizione sociale di Anna, nondimeno cerca di forzarli in nome di un sentimento che lo tiene legato a lei al punto di rinunciare al sogno di viaggi lontani per mare; Daniele – marito e padre affettuoso – assicura

---

<sup>860</sup> Carlo Montanaro, «Francesco Pasinetti», in Giovanni Di Stefano e Leopoldo Pietragnoli (a cura di), *Profili veneziani del Novecento*, Venezia, Supernova, 1999, p. 57.

<sup>861</sup> Erika Fasan, *Dal Veneto minore ai fasti imperiali: il documentario italiano tra realismo e propaganda (1925-1945)*, Tesi di dottorato discussa all'Università di Padova nell'anno accademico 2008-2009, supervisore prof. Gian Piero Brunetta, p. 181.

<sup>862</sup> Gian Piero Brunetta, *Magia veneziana nello sguardo di un bambino*, Appendice 2, in Erika Fasan, *Dal Veneto minore ai fasti imperiali*, cit., p. 311.

<sup>863</sup> Quest'anima bifronte de *Il canale degli angeli* è stata messa ben in rilievo da Erika Fasan: «Nella prima parte l'autore si concentra a delineare l'atmosfera e a presentare i personaggi assolutamente reali e realistici e colti nelle loro attività quotidiane, mentre nella seconda si sofferma a descrivere emozioni e conflitti interiori. Anche lo stile cambia in funzione di questa evoluzione: da documentaristico e di "contesto" diviene psicologico e intimistico». Ivi, p. 182.

alla famiglia, con un lavoro di alta competenza, agiatezza economica e riconoscimento sociale, nel convincimento di aver così soddisfatto le esigenze della giovane moglie (e, forse, di averla in questo modo risarcita della considerevole differenza di età); Bruno, figlio attaccato alla madre e sensibile, dà libero sfogo alle manifestazioni emotive di chi vive un trauma affettivo.

Su questo ordito abbastanza lineare e verosimile, la tematica dell'adulterio viene raccontata con altri toni, come fosse sospesa in un'atmosfera rarefatta, quasi poetica. Tutto è giocato sul non-detto, sul silenzio dei personaggi, che non significa assenza di pensiero bensì pudore dei sentimenti.

La figura femminile è, proprio per questo, fortemente enigmatica. La sua silenziosa dedizione a casa e famiglia sembra presupporre una condizione serena, ma forse non appagante («*Forse non è contenta, non l'ho mai vista ridere...*» si spinge a dirle il marinaio). In silenzio Anna respinge le attenzioni del “Capitano” nella loro forma più audace (il bacio), in silenzio ascolta le parole di scusa del giovane e serba nel suo cuore la romantica dichiarazione finale: «*Non volevo offenderla [...] vorrei andare lontano, sopra un transatlantico, viaggiare, andare in America, vedere il mondo. Ma adesso non posso più partire, perché c'è lei, Anna. Non potrei più lasciarla... perché le voglio bene...*». Una dichiarazione che le ritorna alla mente (con l'espedito cinematografico della voce fuori campo) e che oscura quella espressa dal marito (scampato in parte a un pericoloso incidente sulla draga), dai toni più pratici se non utilitaristici: «*Pensa a quello che poteva succedermi, cosa fareste voi soli senza di me. È bello essere così uniti. Pensavo all'ospedale: guai se non fossimo sempre insieme noi, vero? Pensavo quanto ti voglio bene*».

Forse Anna prova un'attrazione per il “Capitano” perché condivide lo stesso anelito di libertà, la stessa voglia di fuga dalla prevedibilità del quotidiano, cresciuti come sono ambedue in quella lingua di terra in bilico tra conosciuto e sconosciuto:

Il «Canale degli angeli» rappresenta infatti un'apertura costantemente affacciata verso terre e orizzonti soltanto immaginati. Al di qua del canale, il lavoro, la famiglia, una quotidianità umile ma laboriosa, fatta di semplici ma saldi sentimenti. Al di là, il viaggio, l'avventura, l'utopia di una vita intravista attraverso le luci, il fascino imponente e la festosa scia lasciata dai piroscafi in partenza per l'America.<sup>864</sup>

O, più semplicemente, Anna coglie nelle parole dello spasimante un pegno d'amore, una

---

<sup>864</sup> Giovanna Grignaffini, «*Pasinetti “minore”*», in Ierace Ilario, Giovanna Grignaffini (a cura di), *L'arte del cinema*, cit., p. 38.

dedizione quasi cavalleresca di un uomo disposto a sacrificare libertà, sogni, progetti, pur di poter starle vicino.

Il film sfiora con discrezione il seguito della storia: l'adulterio, nei fatti, rimane indeterminato; nei sentimenti, invece, tutto è già avvenuto, dato che Anna si ritrae da subito dalle affettuosità del marito. Null'altro sembra cambiato nel suo atteggiamento, nelle sue abitudini quotidiane, se non per i momenti concessi allo spasimante che passeggia sotto casa. Le emozioni, le pulsioni, i desideri, sono tutti interiorizzati, tutti vissuti nel silenzio più pudico.

È il bambino – con la sua emotività infantile – a segnalare, come una cartina tornasole, i vari passaggi della vicenda; è lui a dare concreta evidenza del dramma in atto, come ha sottolineato Gian Piero Brunetta:

Con dieci anni di anticipo rispetto a *I bambini ci guardano* di De Sica, si rende testimone e partecipe dell'azione un bambino, che prima rifiuta e poi capisce il dramma della madre e col suo silenzio le dimostra la sua complicità e la sua comprensione, e ottiene, grazie alla partenza dell'amante, la ricomposizione del nucleo familiare. [...] In più, come valore aggiunto che ancor oggi mi sembra regalare al film una freschezza intatta, c'è la sua capacità di porsi ad altezza di bambino, di misurare nei silenzi, sguardi, e movimenti di fuga di Bruno la sua angoscia per ciò di cui è testimone, il suo dramma che viene interiorizzato e somatizzato, ma che lo porta anche alla consapevolezza che il pericolo della distruzione del nucleo familiare è scongiurato dalla partenza del marinaio.<sup>865</sup>

È Bruno il vero antagonista del "Capitano". È Bruno a cogliere i turbamenti emotivi della madre (il padre non è in grado di percepirla perché concentrato sul lavoro, o fiducioso della moglie, o – più semplicemente – incapace). È Bruno a porre in atto tutte quelle "strategie di seduzione" che un figlio adotta per attirare su di sé l'attenzione perduta: la malattia (subito dopo l'episodio del bacio rubato), la rivalità (interrompe bruscamente i rapporti fino ad allora amichevoli con il "Capitano"), la complicità (mantiene il segreto del bacio e non ne informa il padre, che pure coglie il disagio del figlio: «*Mi sembra che Bruno sia diventato più serio, troppo serio per la sua età...ho l'impressione che abbia qualcosa da nascondere*»), la vendetta (rifiuta quasi infastidito le attenzioni di Anna, soprattutto ogniqualvolta la scopre in compagnia del marinaio; ricerca invece l'affetto del padre, come compensazione sì a «un'affettività negata»,<sup>866</sup> ma forse anche come forma di punizione affettiva nei confronti della madre), la lusinga (ritorna affettuoso con Anna alla notizia che il "Capitano" ha deciso

---

<sup>865</sup> Gian Piero Brunetta, *Magia veneziana nello sguardo di un bambino*, Appendice 2, in Erika Fasan, *Dal veneto minore ai fasti imperiali*, cit., pp. 312-313.

<sup>866</sup> Ivi, p. 178.



all'improvviso di imbarcarsi, quasi a compensare con il suo amore sincero, l'affetto destinato a finire con la partenza del rivale).

Anna è dibattuta tra queste due diverse tensioni amorose: per il figlio e per il giovane innamorato. Non sappiamo se nella scelta finale sia più determinante l'affetto per Bruno o la delusione per una promessa d'amore tradita. Sappiamo che la decisione è sofferta fino alla fine: vediamo il marinaio attenderla sotto casa pochi minuti prima di partire con la speranza forse di poterla ancora convincere a seguirlo, vediamo lei uscire raccomandando al bimbo di aspettare il padre e di iniziare la cena senza aspettarla. Il clima di incertezza è palpabile: il marito, di ritorno a casa, non si capacita dell'assenza, e nel suo inquieto conversare col figlio la nomina di continuo, quasi a evocarne la presenza; Bruno, benché affamato, non tocca cibo e attende con ansia sempre crescente.

La comparsa di Anna sull'uscio di casa, salutata dall'abbraccio festante del figlioletto, ristabilisce di colpo il clima di tranquilla consuetudine del pasto serale.

L'affetto di madre è infine prevalso sulle pulsioni amorose, il dovere del cuore sulla voluttà dei sensi.

#### **5.2.4. *I bambini ci guardano*: “un melodramma della modernità”**

*I bambini ci guardano* è un adattamento del romanzo di Cesare Giulio Viola *Pricò*, pubblicato nel 1924 dalla casa editrice Mondadori.<sup>867</sup> Un racconto breve, ma intenso, che colpì particolarmente il regista di *Maddalena...zero in condotta*:

E il romanzo di Cesare Giulio Viola mi piacque per questo bambino che viveva in un ambiente, in una società ipocrita, bugiarda. La piccola borghesia che io descrivevo mi interessava per la sua meschinità e per la sua miseria morale. Ecco, il mio bersaglio era un fatto più importante (un fatto morale, o sociale), più importante che le vecchie commedie.<sup>868</sup>

È la dichiarazione di intenti di Vittorio De Sica, deciso a proporre un'indagine sulla famiglia molto discosta dai parametri consueti della cinematografia coeva. In quegli anni, in effetti, è ancora piuttosto vitale la commedia comico-sentimentale con le sue trame prevedibili (di origine teatrale e spesso di provenienza straniera): la coppia è il nucleo narrativo su cui si costruiscono situazioni paradossali destinate sempre al lieto fine; i figli vengono per lo più tenuti sullo sfondo, pronti a essere utilizzati all'occorrenza. Come infatti osserva Gian Piero

---

<sup>867</sup> Era uscito dapprima a puntate sulla «Nuova Antologia».

<sup>868</sup> Francesco Savio, *Intervista a Vittorio De Sica*, in *Cinecittà anni Trenta*, cit., vol. II, p. 489.

Brunetta, riferendosi alla produzione cinematografica dei primi quarant'anni del secolo, i bambini costituiscono:

[...] un ingrediente drammatico e narrativo di largo uso, ma sono visti come oggetti del paesaggio, figurine ritagliate dall'oleografia, elementi casuali e di disturbo rispetto all'intreccio. Sono afasici o bamboleggianti, alieni, mostri, scimmiette, piccoli animali ammaestrati da salotto che i grandi vorrebbero silenziosi come soprammobili, o caricature. Il bimbo è un optional narrativo, un condimento drammatico-sentimentale da distribuire a piacere.<sup>869</sup>

Non sappiamo se De Sica, adattando con i suoi collaboratori il romanzo di Viola, avesse presente il lungometraggio del regista veneziano *Il canale degli angeli* del 1934, con la sua particolare attenzione al mondo infantile. Rimane il fatto che, con un certo anticipo su *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini – che assegnerà all'infanzia un ruolo attivo, da protagonista – *I bambini ci guardano* già dal titolo indica uno spostamento evidente dell'attenzione sul mondo dell'infanzia, come soggetto dell'azione filmica.

Il merito di questa deviazione di prospettiva si deve a Cesare Zavattini – “Za” – padre teorico del neorealismo, che trova in De Sica un compagno di strada in perfetta sintonia con il suo modo di osservare il mondo degli adulti attraverso uno “sguardo- bambino”.<sup>870</sup>

È lo stesso Zavattini a scegliere un titolo diverso da quello del testo letterario, traendolo da una rubrica giornalistica dal titolo *I nostri bambini ci guardano*, da lui diretta sulla rivista *Grazia* e rivolta perciò ad un pubblico prettamente femminile.

“Za” e De Sica, assieme agli altri sceneggiatori (Gherardi, Maglione, Franci e Viola, l'autore del romanzo), scrivono in gruppo il testo filmico, anche se gran parte dell'ordito e della trama recano l'impronta dello sceneggiatore emiliano.<sup>871</sup> Il lavoro di riscrittura così operato libera la

---

<sup>869</sup> Brunetta Gian Piero, *Voci, sguardi, silenzi: il viaggio del bambino nel cinema italiano*, in Barbara Corsi e Diego Leoni (a cura di), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema italiano*, Rovereto, Edizioni Osiride, 1993, p. 64.

<sup>870</sup> Sarà infatti proprio “Za” a scrivere il copione di *Sciuscì* (1946) e di *Ladri di biciclette* (1948), capolavori della grande stagione neorealista. Mentre ne *I bambini ci guardano* la Storia rimane sullo sfondo ed è percepita soltanto dall'impossibile unità della famiglia, alla base, secondo l'etica fascista, della compattezza della Nazione, in *Sciuscì* i lustrascarpe Pasquale e Giuseppe, e Bruno in *Ladri di biciclette*, sono privati della loro fanciullezza per mano degli adulti che li costringono a lavorare per mantenere la famiglia.

In tutti i tre film possiamo perciò constatare la fragilità del nucleo familiare ed in particolare della figura paterna ne *I bambini ci guardano* e in *Ladri di biciclette*. Come ha scritto Giaime Alonge: «E proprio nella natura malferma del potere paterno risiede la profonda differenza tra le opere di De Sica e molti film di quel cinema dei bambini, che – da *Zero in condotta* (*Zèro de conduite*, 1933) di Vigo a *Gli anni in tasca* (*L'argent de poche*, 1976) di Truffaut – attraversa la storia della settima arte. [...] In De Sica, invece, i bambini sono costretti a una precoce assunzione di responsabilità, perché non esiste una figura paterna che si prenda cura di loro. Nei film di De Sica, i figli devono presto farsi uomini, perché i loro padri – quando sono presenti – sono regrediti a una condizione infantile». Giaime Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, Torino, Lindau, 1997, p. 79.

<sup>871</sup> La feconda collaborazione tra Zavattini e De Sica durava da anni. Si erano conosciuti a Verona nel 1935 quando De Sica recitava in *Darò un milione*, diretto da Mario Camerini. In seguito i due si incontrarono a

pagina scritta da quell'atmosfera sensualmente voluttuosa di derivazione dannunziana e crepuscolare.<sup>872</sup> La alleggerisce degli eccessi emotivi, procedendo con un lavoro di sottrazione e raffreddamento delle scene più enfatiche e melodrammatiche, per ricavare un copione in cui i sentimenti dei personaggi vengono espressi – più che dalle parole – dallo scambio di sguardi, dalla gestualità trattenuta e dai silenzi carichi di pudore.

*I bambini ci guardano* esce sul grande schermo accompagnato da feroci polemiche e non rimane molto nelle sale. La critica dell'epoca lo considerò un'opera che tendeva «alla puntualità veristica, alla precisione del documentario: figure e costumi della moderna borghesia impiegatizia in un intreccio umilmente solito».<sup>873</sup> Con il passare del tempo, gli studiosi iniziarono a rivalutare questo lavoro e a considerarlo, assieme a *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti e a *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, un'opera che anticipava la stagione del neorealismo. In realtà questo film, assieme a qualche altro del Ventennio fascista, stabilisce un distacco dalla produzione coeva per il coraggio dimostrato dal regista di affrontare tematiche considerate tabù e pertanto escluse dal grande schermo. In particolare i tre lungometraggi menzionati hanno in comune la crisi dell'istituzione familiare. In anni di repentini mutamenti storici, anche la produzione cinematografica fascista sembra vada perdendo quel monolitismo che l'aveva fin qui caratterizzata.

La vicenda raccontata ne *I bambini ci guardano* è un concentrato di tematiche osteggiate vivacemente dalla propaganda fascista: adulterio della moglie-madre, suicidio dell'innocente, abbandono della prole indifesa, infanzia infelice.<sup>874</sup> Tutto trattato però col consueto garbo – a

---

Milano nel 1939 e Zavattini propose al regista, che lo acquistò, un soggetto dal titolo *Diamo a tutti un cavallo a dondolo*, mai divenuto film. Lo sceneggiatore emiliano venne poi interpellato da De Sica per mettere mano, in forma anonima, al copione di *Teresa Venerdì* (1941), un film appartenente alla produzione di regime con l'*happy ending* finale. Il reale sodalizio tra i due però si concretizza con *I bambini ci guardano* in cui Zavattini ammette di aver realizzato per la prima volta un personaggio “vivo” e non un manichino: «Il racconto si chiamava *Pricò*, e ne traemmo *I bambini ci guardano*. Era forse la cosa più bella che avesse scritto Giulio Cesare Viola, che in altre sedi non era il mio autore. Di quel racconto ero però disposto ad apprezzare la qualità umana e poi cinematografica – un racconto semplice, diretto, elementare, un racconto di valore». Cesare Zavattini, in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, cit., p. 57.

<sup>872</sup> In proposito vale la pena citare quanto ha scritto Gualtiero De Santi: «Si faccia tanto di pensare alla dilabente piagnucoleria del bambino, che rivela di certo una ferita, un trauma aperto. Poi si metta al suo posto il piccolo fanciullo querulo e sentimentale di Corazzini, aduso a rovesciarsi le lacrime addosso e a compatirsi. Si vedrà allora come il soggetto principale del libro, il bimbo appunto, possa essere agevolmente accluso a quel clima sentimentale».

Gualtiero De Santi, *La cognizione del dolore*, in Gualtiero De Santi Gualtiero e Manuel De Sica (a cura di), *I bambini ci guardano di Vittorio De Sica. Testimonianze, interventi, sceneggiatura*, Roma, Editoriale Pantheon, 1999, p. 31.

<sup>873</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *I bambini ci guardano*, «L'illustrazione italiana», LXXI, n. 51, 17 dicembre 1944, p. 797.

<sup>874</sup> Eloquente quanto scrive lo storico a proposito dell'adulterio riferendosi al film di Vittorio De Sica *I bambini ci guardano* (1943): «[...] se l'adulterio esiste, è ammesso solo per l'uomo; l'adulterio della donna è l'apice

volte leggero, a volte drammatico – che riconosciamo a De Sica, e che alleggerisce di molto la durezza dei temi considerati.

In realtà è lo stesso taglio narrativo a renderli meno incombenti, perché l'attenzione del regista, lo abbiamo visto, è concentrata su altro: le aberrazioni e i guasti che può generare la collettività umana quando confonde morale e moralismo, rigore e intolleranza. Allora diventa un'umanità impicciona, malevola e maldicente, che interagisce e agisce in modo inesorabile e brutale sulle psicologie più fragili. Diventa il motore di comportamenti e scelte molto spesso dagli esiti drammatici.

È il caso di Andrea (Emilio Cigoli) che si vede costretto, a ogni allontanamento della moglie Nina (Isa Pola), a tenere lontano da casa il figlio Pricò<sup>875</sup> (Luciano De Ambrosis) per evitargli gli immancabili pettegolezzi; quell'Andrea che probabilmente decide di togliersi la vita anche per il clima di morbosa curiosità che scatta ogni volta tra i maliziosi coinquilini. E in questa ristrettezza mentale dell'uomo si misura il divario con Roberto, il rivale, del tutto incurante, come del resto Nina, dei giudizi della gente. Andrea rivela le debolezze del piccolo borghese celebrato dalla propaganza fascista: marito e padre di famiglia esemplare negli intenti, ma in realtà incapace di capire le reali esigenze della donna amata. Significativa la sua inadeguatezza a fronteggiare la drammaticità della situazione, nel momento in cui la moglie abbandona – sembra non per la prima volta – il tetto coniugale: non sa giustificare davanti al figlio l'assenza di Nina, che solo il buon senso della governante Agnese (Giovanna Cigoli) riesce in qualche modo a rendere meno dolorosa con una frase pronunciata con commozione e a denti stretti «*Mamma non c'è. È partita*». Le decisioni dell'uomo sono sempre determinate dal timore del giudizio altrui e mai da un'esigenza interiore di scandagliare le ragioni delle fughe della moglie. Ragioni che si intuiscono da mezze frasi raccolte da personaggi di contorno piuttosto che non dalla voce dei protagonisti. Eloquenti in tal senso le parole della cognata che, pur avendo detto di non sapere nulla della relazione di Nina, commenta: «*Tu piuttosto domanda a te stesso se hai fatto tutto il possibile per renderla felice*». «*Vuoi dire che la colpa è mia?*», replica Andrea seccato. L'uomo, ferito nel suo orgoglio maschile, non sente di rimproverarsi nulla. Come non accetta le critiche della sorella di Nina, allo stesso tempo si mostra risentito con la madre, anziana e inferma, che non tollera la vivacità e le marachelle

---

dello scandalo poiché distrugge la famiglia e rimette in discussione la superiorità maschile». Jean A. Gili, *La naissance d'un cinéaste*, in Orio Caldiron (a cura di), *Vittorio De Sica*, «Bianco e Nero», XXXVI, 9/12, settembre-dicembre 1975, pp. 59-60.

<sup>875</sup> Pricò vuol dire precoce e quindi è un *nomen omen*, dato che questo bambino conosce molto presto la sofferenza.

del nipotino, attribuendole alla somiglianza con la madre («*c'è chi prende dal padre e chi dalla madre*»). Andrea, pregando la madre di non parlare male della moglie davanti al piccolo, dimostra una certa sensibilità, subito neutralizzata dall'incapacità di sottrarsi a certe forme di falso perbenismo borghese: «*Cara mamma, anche se io ho sbagliato, io l'ho sposata e non voglio ... che si parli così di ... specialmente qui ...*». Piuttosto scontato il giudizio della suocera, che forse non ha mai approvato le nozze del figlio con Nina, ma più ipocrita quello della sorella solo apparentemente comprensiva: «*C'era proprio bisogno che se ne andasse*». La donna, proprietaria di una sartoria con tanto di amante imprenditore, molto probabilmente sposato, ha una visione emancipata dei rapporti al di fuori del matrimonio, che la induce a considerare sciocca la decisione della sorella quando poteva rimanere con il marito e tenersi l'amante senza ricorrere a scelte estreme. L'unico a non emettere sentenze su Nina è Pricò che tuttavia sente la mancanza della madre più di tutti. Per uno scherzo della sorte il bimbo, sballottato tra zia materna e nonna paterna, assiste da osservatore passivo o soltanto curioso alle vicende amorose dell'universo muliebre con cui entra in contatto, un universo che tuttavia accentua, anziché alleggerire, il «vuoto sentimentale»,<sup>876</sup> lasciato dalla partenza di Nina.

Come ha scritto Angela Prudenzi, la «presenza» di Nina si percepisce maggiormente in sua «assenza»<sup>877</sup> nel momento in cui viene giudicata da diverse prospettive (sorella, suocera e marito). Non manca poi il coro dei condomini, in particolare della vicina di casa impicciona e pettegola che fa scattare in Andrea decisioni sempre avventate in seguito alle due fughe della moglie: nel corso della prima, la ricerca infruttuosa di una maternità surrogata e, nell'ultima, la scelta estrema di togliersi la vita.

È all'interno di questo contesto antropologico che si sviluppa dunque la storia di Nina – sposata ad un uomo serio ma introverso, premuroso ma freddo – che trova in Roberto (Adriano Rimoldi) un amore appassionato e paritetico.

Quando l'azione del film ha inizio, il legame extra coniugale (con allontanamenti e riconciliazioni frequenti) è già in corso da due anni, segno che non è l'adulterio l'argomento *clou* della vicenda, ma le scelte affettive che questo comporta. Quasi fossimo di fronte al *sequel* delle trame esaminate in precedenza, *I bambini ci guardano* prende avvio lì dove queste si sono fermate (la partenza-abbandono dell'amante).

Nina sembra vivere la scelta in una condizione psicologica alterata, quasi di *trance*, come se

---

<sup>876</sup> Angela Prudenzi, *I bambini ci guardano*, in Lino Micciché (a cura di), *De Sica, autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 207.

<sup>877</sup> Ivi, p. 202.

la paura di perdere un affetto gratificante come donna abbia cancellato totalmente una parte di sé, quella materna. Non può mancare neppure qui il *topos* della malattia che mette a rischio la vita di Pricò. La reazione di Nina è quella di madre: accorre al capezzale, anche se sembra quasi accettare di rientrare nell'ambito familiare solo per le insistenze del piccolo a rimanere («*Levati il cappello*»<sup>878</sup>). Nina non lascia trapelare alcun segnale di pentimento né si lascia andare ad alcuna intemperanza emotiva. Le uniche parole che proferisce rivolte ad Andrea sono lapidarie nella loro essenzialità: «*Riprendimi in casa*».

E sono le insistenze del piccolo che spingono il marito a riaccoglierla: «*Ho pensato che saresti tornata...non per me, naturalmente...ma voglio che tu sappia che questo...disgraziato ha permesso che tu rimanessi in casa soltanto per lui [Pricò]*».

La riacquisita condizione di madre sembra aver posto fine alla storia d'amore: i tentativi di riavvicinamento di Roberto – anche energici e ultimativi – vengono respinti in nome di una maternità sofferta ma consapevole; il rapporto con Andrea è lentamente recuperato in una serena convivenza, anche se guardinga e quasi impacciata.

È forse qui il nodo non sciolto: l'incapacità di Nina – ma soprattutto di Andrea – di comunicare i propri sentimenti, di dichiarare le proprie fragilità affettive. Perché Andrea la ama con lo stesso amore di Roberto, ma non è in grado di esprimerlo con il linguaggio della passione.

Anche Nina è trattenuta in questo, forse di riflesso per il comportamento fin troppo controllato di Andrea, forse perché – nel concetto familistico della società fascista – i figli e non il marito devono costituire per la donna i principali destinatari delle sue attenzioni affettive. E per il marito la realizzazione risiede nell'essere un buon *pater familias* che assicura alla moglie e al figlio quella sicurezza e tranquillità economica, come si evince dal fatto che Nina non lavora, ha al suo servizio una governante fissa e indossa *mises* di raffinata sartoria.<sup>879</sup> Questi traguardi piccolo borghesi, conseguiti anche con sacrifici lavorativi, tuttavia non appagano le esigenze affettive di Nina e non sono sufficienti per rendere solida l'unione familiare. Il confronto con il testo letterario di partenza consente un ulteriore approfondimento dell'immagine muliebre veicolata sul grande schermo. Nella pagina scritta avviene, dopo la fuga, una riconciliazione tra i due coniugi di cui Pricò si rende conto subito perché la madre,

---

<sup>878</sup> Blasetti, in *Nessuno torna indietro* (1943-45), ha messo in bocca alla figlia di Emanuela (Doris Duranti) le stesse parole in un contesto abbastanza simile, quando la madre va a trovarla dopo tanto tempo in un istituto di suore e la piccola non vuole che se ne vada via subito.

<sup>879</sup> Come hanno scritto Stefano Masi ed Enrico Lancia, la donna «porta stole di visone e va in vacanza ad Alassio. Elegante nei tailleur da passeggio, sa essere dimessa in casa». Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 48.

che dorme con lui, ha indossato una camicia da notte «*color di rosa a merletti*», si è pettinata raccogliendo i capelli in «*una cuffia tutta fronzoli e nastri*», si è profumata e incipriata, mentre il bambino «*la contemplava*».<sup>880</sup> E poi è andata nella camera del marito, dicendo a Pricò che doveva dire «*alcune cose al babbo*».<sup>881</sup>

Nella versione cinematografica, De Sica ha creato un personaggio di donna affascinante e seducente, ma non civettuola, anzi così controllata nella condotta da nascondere molto bene i tempestosi sentimenti che la agitano, anche nei momenti di maggiore tensione emotiva. Infatti nel corso di un breve dialogo con la sorella nel parco, Nina confessa con dolore l'atteggiamento di chiusura del marito nei suoi riguardi da quando è tornata a casa. Non rivolgendole la parola, l'uomo non si avvede che sta allontanando la moglie sempre di più da lui. Un momento di possibile avvicinamento è rappresentato dalla festa della mamma, un evento che viene favorito dalla fantesca dal cuore d'oro, Agnese, che convince Andrea a dare dei soldi al bambino per comprare dei fiori per Nina, perché così si è sempre fatto. Andrea accetta per la gioia del bambino e cerca di rendere piacevole la festiciola in terrazza con tanto di fiori e di regalo per la moglie. Nonostante il clima rasserenato, non c'è mai un gesto di intimità o un contatto fisico tra i due coniugi e l'affetto è colto di riflesso attraverso il rapporto con il figlio.

Pricò, Nina e Andrea siedono su tre lati di una tavola imbandita, senza che differenti distanze li separino. Il piccolo risulta al centro dell'inquadratura, ribadendo, se ce ne fosse bisogno, che è lui il cuore dell'azione e che la sua vicinanza ai genitori è transitoria misura del ritrovato legame affettivo tra i due. Tutta l'azione è accompagnata da sguardi, da trasalimenti carichi di pudore, quasi che il manifestare affetto sia più difficile che dimostrare odio o disaffezione.<sup>882</sup>

Durante la cena marito e moglie appaiono imbarazzati, bloccati mentre Pricò è felice perché rivede di nuovo insieme la sua famiglia. In questo controllo delle proprie emozioni sta lo scarto tra il romanzo di Viola e il film di De Sica. Se la condanna ricade sulla donna in quando adultera, non è meno colpevole il marito che, pure nel corso della vacanza ad Alassio, non riesce mai a sentirsi a proprio agio con la moglie. In tale contesto appare altresì illuminante il confronto con il romanzo di Viola. Nel testo scritto la protagonista femminile durante le vacanze al mare è attratta dal bel mondo, che frequenta un albergo di lusso, mentre lei e il marito sono costretti, per motivi economici, a ripiegare su una pensione frequentata

---

<sup>880</sup> Cesare Giulio Viola, *Pricò*, Mondadori, Milano, 1943, p. 97.

<sup>881</sup> Ivi, p. 98.

<sup>882</sup> Angela Prudenzi, *I bambini ci guardano*, in Lino Micciché (a cura di), *De Sica, autore, regista, attore*, cit., p. 203.

dalla piccola borghesia. La Nina della pagina letteraria dimostra inoltre di essere un'abile calcolatrice quando convince il marito a lasciarla rimanere una settimana di più in vacanza per permettere al figlio di ristabilirsi meglio dopo la malattia. Nel film invece è Andrea a voler andare in vacanza in una località rinomata della Liguria, per dimostrare alla moglie – anche se indirettamente – il suo amore. Di particolare rilievo la scena che lo vede raccogliere e quasi accarezzare, non visto, la sottoveste della moglie, caduta a terra dentro il capanno sulla spiaggia. Eloquente pure la fotografia di famiglia con l'autoscatto: la moglie e il figlio sono in costume da bagno, mentre lui è sempre vestito con camicia e pantaloni lunghi a significare la sua incapacità di esprimere i sentimenti, di vincere il suo innato pudore, di confessare a Nina che il suo amore è rimasto immutato nonostante il tradimento. Potrebbe esprimere i suoi sentimenti quando è seduto sulla sdraio accanto a Nina e invece ha il taccuino con i conti aperto per dimostrare alla moglie che può rimanere in vacanza con Pricò qualche altro giorno. Invece di modificare il suo modo di comportarsi, Andrea rimane schiacciato dalla sua personalità introversa e timida. Angela Prudenzi ha scritto che i protagonisti dimostrano di non saper «esprimere le emozioni: che restano sempre soffocate, repressе e, quando mostrate, lo sono in situazioni o di assoluta intimità o di irrefrenabile tensione».<sup>883</sup>

La ricomparsa di Roberto, in un ultimo disperato tentativo, dà un taglio netto a tutto questo: la sua fragilità dichiarata di uomo innamorato e completamente dipendente da lei, il bisogno quasi infantile dell'affetto di Nina, il riconoscimento ammirato della bellezza di lei, sovvertono le scelte della donna e prevaricano anche gli affetti e i doveri di madre. I tre giorni trascorsi assieme in spiaggia sanciscono l'impossibilità per i due amanti di troncane la loro relazione. A nulla serve che Pricò li veda assieme mentre si scambiano effusioni sulla sabbia e a nulla serve che il bambino tenti di ritornare a casa dal padre a piedi e venga riportato dai carabinieri dalla madre. Nina ha già deciso per sempre di abbandonare marito e figlio per non rinunciare alla sua felicità personale. Il cinema italiano mai fino a quel momento ci aveva offerto immagini così eloquenti ed esplicite e allo stesso tempo misurate e pudiche di un adulterio consumato sotto gli occhi di un bambino che avrebbe voluto vedere il proprio padre ricevere quegli slanci passionali e non un altro uomo. Ma Andrea esprime il suo amore sempre attraverso gesti silenziosi, afasici, inadeguati e quasi vergognosi, come nell'ultimo commovente regalo delle tende nuove per il ritorno della moglie. Essi ribadiscono, quasi beffardamente, l'inutilità di qualsiasi tentativo di ricomporre un rapporto impossibile, proprio perché fondato non sullo scambio di tenerezze, non su un dialogo sincero e chiarificatore, ma

---

<sup>883</sup> *Ibidem.*



su beni materiali, che non compensano il desiderio d'amore della donna. Come non sa o non riesce a riconquistare la moglie, così Andrea non sa prendere la decisione più giusta per il figlio messo in collegio per sottrarre se stesso alle sue responsabilità di padre e ancora una volta ai pettegolezzi della gente.

Gualtiero De Santi coglie in questo un dato importante dell'opera:

In questo senso il film ha la forza di dare veste metaforica alle crisi della società italiana conculcata dal fascismo, ma anche ad un trapasso determinante e essenziale verso un'altra condizione, che però, nei *Bambini ci guardano* (a differenza che nei film del neorealismo maturo), affonda in una disperazione non riscattata da una prospettiva di speranza.<sup>884</sup>

C'è infatti il suicidio di Andrea, ma non solo. C'è anche la sconfitta di una madre, il distacco disperato di un figlio. La ricomparsa di Nina al cospetto di Pricò, in collegio, dopo la morte del padre, genera, di fatto, nel bambino come nello spettatore, un senso di estraneità: lei indossa una *mise* di sofisticata eleganza, un copricapo elaborato che in qualche modo la rende irriconoscibile, ha un atteggiamento trattenuto e distante, anche se commosso (cfr. fot. 15 – Appendice). Il bimbo percepisce il distacco ormai irrecuperabile proprio da questi particolari, si abbandona a un abbraccio disperato con Agnese (la fantesca che gli è stata sempre accanto), non replica all'unico cenno della madre che lo chiama «Pricò!» e si allontana in lacrime: «nel totale inquadrato da lontano, con le volte alte e solenni del salone che lo rendono ancora più minuscolo. Su lui pesa un fardello troppo grande per un bambino».<sup>885</sup>

È questa la punizione inferta alla protagonista, che è poi la diretta conseguenza del suo agire: il rifiuto del figlio di riconoscerla ancora come madre, preferendole la figura di Agnese e addirittura quella di padre Michele, che lo ha preso sotto tutela e con cui abbandona la sala. Diversamente da quanto accade nel testo originale dove si adombra una sorta di riconciliazione, null'altro viene inflitto «anche perché nel giudizio degli spettatori d'allora – dunque nel loro criterio etico – ella appariva ampiamente colpevole».<sup>886</sup>

A differenza di Andrea, che non ha resistito alla pressione moralistica, Nina esce vincente dal confronto con questa umanità, per il suo essere immune alle critiche e indifferente ai giudizi. Rispetto alla protagonista del romanzo – più intrigante, civettuola, eccessiva e opportunista – la Nina cinematografica è donna più posata, riservata, discreta, più onesta in un certo senso. In

---

<sup>884</sup> Gualtiero De Santi, *La cognizione del dolore*, in Gualtiero De Santi Gualtiero e Manuel De Sica (a cura di), *I bambini ci guardano di Vittorio De Sica*, cit., p. 38.

<sup>885</sup> Ivi, p. 41.

<sup>886</sup> Ivi, p. 38.

questa figura femminile inedita nei melodrammi coevi, Raffaele De Berti individua, come nella protagonista di *Ossessione*, il passaggio verso il «cinema della modernità», in cui la «donna oscilla fra il desiderio di mantenere la stabilità familiare, adeguandosi alle regole dell'ordine sociale e la pulsione di seguire, a ogni costo, la propria passione amorosa».<sup>887</sup> Il finale amaro<sup>888</sup> ne *I bambini ci guardano* indica l'esigenza da parte degli autori di indicare al pubblico, di fronte alla frantumazione delle certezze etico-morali tradizionali, l'emergere di un disagio esistenziale all'interno dell'istituzione familiare.

Isa Pola dispone di un *physique du rôle* perfetto per la parte: una bellezza algida, quasi inconsapevole, che le permette di muoversi con la stessa disinvoltura in ambiti di quotidianità domestica e in situazioni di particolare eleganza.

L'attrice, divenuta popolare per l'interpretazione da protagonista ne *La telefonista* di Malasomma, è qui in grado di conferire uno spessore del tutto inusuale alla figura femminile, mettendo il suo elegante *sex appeal* a corredo di una maternità senza dubbio alternativa e problematica.

### **5.2.5. *Ossessione*: “l'angelo della morte”**

Il film è un adattamento del romanzo noir *Il postino suona sempre due volte* (1934) dell'americano James Cain.

Di forte impronta innovativa, per tematica e scelte stilistiche, è opera cinematografica che risente dell'appassionata riflessione critica e teorica comparsa, in quegli anni, sulle pagine della rivista «Cinema» (diretta da Vittorio Mussolini) e a cui partecipa lo stesso Visconti. In quella sede, il gruppo cosiddetto dei “giovani” dà vita a un intenso e polemico dibattito sulla mancanza – nella produzione filmica del nostro paese – di una contestualizzazione autentica delle storie narrate:

L'importanza di un «paesaggio» e la scelta di esso come elemento fondamentale dentro cui i personaggi dovrebbero vivere recando, quasi, i segni dei suoi riflessi, così come intesero i nostri grandi pittori quando vollero sottolineare maggiormente ora il sentimento di un ritratto, ora la drammaticità di una composizione, sono aspetti di un problema quasi sempre risolti nel cinema degli

---

<sup>887</sup> Raffaele De Berti, *Un melodramma della modernità: 'I bambini ci guardano' di Vittorio De Sica*, «Materiali di Estetica», 10, Milano, Cuem, 2004, p. 156.

<sup>888</sup> Fu girato un secondo finale con Pricò che abbraccia la madre, ma venne scartato. Un finale forse più in sintonia con il romanzo di Viola che «si propone come un racconto morale esemplare con tutte le caratteristiche di colpa e redenzione (il pentimento finale della madre), che rientrano nella tradizione del genere melodrammatico». Ivi, p. 160.

altri paesi, mai nel nostro. [...] Non diciamo, certo, cose nuove, se affermiamo che il paesaggio nel quale ognuno di noi è nato e vissuto ha contribuito e renderci diversi l'uno dall'altro.<sup>889</sup>

L'esigenza di un rinnovamento dei moduli narrativi viene sollecitato in quegli anni dal coevo cinema francese, in particolare la produzione di Jean Renoir: «Ci sono sentimenti che l'uomo non può esprimere, sembra avvertirci Renoir, e allora bisogna ricorrere a tutto ciò che lo circonda per riuscire ad esprimerli».<sup>890</sup> E la Francia, apparsa sul grande schermo ad opera dei vari Duvivier, Carné e Renoir, veniva vista come il paese che aveva trovato nei romanzi del realismo ottocentesco di un Maupassant o di uno Zola lo stimolo per un rinnovamento del suo cinema.<sup>891</sup>

Alicata e De Santis (esponenti del gruppo dei "giovani") indicano come modello di riferimento per il nostro cinema, Giovanni Verga, che con i suoi racconti esprimeva «le uniche esigenze storicamente valide: quella di un'arte rivoluzionaria ispirata ad un'umanità che soffre e spera»,<sup>892</sup> e che «significava in quegli anni una guida al realismo [...], alla comprensione sia pure ancora confusa del mondo popolare italiano».<sup>893</sup> Entrano così in polemica con i tanti registi poco attenti alla questione e con lo stesso Mario Soldati, accusato di aver abbandonato «le sue osterie e i suoi porti, i suoi interni oppressi e senza luce e i suoi paesaggi coloriti e puri, per i risotti con i tartufi di Antonio Fogazzaro».<sup>894</sup> Con il loro accorato appello finale:

[...] vogliamo portare la nostra macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese: anche noi siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale poesia d'una vita nuova e pura che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza.<sup>895</sup>

Tra le prime applicazioni di queste nuove teorie estetiche vi è l'adattamento proprio di

---

<sup>889</sup> Giuseppe De Santis, *Per un paesaggio italiano*, «Cinema», VI, 116, 25 aprile 1941, p. 262.

<sup>890</sup> Ivi, p. 263.

<sup>891</sup> Anche nel mondo letterario italiano si colgono analoghi fermenti di innovazione, ma con una evidente propensione per i modelli americani: «Mentre la letteratura, durante il fascismo, si rinchioda in una atmosfera accademica, il romanzo americano dà esempio di una fusione organica tra il mondo del lavoro e quello della cultura. L'eroe dei romanzi americani non è più l'uomo dei salotti ma l'uomo della strada. Pavese e Vittorini non hanno mai cessato di saperlo, di proporre a modello questi romanzi e di auspicare che la letteratura italiana s'imbevesse di contenuti popolari, salvo ad aggiungere sottomo che l'essenziale non è ciò che si rappresenta ma il modo in cui lo si rappresentava». Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1969, p. 65.

<sup>892</sup> Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Verità e poesia*, «Cinema», VI, 127, 10 ottobre 1941, p. 217.

<sup>893</sup> Gianni Puccini, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, «Cinema Nuovo», II, 24, 1 dicembre 1953, p. 341.

<sup>894</sup> Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Verità e poesia*, cit.

<sup>895</sup> Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, «Cinema», VI, 130, 25 novembre 1941, p. 315.

un'opera di Verga: *L'Amante di Gramigna*, alla cui sceneggiatura partecipano Gianni Puccini, Mario Alicata, Rosario Assunto, e lo stesso Visconti; progetto che viene bocciato dal Ministro della Cultura Popolare Pavolini con un icastico: «Basta con questi briganti!». <sup>896</sup>

Visconti decide quindi di adattare il romanzo di James Cain, fornitogli da Renoir (che lo aveva ottenuto da Duvivier) in traduzione francese. <sup>897</sup> Alicata, lo stesso regista, De Santis e Puccini <sup>898</sup> pongono mano al copione del nuovo film dal titolo *Palude*, che successivamente viene modificato in *Ossessione*. <sup>899</sup> Così racconta Visconti:

Con i miei amici pensammo di farne una trasposizione in ambiente italiano. Farne il racconto di un certo tipo di società italiana rimasto intoccabile: il sottoproletariato della Valle Padana. Trasferendo le linee della vicenda di Cain in un ambiente così, ci proponemmo di costruire un film assolutamente italiano. Scrivemmo allora la sceneggiatura di *Ossessione*, introducendo personaggi che nel racconto di Cain, naturalmente, non c'erano: il personaggio dello spagnolo per ricordarne uno. <sup>900</sup>

In realtà il lavoro letterario di Cain, per stessa ammissione del regista, si limita a essere un semplice spunto:

Non ci fu uno stretto rapporto con la narrativa americana, a parte la traccia aneddotica di cui ho parlato: il romanzo di Cain. Ma qualunque altra vicenda avrebbe servito ugualmente. Noi volevamo incominciare con Verga. Ma, costretti ad accantonare Verga, avremmo potuto partire da un pretesto narrativo: un fatto di cronaca, ad esempio, se i giornali li avessero riportati. [...] Ricordo le lunghe discussioni che avevamo fra noi: era un quadro dell'Italia che volevamo rendere. <sup>901</sup>

Il vero modello di riferimento del giovane regista è il cinema naturalista francese: nel 1934 Visconti aveva partecipato come *stagiaire* volontario alle riprese di *Toni*, diretto da Jean Renoir, entrando in contatto con i maggiori esponenti di quel genere cinematografico e con il

---

<sup>896</sup> Cfr. Gianni Puccini, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, cit.; Luchino Visconti, *Vita difficile del film "Ossessione"*, «Il Contemporaneo», inserto di «Rinascita», XXII, 17, 24 aprile 1965, p. 7.

<sup>897</sup> Cfr. Giuseppe Ferrara, *Visconti e il neorealismo italiano*, in Mario Sperenzi (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti*, Atti del convegno di studi, Fiesole 27-29 giugno 1966, Firenze, A. Linari, 1969, p. 141. Ricordiamo che c'era già stata una versione cinematografica del romanzo, mai apparsa in Italia, diretta da Pierre Chenal nel 1939 con il titolo *Le Dernier tournant* e che Visconti – pare – avesse visto.

<sup>898</sup> All'elaborazione di questo «parteciparono, in diversa misura, altri amici e colleghi, da Antonio Pietrangeli e Sergio Grieco, che seguirono parte delle riprese come aiuto-registi, a Ingraò, da Massimo Mida (Puccini) ad Aldo Scagnetti a Libero Solaroli, che ne fu il direttore di produzione. E ci fu anche Alberto Moravia che rivide i dialoghi, e forse Rosario Assunto e, per certi aspetti, Giorgio Bassani che possedeva una copia dell'edizione originale del romanzo e la diede a De Santis che era andato a trovarlo a Ferrara per conto di Visconti». Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003, p. 113.

<sup>899</sup> Pare che il cambiamento di titolo fosse dovuto alla necessità di non confonderlo con il dramma *Paludi* di Diego Fabbri, uscito nello stesso anno.

<sup>900</sup> Luchino Visconti, *Vita difficile del film "Ossessione"*, cit., p. 7.

<sup>901</sup> Ivi, pp.7-8.

mondo intellettuale della sinistra francese.<sup>902</sup>

Un'esperienza ideologica, estetica, poetica, totalizzante che Visconti rielabora e riversa nella sua prima regia, proponendo:

il mondo delle periferie, delle campagne solitarie, delle fiere paesane, dei locali soffocanti, delle camere da letto con le porte che cigolano, dei muri scrostati: il tipico aspetto del mondo popolare, giù giù fino a quello dei poveri e dei reietti, come lo avevano raccontato i registi francesi. Non una piatta e banale imitazione, certo, ma l'uso che dell'ambiente facevano i cineasti francesi, in rapporto al personaggio: cioè, di alone psicologico, di caratterizzazione dal di fuori, di proiezione esterna dei suoi stati d'animo.<sup>903</sup>

Tra tutte, la lezione di Renoir è evidente: *Toni* del 1934, *Verso la vita (Le bas-Fonds)*, 1936), *L'angelo del male (La Bête humaine)*, 1938), sono i precedenti cinematografici del regista francese, tutti imperniati su triangoli amorosi con esiti letali, con figure femminili infedeli – se non assassine – in contesti degradati e abitati da un'umanità popolana, emarginata e violenta.

Una lezione che si estende anche ad alcune sequenze o inquadrature, nonché alla fisionomia di certi personaggi di *Ossessione*, segno di una adesione convinta ai moduli anche stilistici del modello d'oltralpe.

Il film *Ossessione* incontrò forti resistenze sia in fase di sceneggiatura che in seguito, mentre la troupe si spostava tra le varie *location*. Il copione riuscì a superare la fase della censura preventiva con qualche taglio,<sup>904</sup> grazie all'intervento di Eitel Monaco e di Attilio Riccio.<sup>905</sup>

Le riprese vennero effettuate tra giugno e novembre del 1942 con numerosi esterni ad Ancona, Ferrara e Valli di Comacchio. Visconti si fece assistere nella regia da Giuseppe De Santis e Antonio Pietrangeli, anche se non si esclude il contributo di altri. I pezzi girati venivano inviati a Roma per essere vagliati e, più di una volta, il regista si recò al Ministero a discutere quanto andava riprendendo.

Rocambolesca si rivelò sia la distribuzione, iniziata «solo nella tarda primavera del 1943»,<sup>906</sup> sia l'uscita nelle sale, avvenuta «a singhiozzo» come testimonia il regista:

---

<sup>902</sup> Cfr. Ivi, p. 8.

<sup>903</sup> Cecilia Mangini, «*Ossessione*», in Mario Sperenzi (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti*, cit., p. 263.

<sup>904</sup> Per esempio vennero rivisti i dialoghi del prete. Cfr. Gianni Puccini, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, cit., p. 342.

<sup>905</sup> Visconti nell'intervista ritiene un mistero l'approvazione ministeriale della sceneggiatura. Invece pare cosa certa che egli avesse delle conoscenze in alto loco che gli permisero di ottenere il nulla osta.

<sup>906</sup> Stefania Carpiceci (a cura di), *Documenti. Il "caso «Ossessione»*», in Ernesto G. Laura, *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 631.

Nell'Italia settentrionale, a Milano e a Venezia, circolò un esemplare monco, sistemato a modo loro: lo tagliarono e lo riproiettarono in un'edizione riveduta e corretta. Per tornare di un passo indietro, si registrò un episodio piuttosto divertente. Il film fu bloccato tante volte che a un certo punto Mussolini, sentendo parlare dello scandalo, volle vederlo. Lo proiettarono in visione privata a Villa Torlonia. Disse: «No, è meglio lasciarlo circolare». Non ho mai capito perché.<sup>907</sup>

C'era stata molta attesa per il film di Visconti, di cui sono testimonianza le varie anticipazioni mandate in stampa con fotografie del set. La critica, com'era prevedibile, si divise immediatamente, su tre fronti secondo l'analisi di Mestolo (pseudonimo di Massimo Mida) apparsa su «Cinema» il 10 luglio 1943:

[...] uno che decisamente si ribella in nome di un'ipotetica moralità, uno che si schiera contro per preconcorso, per partito preso, usando sistemucci e mezzucci il più delle volte in malafede, ed infine un ultimo che serenamente ed obiettivamente riconosce i meriti del film e che, naturalmente, è composto in prevalenza da giovani. Il primo gruppo, quello che depreca il film per immoralità, è in gran parte formato dalla stampa cattolica.<sup>908</sup>

Gli elogi per il carattere innovativo di *Ossessione* vennero da sodali e collaboratori del regista, sulle colonne di «Cinema» ma anche di altre riviste e quotidiani.<sup>909</sup> Si trattò di una vera e propria campagna propagandistica «attentamente orchestrata»<sup>910</sup> e indirizzata a promuovere un film che valorizzava, tra i molti elementi di novità, il paesaggio italiano. Proprio per questo, pur non essendo Visconti e i suoi amici in linea con la politica autarchica del regime, *Ossessione* finì paradossalmente per rappresentare il *made in Italy* del visibile cinematografico.

---

<sup>907</sup> Luchino Visconti, *Vita difficile del film "Ossessione"*, «Il Contemporaneo», cit., p. 7.

<sup>908</sup> Mestolo [Massimo Mida], *Pastore. A proposito di «Ossessione»*, «Cinema», VIII, 169, 10 luglio 1943, p. 19; ora in Guido Gerosa, *Da Giarabub a Salò. Il cinema italiano durante la guerra*, Milano, Edizioni di Cinema Nuovo, 1963, p. 76. Una vasta rassegna della stampa è contenuta in Stefania Carpi (a cura di), *Documenti. Il "caso «Ossessione»"*, in Ernesto G. Laura, *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., pp. 623-639.

<sup>909</sup> Pietrangeli scriveva: «Avremo lo sfondo di un paesaggio nostro, profondamente e umanamente indagato, quasi scavato. [...] ritroveremo il sapore acre e polveroso delle nostre strade, le autocisterne e i camion che graffiano il suolo italiano, dove un distributore di benzina può essere un orizzonte e una meta per tanta gente, e un'osteria fuori mano, un bettola, una birreria, contenere l'inferno e il paradiso, il limbo del nostro popolo per il quale il male inevitabile vive come vittima e sostegno del bene». Antonio Pietrangeli, *Verso un cinema italiano*, «Bianco e Nero», VI, 8, agosto 1942, p. 31. Scagnetti, partito con i suoi collaboratori per Ferrara per scrivere un articolo per la rivista «Film», era rimasto colpito da alcune novità: esprime il suo stupore di fronte ai protagonisti utilizzati nel film: «[...] c'incantammo, durante la nostra permanenza, nel veder usato un materiale umano del tutto autentico: operai, contadini, giovani e bambini scelti fra coloro che tutti i giorni seguivano, con un paziente interesse ed una simpatica partecipazione le fatiche dei "Si gira!" [...]. A malincuore dovemmo partire e ancora una volta ci passò dinanzi la pianura sotto un cielo densamente bianco; rivedendola, ammiravamo ancora più l'ampia valorizzazione introspettiva consegnata da Luchino Visconti ad un vero paesaggio italiano, entro il quale cominciavano a muoversi uomini veri, piegati da una dura condizione». Aldo Scagnetti, *Sosta a Schifanoia. Si gira «Ossessione». Un film verista entro cui si muovono uomini veri piegati da una dura condizione*, «Film», V, 41, 10 ottobre, 1942, p. 15.

<sup>910</sup> Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 119.

Ma, in quanto risultato di premesse ideologiche ed estetiche anti-fasciste, il film venne poi stroncato in parte o *in toto* da un certo numero di testate (senza dubbio a tutto ciò aveva contribuito la militanza politica di coloro che avevano partecipato alla sua realizzazione).<sup>911</sup>

La stampa cattolica, com'era prevedibile, stimagizzò i contenuti immorali e le scene scabrose, mentre alcuni articolisti, pur apprezzando la sapienza registica di Visconti e il suo «“stile” alla francese», ne contestavano l'impiego all'interno di «una ripugnante vicenda mutuata da un'opera narrativa americana».<sup>912</sup> Alcune testate criticarono proprio l'ambientazione italiana: «*Ossessione* è il racconto di un delitto possibile in ogni tempo e in qualunque paese [...]».<sup>913</sup> Quasi a esorcizzare la presenza di simili situazioni nell'Italia fascista. Paola Ojetti sulle colonne di «Film» taccia il film di «freddezza», perché Visconti, pur essendo «un artista di prim'ordine», ha cercato «con tanta insistenza il dramma intimo e psicologico del personaggio da condurlo alla degenerazione [...]».<sup>914</sup>

Numerose furono anche le critiche positive, che però non salvarono la pellicola da feroci attacchi censori, mutilazioni e divieti alla proiezione. Il film venne osteggiato dalla carta stampata e dalle autorità del regime come non era mai accaduto prima, perché immortalava con occhio lucido e impietoso un'immagine dell'Italia reale, con le sue contraddizioni, i suoi problemi quotidiani, le sue conflittualità latenti pronte ad esplodere. Il fulcro della vicenda, infatti, non è tanto, o non soltanto, l'adulterio predisposto e assecondato da Giovanna – moglie piacente del vecchio Bragana, proprietario di una locanda della campagna ferrarese – con cui lega a sé Gino, giunto casualmente lì nel suo vagabondare di giovane disoccupato. È il fatto di sangue che ne deriva: l'uccisione del marito – attraverso un finto incidente – determinata dall'“ossessione” della donna di impadronirsi della locanda, come lei stessa è diventata “ossessione” amorosa per il debole Gino che accetta di compiere il delitto. A nulla vale l'incontro di quest'ultimo, prima con “lo spagnolo”, vagabondo anch'egli, che lo esorta a lasciare Giovanna; e poi con Anita, giovane ragazza con cui instaura una fugace storia amorosa. L'ineluttabilità del legame tra i due assassini viene sancita dalla maternità incipiente di Giovanna, che vincola definitivamente il giovane a un destino di perdizione e di morte.

In realtà tra l'originale letterario e la versione cinematografica non esiste una macroscopica differenza per quanto riguarda la struttura della vicenda narrata,<sup>915</sup> se si esclude la poca

---

<sup>911</sup> Prima del termine delle riprese era stato arrestato Alicata, ma ancora prima Dario e Gianni Puccini.

<sup>912</sup> Diego Fabbri, *Esperienze inutili*, «Rivista del Cinematografo», 6, giugno 1943, p. 61.

<sup>913</sup> R.R. [Raul Radice], «*Ossessione*», «Corriere della Sera», 11 maggio 1944.

<sup>914</sup> Paola Ojetti, «*Ossessione*», «Film», VII, 15, 6 maggio 1944, p. 8.

<sup>915</sup> Sul rapporto tra romanzo e film appare infatti condivisibile quanto osserva Micciché: «Almeno fino a tutto il capitolo VIII del romanzo, le analogie strutturali e narrative appaiono notevoli e, in ogni caso, non trascurabili e

attenzione per la parte – piuttosto consistente nel romanzo – riservata alle indagini investigative del dopo incidente. Tale scelta rientra in un più ampio lavoro di rielaborazione del regista che, alla narrazione degli eventi, preferisce l'indagine sugli individui, come afferma egli stesso: «Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. *Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo*».<sup>916</sup> Un fare cinema «strettamente legato all'azione quotidiana dell'uomo, all'ambiente in cui vive, osservati e rappresentati senza forzature drammatiche».<sup>917</sup> In effetti, come sostiene Bruno Torri:

[...] per quanto *Ossessione* conservi diverse parti dell'intreccio narrativo e dei dialoghi del romanzo, l'introduzione di nuovi personaggi, la contestualizzazione ambientale, le scansioni del racconto filmico e lo scavo psicologico dei protagonisti finiscono per accreditare la convinzione di chi ritiene che l'apporto, per così dire, di Cain sia stato poco rilevante, che il romanzo sia servito soprattutto alla costruzione del plot, ma senza sostanzialmente condizionare il contenuto essenziale del film riscontrabile nella sua forma cinematografica.<sup>918</sup>

In questo senso, nella seconda parte del testo letterario, prevale una dinamica dei fatti che mette i due amanti in contrapposizione con la coppia di investigatori «in un sistema conflittuale dove [...] al grumo erotico che accomuna i primi due si contrappone l'interesse della compagnia assicuratrice [...] dei secondi due»,<sup>919</sup> nella versione di Visconti Gino e Giovanna vivono invece «una sorta di loro predestinata condanna a distruggersi con le proprie solitudini, in un sistema conflittuale dove ad essi, e alla loro “istintiva animalità”, non si contrappone la “ragione” astuta e beffarda di un Sackett o di un Katz [gli investigatori]».<sup>920</sup>

I personaggi del film, quindi, diversamente che nel romanzo, diventano la centralità del racconto, colti nella complessità del loro essere umani.

La figura di Bragana (Juan De Landa) risulta perciò molto più definito: fisicamente

---

neppure riducibili al semplice *plot*: si veda l'arrivo di Frank e quello di Gino, l'analoga consumazione del pasto “a sbafo”, l'identica soluzione dell'impiego del *tramp* americano e del vagabondo italiano come meccanico presso lo spaccio, l'assimilabile impatto Frank-Cora e Gino-Giovanna, la non dissimile scena della seduzione mentre il marito è andato fuori per una commissione (a Los Angeles nel romanzo, a Codigoro nel film); le spiegazioni di Cora e quelle di Giovanna sul proprio matrimonio; la progettata e rientrata fuga dei due amanti; l'annuncio del figlio che Nick vuole da Cora e che il Bragana vuole da Giovanna; la meccanica del delitto; l'annuncio della maternità di Cora e di Giovanna; nonché il motivo, prefinale, della spiaggia, marina in Cain e fluviale in Visconti, dove i due amanti hanno il loro ultimo momento d'idillio». Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 33.

<sup>916</sup> Luchino Visconti, *Il cinema antropomorfo*, «Cinema», VIII, 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, p. 108.

<sup>917</sup> Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 107.

<sup>918</sup> Bruno Torri, *Il caso «Ossessione»*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 177.

<sup>919</sup> Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 36.

<sup>920</sup> Ivi, pp. 36-37.



sgradevole (grasso, pesante, sudaticcio), caratterialmente insopportabile (volgare, presuntuoso, avaro, arrogante), ma in fondo «*un brav'uomo*», come lo definisce lo stesso Gino, non cattivo, ingenuo a volte, innamorato della moglie ma a modo suo, un modo autoritario e proprietario.

Gino (Massimo Girotti) viene reso più contraddittorio, più complesso. Rispetto all'originale americano «è più passivo, più goffo, più disarmato, l'asocialità in lui resta al livello di una insoddisfazione più sorda, senza l'afflato epico e primitivo dei suoi fratelli americani».<sup>921</sup> Ma è anche più interessante nella sua trasformazione da giovane istintivo, a volte spavaldo, senza legami e responsabilità, a uomo prima travolto dalla passione amorosa e poi schiacciato dalla colpa. È un cambiamento che si può riassumere con le sue stesse parole: dal «*Mi piace viaggiare...*» detto quasi con tono sfacciato a Bragana che, all'inizio, gli chiede informazioni su di lui; al «*Non mi piace più viaggiare!*» urlato più volte con tono disperato all'amico di strada che, a omicidio avvenuto, lo sprona ad andarsene.

Giovanna (Clara Calamai) ha in comune con l'originale letterario la stessa carica erotica, lo stesso anelito alla felicità, lo stesso desiderio di sicurezza economica. Ma risulta meno fredda, meno calcolatrice nell'ottenere ciò che desidera, più confusa, quasi disorientata.

La protagonista del film è un misto di desideri piccolo-borghesi di vita facile, e di paure per una povertà vissuta sulla propria pelle: «*Avevo perso il lavoro. Mi facevo invitare a pranzo dalla gente di passaggio...ma tu capisci cosa vuol dire farsi invitare a cena dagli uomini?*». La vista di Bragana «*con la catena d'oro al taschino*» l'aveva convinta a sposarlo, spinta dall'illusione di un riscatto sociale, ma, come evidenzia Nowell Smith: «Marriage, for her, to the superficially amiable but gross and uncomprehending Signor Bragana, was a last – ditch escape from a life of increasingly systematic prostitution; but it was an escape into slavery and mediocrity».<sup>922</sup> In realtà, Giovanna non solo non ha mai smesso di prostituirsi,<sup>923</sup> barattando – come fa – il suo corpo e la sua rabbiosa sottomissione al marito con la sicurezza economica che lui le garantisce. Ma ha dovuto rivivere, da sposata, la medesima condizione di umiliante subalternità: relegata ai fornelli della squallida locanda di campagna – frequentata da vecchi cacciatori o dal prete, e punto d'appoggio per i frettolosi camionisti che si fermano a rifornirsi di benzina – a consumare lì la sua gioventù e la sua bellezza. Ma non

---

<sup>921</sup> Cecilia Mangini, «*Ossessione*», in Mario Sperenzi (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti*, cit., p. 261.

<sup>922</sup> «Il matrimonio, per lei, con il superficialmente affabile ma grasso e ottuso Signor Bragana è stato una disperata fuga da una vita di sistematica e crescente prostituzione; ma anche una fuga verso una condizione di schiavitù e mediocrità». Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, London, British Film Institute, 1967, p. 20.

<sup>923</sup> Cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 59.

ha rinunciato, comunque, alle piccole prerogative di una bella donna, ed è così che la conosce lo spettatore: prima se ne sente la voce aggraziata mentre canta un motivetto amoroso, che attrae Gino verso la cucina, come un canto di sirena, e quindi la si vede, seduta sul tavolo, con le gambe che fa dondolare nel vuoto, intenta a mettersi lo smalto sulle unghie.

Lo sguardo di stupore ammirato con cui squadra Gino e la sua battuta istintiva, mentre l'uomo si toglie la giacca per il gran caldo: «*Tu hai spalle da cavallo*», fanno subito intuire che, oltre allo *status* sociale, Giovanna è sensibile al richiamo erotico,<sup>924</sup> con tutta l'impudenza di chi non ha più una moralità da difendere.

La sua è un'attrazione immediata, fisica, animalesca quasi (da notare che nel romanzo – in cui il taglio narrativo è decisamente molto più erotico – quella battuta ha un impatto meno incisivo: «*Che belle spalle sode che hai*».<sup>925</sup> Un'attrazione che la spinge – una volta che il giovane ha ripreso la strada – a fare in modo che il marito lo richiami indietro. E, a suggello visivo del comune destino che li attende, c'è il suo gesto di chiudere le ante del balcone mentre Gino la osserva, quasi fosse un fiore carnivoro che si chiude sulla preda.

Nell'incontro amoroso che segue, cercato dal giovane e corrisposto da Giovanna, il loro scambio di confidenze delinea già le due diverse psicologie. Gino dimostra spirito di accettazione nell'affrontare le durezze della vita e spirito leale nel difendere la segretezza del loro amore. Ma anche un animo quasi infantile nel distrarsi – si mette a sentire il mare con la conchiglia trovata sul comò della camera – mentre Giovanna elenca le crude difficoltà che ha vissuto; dimostra anche una visione semplice della vita che lo porta a vedere nell'allontanamento dalla locanda la soluzione dei problemi per la donna. Lei, invece, vive con esasperazione il marito danaroso, ma tirchio, vecchio e puzzolente; e vive con terrore l'ipotesi di una nuova povertà.

In realtà la comparsa di Gino pone la donna di fronte al dilemma: benessere economico-benessere sentimentale, come ha ben evidenziato Lino Micciché:

Accanto a Giovanna, e a lei collaterali, i due antitetici personaggi di Gino e del Bragana, funzioni opposte della sua vita: giovinezza e vecchiaia, attrazione e repulsione fisica, misurati silenzi e volgare chiassosità; ma anche precarietà e stabilità, incertezza e sicurezza, un presente da conquistarsi ogni giorno e un futuro garantito.<sup>926</sup>

Il superamento di questo dilemma, per Giovanna sembra cogliersi nello scambio di battute

---

<sup>924</sup> David Forgacs, *Sex in the Cinema*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo, *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 163.

<sup>925</sup> James M. Cain, *Il postino suona sempre due volte*, Milano, Adelphi, 2009<sup>3</sup>, pp. 21-22.

<sup>926</sup> Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 51.

finali di quell'incontro: «*Ti sembra una cuoca, io?*»; «*Meriteresti di essere una signora, tu*». E lei, illuminandosi in viso e gettandogli le braccia al collo «*Tu mi capisci, è vero?*». E appresso lei chiede: «*Di' mi potrai voler bene per sempre?*»; «*Sì, credo di sì*»; «*Abbastanza per non desiderare nient'altro?*»; «*Sì*»; «*Allora dovrà pur accadere qualcosa per noi...ma bisogna volermi molto bene, Gino!*».

Il triangolo che si instaura, sotto gli occhi dell'inconsapevole Bragana, è il primo larvato tentativo di Giovanna di conciliare i due possessi (la locanda e Gino) cui non vuole e non può rinunciare, come rileva Nowell-Smith: «*Despite Gino's pleas, she insists on staying on at the inn. She rejects the only life that Gino can offer her, and wants the one which society has always refused her and refused her still*».<sup>927</sup>

Su tutto, infatti, la protagonista fa prevalere il desiderio di una posizione sociale ed economica che la faccia sentire una "signora". Se una scelta si deve fare: l'interesse viene prima dell'amore, arrivando a rinunciare anche all'affetto che può avere dal giovane e che è lei stessa a pretendere con angosciante insistenza fin dal primo incontro.

E in effetti, all'ennesimo rifiuto di Giovanna di rinunciare alla locanda e di fuggire con lui, Gino se ne va esasperato e lei non fa nulla per trattenerlo.

Tutto quello che segue è nel segno dell'inesorabile fatalità: il loro incontro fortuito, tempo dopo ad Ancona (incontro che nel romanzo risulta invece premeditato da parte del giovane); il loro dialogo chiarificatore – con l'ammissione di Gino del suo amore incondizionato – mentre il Bragana si cimenta nel concorso canoro (scena presente solo nella versione filmica); la voglia di paternità sguaiata e volgare che esprime il marito subito dopo la vittoria – ubriaco di soddisfazione e di vino – dando sfogo verbale a una «*sessualità vogliosa, viziosa e vizza che deve imporre nel coniugio*».<sup>928</sup> Tutto questo accelera la decisione fatale – improvvisa e istintiva – di Giovanna, di provocare la morte del marito, coinvolgendo l'amante con un bacio violento e passionale e un perentorio «*Subito, capisci?...subito!*». E Gino non riesce a sottrarsi.

A nulla sono valse le esortazioni del compagno di strada, "lo spagnolo", perchè dimenticasse Giovanna. A nulla sono valse le esortazioni che lo spettatore coglie attraverso le parole dell'aria dalla "Traviata" («*Di Provenza il mar e il suol*») che Bragana ha scelto per la

---

<sup>927</sup> «Nonostante le preghiere di Gino, lei insiste nello stare alla locanda. Giovanna rifiuta l'unica vita che Gino può offrirle e desidera l'unica che la società le ha sempre rifiutato e rifiuta anche lei». Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, cit., p. 21.

<sup>928</sup> Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 51.

competizione canora e che spesso canticchia durante la prima parte del film.<sup>929</sup> Il tentativo, riuscito nell'originale operistico, di sottrarre il giovane protagonista alla donna dalla condotta immorale, qui non riesce perché Giovanna non ha lo stesso spirito di sacrificio di Violetta, anzi, è semmai la "traviante", l'antitesi del modello femminile ideale, generoso e altruista.

Eloquenti, a tal proposito, le considerazioni di Patrizia Pistagnesi:

Rispetto allo stereotipo melodrammatico e noir, passato e futuro, qui la novità è nell'impetoso, assoluto, inappellabile cambiamento di segno, nel senso di un altrettanto intransigente pessimismo esistenziale, di tutte le caratteristiche altrove benigne del femminile. Dall'accoglienza alla passività-remissività, fino all'erotismo, tutto assume un'aura di sgradevolezza, disagio, inquietante estraneità che avvolge inesorabilmente il triangolo viscontiano. L'angelo del focolare è l'angelo della morte: la sua maschera, a metà fra Balthus e Edward Hopper, è dipinta da Visconti e dai suoi collaboratori con realismo colto e avvertito, disincantato. Come un incubo quotidiano. È il numero finale, la *masquerade* più vicina al Reale: il sostegno narcisistico si svela infine nella sua natura di icona della pulsione di morte.<sup>930</sup>

La morte fisica del marito, la morte spirituale dell'amante, perché Giovanna è «l'epicentro» verso cui convergono i due personaggi «dannati ad un essere senza divenire, irretiti in un gioco di cieche predestinazioni».<sup>931</sup>

La donna può essere quindi fonte di dannazione per l'uomo che non ha ancora scelto tra bene e male, come si può intuire dalla battuta del prete al momento di conoscere Gino: «*Da dove vieni? da Sinigallia?...eh mezzì santi, mezzì canaglia*».

Proprio questa oscillazione tra i due comportamenti fa di Gino l'elemento debole: è lui quello divorato dal rimorso, è lui quello che non riesce a determinarsi (vuole a tutti i costi abbandonare la locanda e tutto ciò che gli ricorda, ma non senza Giovanna), è lui quello che si rifugia nell'alcool per disperazione. La protagonista sembra invece aver raggiunto il suo scopo, aver fuso quelle che prima erano due contraddizioni: la sicurezza economica (la redditizia locanda) e l'appagamento affettivo (l'aitante Gino). In realtà, come evidenzia Marcia Landy:

Giovanna's desire for security becomes a prison for her and for Gino. The film amply

---

<sup>929</sup> L'interpretazione di Marcia Landy sembra un po' riduttiva: «The romantic music of desire seems incongruous coming from Bragana, the coarse and coercive figure of repression and conformity, but nonetheless provides a commentary on the motif of death and thwarted sexuality» («La musica romantica del desiderio sembra incongrua provenendo dal Bragana, la dozzinale e coercitiva figura della repressione e del conformismo, ma che nondimeno procura un commento sul motivo della morte e della sessualità contrastata.»). Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 303.

<sup>930</sup> Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 258.

<sup>931</sup> Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 50.

illustrates that the more she submerges herself in commerce, the less she derives personal gratification from her desire to replace Bragana and to assume his responsibilities. Visually, the images within the *trattoria* convey a sense of imprisonment corresponding to the confines of possessive love. In terms of character development, a role reversal takes place and Giovanna becomes the jailer to Gino that Bragana had earlier been to her.<sup>932</sup>

La complicità nell'atto delittuoso invece di unire, allontana la coppia: entrambi si sono chiusi nella ricerca di una propria realizzazione, destinata a entrare in conflitto l'una con l'altra perchè opposte sono le psicologie che la determinano. Soprattutto Giovanna, l'elemento forte perché estranea alle categorie del Bene e del Male, è per questo dominata dalle pulsioni più intime, pulsioni istintive, egoistiche, che fanno prevalere anche adesso l'interesse sul sentimento, sorda com'è alle richieste disperate di Gino.

In questo senso il personaggio femminile è in antitesi con tutti e due i protagonisti maschili, in un primo tempo con la figura del marito (per motivi puramente materiali) e in seguito anche con l'amante, che la pone costantemente di fronte all'impossibilità di mantenere ciò che ha ottenuto, senza così perdere il suo amore.

Ma i veri antagonisti della donna, quelli morali, sono due personaggi inventati o reinventati nella versione filmica: "lo spagnolo" e Anita.

Il primo, inserito con intenti iniziali diversi,<sup>933</sup> che condivide con Gino la stessa scelta di vita vagabonda, sembra incarnare il suo doppio, la parte razionale, quella dell'uomo consapevole, riflessivo, altruista e libero, che per ben due volte tenta di sottrarre l'amico all'influenza ammaliatrice di Giovanna. Ma entrambe le volte ne suscita invece solo una reazione violenta e rabbiosa.

Il personaggio di Anita, che condivide con la protagonista la stessa condizione di "donna vissuta", sembra incarnare il doppio di Giovanna, la parte sentimentale, quella della donna

---

<sup>932</sup> «Il desiderio di Giovanna per la sicurezza diventa una prigione per lei e per Gino. Il film illustra ampiamente che più lei si immerge negli affari, meno acquista gratificazioni personali dal suo desiderio di rimpiazzare Bragana e assumere le sue responsabilità. Sul piano visivo, le immagini dentro la trattoria danno un senso di imprigionamento corrispondente ai confini dell'amore possessivo. In termini di sviluppo del personaggio, avviene un rovesciamento di ruolo e Giovanna diventa il carceriere di Gino, ciò che Bragana era stato prima per lei». Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., pp. 306-307.

<sup>933</sup> Mario Alicata in una lettera del 1965 indirizzata a Pio Baldelli, a proposito della sceneggiatura, ricorda: «E sempre insieme ci cominciammo a lavorare, con un comune apporto alla questione dell' "ambiente italiano", con un maggiore apporto di Luchino alla scelta del "paesaggio" (la pianura padana alla quale Gianni Puccini – marchigiano – fece aggiungere Ancona) e con un maggiore apporto di De Santis, Puccini e mio ai riferimenti "politici" ("lo spagnolo", ecc.). Bada che nel soggetto e nella sceneggiatura "lo spagnolo" era però tutt'altro personaggio di quello che poi Luchino finì col creare nel film, e che questo vale un po' per tutto il film [...]». La lettera continua ricordando che "lo spagnolo" (che nel film sostiene di chiamarsi così per aver lavorato a lungo nella penisola iberica) nella sceneggiatura originale doveva il nome a un suo coinvolgimento nella causa repubblicana contro i franchisti. La censura intervenne per far togliere questa parte.

La lettera in questione è riportata in Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., pp. 129-130.

amorevole, comprensiva, serena e gioiosa. Il suo incontro amoroso con Gino è un momento felice per il giovane, ma neppure lei riesce a spezzare il nefasto legame.

Queste due figure, in effetti, non interagiscono mai in modo diretto con la protagonista, perchè metaforicamente rappresentano la “ragione” e il “cuore”, in antitesi con l’ “istinto” che è Giovanna, un istinto che pretende di possedere tutto: gli uomini, le cose. Il contatto avviene solo attraverso Gino, che è posto di fronte alle tre alternative: la vita di libertà dello “spagnolo”, la vita di amore di Anita, la vita di passione distruttiva di Giovanna. Il giovane decide di sacrificare le prime due perché ormai soggiogato dall’ “istinto”: *«Non mi era mai capitato prima di incontrare una donna come quella»* confida all’amico; *«Giovanna, io ho tentato di dimenticarti, ma non ci sono riuscito. Senza di te, non posso più vivere. Prima il mondo mi sembrava tanto grande e adesso non c’è più che quello spaccio. Ti ho sempre avuto davanti agli occhi da quando mi hai mandato via solo. Non avrei mai immaginato che si potesse dipendere da una persona fino a questo punto»*, dichiara a Giovanna; *«Non potrò mai ritornare a essere quello che ero. Ormai sono legato per sempre a lei»*, ammette con Anita.

Questa cupa vicenda di *eros* e *thanatos*, che sembra destinata all’esito più tragico, trova imprevedibilmente una forma di riscatto finale – se non esistenziale, quanto meno morale – nella maternità di Giovanna.

La consapevolezza di essere l’artefice di una vita genera in lei un sentimento di amorevolezza che contamina e pervade tutti gli altri aspetti della sua esistenza e fa prevalere finalmente l’affetto sull’interesse, l’armonia sulla sopraffazione. La riconcilia con la ragione e con il cuore, la affranca dall’attaccamento ai beni materiali, che l’avevano condotta all’omicidio, e la rimette in contatto con il mondo di Gino.

L’ultimo momento d’amore tra i due avviene negli spazi aperti della foce del Po, a poca distanza da quel mare che è stata metafora, per tutto il film, del senso di libertà più piena (il mare evocato dalla conchiglia del loro primo incontro, l’andar per mare consigliato a Gino dallo “spagnolo” come antidoto alla passione per Giovanna).<sup>934</sup> Evidente l’antitesi con lo spazio chiuso – claustrofobico forse, ma rassicurante – della locanda, in cui la protagonista ha riposto da sempre tutte le sue sicurezze e aspettative.

La decisione di lasciare la locanda – con tutte le implicazioni psicologiche che questa rappresenta per lei – è la prova dell’avvenuta trasformazione ed evoluzione di Giovanna che, anche se soggetta di lì a poco a un’inevitabile morte riparatrice, ha avuto il tempo di dimostrare a Gino il sentimento che lui aveva sempre sperato di trovare nella donna amata.

---

<sup>934</sup> Cecilia Mangini, «*Ossessione*», in Mario Sperenzi (a cura di), *L’opera di Luchino Visconti*, cit., p. 266.

## 5.2.6. Clara Calamai: da “riserva” a protagonista

Merita una menzione particolare l'interpretazione dell'attrice Clara Calamai, in un contesto a lei così poco usuale. La parte, in realtà, era stata pensata per Anna Magnani, che però all'epoca attendeva un figlio e pertanto con grande rammarico dovette rinunciare.<sup>935</sup>

Il regista milanese optò allora per l'attrice di Prato, resa famosa soprattutto da alcuni film in costume come *La cena delle beffe* (1941) di Alessandro Blasetti, *Addio giovinezza!* (1940) e *Le sorelle Materassi* (1943) di Ferdinando Maria Poggioli, o nel primo della serie *I film che parlano al vostro cuore* di Mario Mattoli: *Luci nelle tenebre* (1941), senza dimenticare *I pirati della Malesia* (1941) di Enrico Guazzoni.<sup>936</sup>

Gianni Puccini ricorda quei momenti:

Da tempo avevamo in testa la “riserva”, era Clara Calamai, avevamo veduto una sua fotografia casualmente “realistica”, spettinata e dimessa, e in quella fotografia Luchino aveva intuito la futura Giovanna. La Calamai recitava a teatro nei *Masnadiери*, Solaroli l'andò a prendere, e il film poté nascere, finalmente.<sup>937</sup>

Già nel 1941 Puccini aveva individuato nella Calamai un'attrice in grado di sostenere ben altri ruoli che non fossero quelli di *vamp* o di *femme fatale* aristocratica, con cui si era fatta conoscere:

Guardatela bene, un momento; cercate di osservarla al di là della maschera d'occasione, al di là del trucco che la rendono a volte stereotipata, al di là della sua espressione di donna compiaciuta della sua bellezza, e vi troverete una maschera significativa, tagliata da una mano ben guidata, con quegli occhi lunghi e traditori, la bocca carnosa e sensuale, il sorriso ingannatore. E cercate di vederla nella sua persona: quel passo ancora non completamente sciolto è forse il segno maggiore del suo impaccio nei vestiti da sera e nei tagli dei sarti rinomati: e la vorremmo vedere un giorno spettinata, con una veste lacera, i piedi scalzi, l'espressione gettata là senza troppo studio.<sup>938</sup>

In effetti, dal ruolo di cortigiana a quello di *femme fatale*, la Calamai si era costruita, fino a quel momento, un'immagine piuttosto convenzionale, anche se ciò le aveva permesso di occupare una posizione di prestigio nel firmamento divistico italiano (cfr. fot. 13 –

---

<sup>935</sup> Di fatto la Magnani si era recata a Ferrara per le riprese del film, ma queste furono ritardate. Quando l'attrice romana comprese che avrebbe dovuto rinunciare alla parte per il suo ormai stato avanzato di gravidanza si mise a piangere. «Anna pianse per tutta una lunga, intera nottata, con Solaroli accanto che tentava invano di consolarla e acquetarla». Gianni Puccini, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, «Cinema Nuovo», cit., p. 342.

<sup>936</sup> Ruolo di donna fragile di cui si innamora perdutamente l'eroe, interpretato da Massimo Girotti.

<sup>937</sup> Gianni Puccini, in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, cit., p. 63.

<sup>938</sup> Puck [Gianni Puccini], *Galleria: Clara Calamai*, «Cinema», VI, 128, 25 ottobre 1941, p. 268.

Appendice).

*Ossessione* è un film nuovo, controcorrente, sovvertitore dei *cliché* classici della figura femminile e – più in generale – della della realtà umana, come sosteneva Antonio Pietrangeli:

*Ossessione* sarà un film in cui non si vedranno educande, non principi consorti, non milionari affetti dal *tedium vitae*: ma tutta un'umanità spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita – fatta così dalla quotidiana lotta per l'esistenza e per la soddisfazione di istinti irrefrenabili; un'umanità che scatta a molla nell'azione, senza il mediato correttivo del pensiero, ma con quella spinta irruenta per cui desiderare e prendere costituiscono un unico atto spontaneo *al di qua* del bene e del male.<sup>939</sup>

E *Ossessione* fu il banco di prova per l'attrice Calamai, per indirizzare il suo innegabile *sex appeal* in una direzione del tutto inusuale per una diva del suo calibro, come constatò Pietrangeli ancora sulle colonne di «Cinema»:

[...] è la Calamai la vera creazione del film, che momento per momento dà vita ad un personaggio esemplare, attraverso gli scatti repentini eppur melodiosi del suo gestire, attraverso le sospensioni del suo parlare, obbedienti ad un ritmo interno e segreto, che trascende il disegno immediato della frase.<sup>940</sup>

E questo, grazie anche al contributo fondamentale dell'intervento registico e della particolare attenzione che Visconti riservava al ruolo degli attori, come egli stesso ebbe a dire:

Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte. Poiché l'attore è prima di tutto un uomo. Possiede qualità umane chiave. Su di esse cerco di basarmi, graduandole nella costruzione del personaggio: al punto che l'uomo-attore e l'uomo personaggio vengano ad un certo punto ad essere uno solo.<sup>941</sup>

In anni più recenti Gian Piero Brunetta ha intravisto nella Calamai la *star* che infrange gli stilemi interpretativi e l'immaginario iconografico imperante nel ventennio fascista (cfr. fot. 14 – Appendice):

Clara Calamai non solo va inclusa tra le figure di passaggio verso la poetica della realtà (la sua bellezza e la prepotente carica vitale del suo corpo, il fuoco dei suoi occhi vengono completamente riutilizzati da Visconti in *Ossessione* in funzione naturalistica e antidivistica), ma si può considerare come il più significativo esempio di modificazione profonda dei modelli recitativi e dell'intero sistema divistico di riferimento di questo periodo.<sup>942</sup>

---

<sup>939</sup> Antonio Pietrangeli, *Analisi spettrale del film realista*, «Cinema», VII, 146, 25 luglio 1942, p. 394.

<sup>940</sup> Antonio Pietrangeli, *Ossessione*, «Star», 13, 21 aprile 1945, p. 6.

<sup>941</sup> Luchino Visconti, *Il cinema antropomorfo*, cit., p. 108.

<sup>942</sup> Gian Piero Brunetta, *Luci e polvere di stelle*, in Italo Moscati (a cura di), *Clara Calamai. L'ossessione di*



## CAPITOLO VI

### Donne sull'altare del sacrificio

#### 6.1. L'immagine muliebre nei prodotti dell'industria culturale

Il regime aveva cercato, con l'azione parallela e talvolta congiunta della chiesa, di propagandare nel corso del Ventennio l'immagine di estrazione cattolica della sposa e madre, trovandosi però di fronte ad una figura muliebre in profonda trasformazione grazie a «sollecitazioni nuove sul piano sociale, culturale e lavorativo».<sup>943</sup> Pur in presenza di forti pressioni da parte della censura, volta a contenere e all'occorrenza reprimere<sup>944</sup> forme di sdoganamento da un modello muliebre tradizionale, il fascismo non riuscì a frenare l'avanzata del «processo di massificazione della società», tra l'altro «presente ad uno stadio più avanzato in altre aree del mondo occidentale».<sup>945</sup> Negli anni Trenta, il rotocalco<sup>946</sup> si presentava come un nuovo prodotto,<sup>947</sup> tra i mezzi di comunicazione di massa, destinato ad «assecondare e incentivare i nuovi valori ed interessi che [andavano] prendendo piede tra gli strati femminili della piccola e media borghesia urbana».<sup>948</sup> La fortuna di questo genere di stampa periodica è in continua crescita lungo il decennio,<sup>949</sup> proprio per un atteggiamento non di fronda nei riguardi della dittatura fascista, ma di «scarsa adesione, o di una adesione superficiale e di comodo, a quei miti e a quei valori, a quei toni e a quei motivi che nutrono l'ideologia del regime e ne informano la politica culturale e la propaganda in misura e con modalità via via più incalzanti e invasive dopo la guerra d'Etiopia».<sup>950</sup> L'immagine muliebre veicolata dai rotocalchi assume identità molteplici, come accade nei coevi romanzi d'appendice, nelle

---

*essere diva*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 20.

<sup>943</sup> Helga Dittrich-Johansen Helga, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, cit., p. 812.

<sup>944</sup> Si ricorda la chiusura nell'ottobre del 1938 per una novella non gradita – quasi in concomitanza alle disposizioni del ministro Alfieri in vigore dal mese successivo – del settimanale “Le Grandi Firme” con le celebri copertine disegnate da Gino Boccasile e poi i sequestri di periodici per adulti «dovuti a fotografie o pezzi o racconti ritenuti “immorali”, quindi scabrosi». Irene Piazzoni, *I periodici italiani negli anni del regime fascista*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), cit., p. 108.

<sup>945</sup> Helga Dittrich-Johansen Helga, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, cit., p. 812.

<sup>946</sup> Questa la definizione di Raffaele De Berti: «[...] il rotocalco è la nuova forma moderna della stampa periodica a larga diffusione che ha la sua definizione di forma e stile e il suo primo grande sviluppo negli anni tra le due guerre, e la sua completa affermazione nel secondo dopoguerra». Raffaele De Berti, *Rotocalchi fra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), cit., p. 13.

<sup>947</sup> Di fatto era l'erede in veste rinnovata del settimanale illustrato di moda e varietà di tradizione ottocentesca.

<sup>948</sup> Helga Dittrich-Johansen Helga, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, cit., p. 812.

<sup>949</sup> Raffaele De Berti scrive in proposito che negli anni Trenta: «le riviste femminili aumentano in modo esponenziale e si diversificano per raggiungere lettrici di ogni livello culturale e sociale». Raffaele De Berti, *Film e cineromanzi*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Cinpopolare*, cit., p. 623.

<sup>950</sup> Irene Piazzoni, *I periodici italiani negli anni del regime fascista*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), cit., p. 97.

canzoni, nel teatro di rivista e nel cinema, identità che finiscono per scardinare quel modello granitico, nonché oleografico, celebrato in tanti contesti ufficiali dalla grancassa mediatica fascista.

La dittatura si guardava bene dal mettere al bando i prodotti dell'industria culturale, in quanto rispondevano alle esigenze di un paese alla ricerca spasmodica di una sua riconoscibilità pubblica e reputazione economica internazionale. Se la proliferazione di film, canzoni, rotocalchi, pubblicità e romanzi d'appendice metteva in discussione con i suoi elementi progressisti la visione tradizionalista della donna, allo stesso tempo veniva incontro alle richieste della consumatrice sempre più consapevole dei nuovi ruoli a cui era chiamata da cambiamenti epocali in atto nella società moderna, a partire dall'entrata nel mondo del lavoro. I mezzi di comunicazione di massa contribuivano quindi a erodere inesorabilmente il modello muliebre classico, che nondimeno continuava a convivere accanto a diverse e plurime declinazioni nella produzione rosa, nei romanzi popolari e anche nelle riviste. L'esito della convivenza tra un'emergente idea di femminilità e la monocorde e stereotipata rappresentazione della donna madre, angelo del focolare, conduce senza dubbio ad una nuova concezione della figura muliebre non più del tutto prigioniera delle parole d'ordine del regime. Rubriche come «piccola posta», diffuse in tutte le riviste dell'epoca, evidenziano infatti le inquietudini e i mille dubbi che assillavano le donne che sperimentavano nuove forme di socializzazione e di divertimento al di fuori del protettivo nucleo familiare, e chiedevano alla direttrice della rivista, oltre a suggerimenti pratici (di cosmesi, moda, cucina, galateo), come si dovevano comportare al primo appuntamento con un uomo, fino a quale punto accettare le proposte del loro innamorato, come risolvere crisi coniugali e così via. Mentre la stampa periodica,<sup>951</sup> con l'ausilio di varie sezioni con rubriche fisse,<sup>952</sup> consigliava alla lettrice quale rossetto o profumo acquistare, come mantenere la pelle morbida o i capelli luminosi, quale abito indossare in certe occasioni, sul fronte dei precetti di costume le curatrici della rubrica fornivano alla lettrice risposte in linea con l'ideale muliebre veicolato dal regime.

---

<sup>951</sup> Per una vasta panoramica sulle riviste del Ventennio si veda Elisabetta Mondello, *La nuova italiana*, cit.; Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, cit.

<sup>952</sup> «Grazia», per esempio, era suddivisa in sezioni come “Per essere felice” che comprendeva le rubriche fisse *Essere donna*, *Galateo del sentimento*, *Vivere in due*, *Grazia vi scrive*, con suggerimenti di vita sentimentale, “Per essere elegante”, “Per essere sana”, “Per essere bella” che consigliava in quale modo «aver cura del proprio aspetto esteriore», “I bimbi di Grazia”, “Per vivere bene nella vostra casa”, ecc. Cfr. Patrizia Landi, *I primi passi di “Grazia” tra innovazione e informazione*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), cit., pp. 251-256.

Non c'è, dunque, affatto da stupirsi se sui rotocalchi troviamo pubblicate risposte banali e conformiste, accompagnate da consigli in cui ad un esasperato moralismo si unisce una cieca ed incondizionata esaltazione dell'ideologia del sacrificio. La passività e la rassegnazione sono, infatti dei valori-cardine, punti costanti di riferimento per ogni donna che desideri essere autenticamente tale.<sup>953</sup>

Per esempio sul settimanale «Grazia»,<sup>954</sup> la cui prima uscita risale al 10 dicembre 1938, sotto la direzione di Raul Radice, nella rubrica di «piccola posta» la giornalista rispondeva così ad un dilemma personale della lettrice, di cui non veniva pubblicata la lettera, ma soltanto l'argomento:

**Egli mi trascura:**[...] Mi dici che ora egli mostra di non accorgersi nemmeno della bambina, non farci caso. Questo è il momento della tempesta senza risparmio di onde; tu segnati una linea di condotta ben limitata a te stessa, ai tuoi doveri, vivi secondo questo confine in modo perfetto “senza chiedere nulla, dando tutto” [n.11, 19 gennaio 1939].<sup>955</sup>

Dello stesso tenore la risposta di Mary sulla rubrica da lei curata *I vostri segreti* per «Cine-Illustrato»:

**Maria Antonietta 12.** Io non credo che sia il caso di pigliare dei provvedimenti energici. Innanzi tutto sei sicura che tuo marito ami un'altra? O non si tratta semplicemente di un abbaglio, della tua gelosa fantasia? Comunque ti conviene fingere di non sapere nulla. Gli uomini il più delle volte si lasciano travolgere da una passioncella che poi subito dimenticano per tornare più amorosi e più buoni all'ovile. [...] Abbi pazienza, invece, aspetta, e vedrai che tuo marito ritornerà alla sua casa e alle sue bambine, tenero e premuroso come lo desideri.<sup>956</sup>

E di fronte al cedimento di una ragazza ecco la materna curatrice rispondere:

**Susanna.** Cara la mia ragazza, è prima che dovevi chiedermi consiglio. Ora, allo stato delle cose, che cosa posso dirti? Cerca di tenerti caro l'affetto del tuo fidanzato, e fa in maniera di non lasciargli tempo di stancarsi di te. Affretta, se puoi, il giorno delle nozze. Sarà un mezzo per vincolarlo definitivamente.<sup>957</sup>

Anche altri prodotti culturali di massa, come le canzoni, propongono un'immagine rassicurante della femminilità, pur non passando sotto silenzio il fatto che la donna lavora e si

---

<sup>953</sup> Helga Dittrich-Johansen Helga, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, cit., p. 827.

<sup>954</sup> Oltre a «Grazia», ricordiamo altri periodici femminili come «Gioia», «Eva», «Lei» (divenuto «Annabella» dal 1938 in seguito alla campagna contro il “lei”), «Cordelia», «Le grandi firme», «Rakam», «Lidel». Cfr. Elisabetta Mondello, *La nuova italiana*, cit., 1987.

<sup>955</sup> Patrizia Landi, *I primi passi di “Grazia” tra innovazione e informazione*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, cit., p. 265.

<sup>956</sup> Mary, *I vostri segreti*, «Cine Illustrato», XI, 3, 17 gennaio 1939, p. 21.

<sup>957</sup> Ivi, p. 19.

muove all'interno dello spazio urbano, che «non è necessariamente fonte di corruzione per le giovani donne, a patto che esse sappiano, al momento giusto, rinunciare alle attrattive che la società urbana offre (e tra le attrattive annoveriamo anche il lavoro) per dedicarsi completamente alla cura dello sposo e dei figli».<sup>958</sup>

Le canzoni, ancor più di altri mass media, celebrano la donna-bambina che si fa guidare dall'uomo accettandone il «ruolo di superiorità e di preminenza nel rapporto amoroso».<sup>959</sup>

Alcuni brani in voga esprimono la preoccupazione (maschile) che le giovani si lascino adescare dai miti proposti dal grande schermo: «Quante signorine/se ne vanno al cine/per copiar la diva più fatal./Studiano le pose/fan le capricciose/mentre son più belle al natural».<sup>960</sup>

Si propone come modello ideale una donna all'acqua e sapone, semplice, ingenua, che non si lasci sedurre dalle nuove immagini proposte da stampa periodica e cinema, in cui compaiono figure muliebri emancipate, riprese mentre si truccano, praticano sport, fumano, guidano l'auto. Verso la fine degli anni Trenta si afferma una nuova icona muliebre, accanto a quella maschile: la popolana, depositaria di valori autentici.

Basti pensare all'importanza che assume, con la nascita del *feuilleton*, il modello del popolano buono, onesto, lavoratore, contrapposto al ricco, il più delle volte perverso e meschino. Questo aspetto sarà inglobato dalla mitologia fascista che, soprattutto con la campagna per l'autarchia e con la guerra, tenderà ad attribuire al popolano (ed alla popolana) i caratteri dell'uomo fascista in contrapposizione al borghese, troppo facilmente assimilabile al cittadino delle odiate democrazie occidentali [...].<sup>961</sup>

Nel clima della propaganda autarchica l'immagine della donna del popolo finirà con l'identificarsi con la prosperosa ragazza di campagna dotata di quella genuinità e semplicità, che la giovane cittadina ha perduto, e per questo destinata a proporsi a modello ideale per l'uomo che intenda formarsi una famiglia. La letteratura rosa, altro *medium* di massa, non si distanzia affatto dai modelli femminili propagandati da altri prodotti di consumo popolari. Eugenia Roccella ha individuato negli anni Venti due tipi di romanzi rosa: uno trasgressivo,

percorso da qualche evidente prurito, magari scanzonato di cui l'autrice più rappresentativa è senz'altro Mura. Dall'altra il rosa pedagogico, che accentua il lato edificante e moralistico della

---

<sup>958</sup> Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *L'immagine riflessa*, cit., p. 165.

<sup>959</sup> *Ibidem*.

<sup>960</sup> Canzone composta da Giovanni Bracchi e Alfredo D'Anzi, *Cerco una ragazza*, CDR 35, s.d., p. 4, in Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *L'immagine riflessa*, cit., p. 169.

<sup>961</sup> Ivi, pp. 171-172.

narrazione, sforzandosi di coadiuvare l'opera formativa della scuola e dello Stato. Su questo fronte troviamo il gruppo più nutrito di scrittori [...]».<sup>962</sup>

Liala appartiene a questo secondo schieramento, anche se in genere il romanzo rosa, pure quello più intriso di elementi pruriginosi, «è sempre, in un modo o nell'altro, un romanzo di formazione al femminile per giovani donne piene di incertezze, di dubbi a cui nessuno risponde, oppresse da modelli ancora assai rigidi ai quali cominciano a contrapporsi, però contraddittori segnali che vengono dall'esterno».<sup>963</sup>

Nonostante il romanzo rosa venga considerato come un genere minore e spesso disprezzato all'interno della letteratura ufficiale, esso

è in realtà un cospicuo esempio di letteratura popolare «al femminile»: scritta e letta prevalentemente da donne, e dove le protagoniste sono quasi esclusivamente donne, attrici di storie d'amore e di passione su trame praticamente intercambiabili e rigidamente a lieto fine, ovviamente matrimoniale (o – se la storia parte da un matrimonio in crisi – di ricomposizione dell'armonia coniugale).<sup>964</sup>

La struttura diegetica delle narrazioni coincide spesso con quella della favola con cui il rosa condivide non solo alcune tematiche, come quella della “fiaba di Cenerentola,” ma anche e soprattutto la lezione di vita finale, in cui domina, almeno nel rosa italiano, un modello femminile «recessivo», come sostiene Antonia Arslan, «dove la donna è protagonista sì, ma in funzione subordinata nell'ambito che le compete di sposa e madre (o di futura sposa: e solo per questo le sarà lecito combattere da protagonista).<sup>965</sup>

Senza addentrarci nella multiforme produzione del romanzo di consumo, di cui il rosa è una delle tante declinazioni, appare significativa, ai fini della ricognizione sulla figura femminile, la tendenza alla creazione di eroine trasgressive e spregiudicate sul piano comportamentale, desiderose di appagare le loro pulsioni amorose e allo stesso tempo consapevoli delle potenzialità della loro bellezza fisica coltivata seguendo i consigli dei rotocalchi e imitando le dive di celluloidi. La diffusione di modelli muliebri meno vincolati a compiti domestici e materni «per un ruolo sociale più attivo e adeguato a una nascente società dei consumi»<sup>966</sup> è il risultato di una raggiunta consapevolezza della donna: solo attraverso il suo potere seduttivo e il suo fascino può uscire vincente dal conflitto con una società che la vuole imprigionare

---

<sup>962</sup> Eugenia Roccella, *La letteratura rosa*, cit., p. 37.

<sup>963</sup> *Ibidem*.

<sup>964</sup> Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Edizioni Guerini Studio, 1998, p. 20.

<sup>965</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>966</sup> Eugenia Roccella, *La letteratura rosa*, cit., p. 48.

all'interno di ruoli tradizionali. Le protagoniste, che perseguono sogni di indipendenza ed emancipazione, finiscono tuttavia per risultare delle perdenti non solo nella narrativa rosa, ma anche sul grande schermo. Spesso pagano il prezzo dell'emancipazione raggiunta con la solitudine e la perdita dell'uomo amato. Insomma anche la paraletteratura, in linea generale, pur non negando la sessualità femminile,<sup>967</sup> esalta il matrimonio e la procreazione come «fine ultimo non soltanto del rapporto d'amore, ma della vita stessa di una donna».<sup>968</sup> Come nelle canzoni, nei periodici femminili, nel teatro di rivista, anche nel rosa la donna ideale, pur non essendo una «figura angelicata», è comunque

schiva, pura, semplice, ingenua, disposta a farsi governare e dirigere; una donna, insomma, non «moderna» definita dalla triade bambina-sposina-mamma. Un'immagine, quest'ultima, di una donna legata più al passato che al presente che contrasterebbe con la diffusione di cui essa godeva proprio presso quegli strati piccolo e medio-borghesi, più direttamente interessati dalle trasformazioni che la società italiana presenta già con gli anni Trenta.<sup>969</sup>

Un'immagine rassicurante che ricompona ogni forma di conflittualità – minimo comune denominatore del genere mélo – generata dall'influenza di più culture,<sup>970</sup> tra cui quella cattolica, diffusa capillarmente nella società italiana, che aveva sempre indicato alla donna, come modello esemplare, la figura della Madonna, vergine e madre. Una concezione che si diffonderà soprattutto a partire dalla guerra d'Africa e poi a tamburo battente durante la campagna per l'autarchia, in cui emerge una tipologia di eroina nazionale disposta al sacrificio in nome dell'amore materno, coniugale o nazionale. Il personaggio femminile si caratterizza, quindi, come un interessante punto di intersezione tra modelli culturali diversi, accomunati dall'essere rivolti ad un consumo popolare e pertanto vettori – nonostante un vasto gioco di varianti – di modelli comportamentali e culturali coincidenti con stereotipi, atteggiamenti e formule narrative seriali, in sintonia con la politica pedagogica del regime. Il melodramma cinematografico, strettamente legato, per sua natura, all'eccesso di azioni e sentimenti si rivela il genere più adatto per veicolare un'iconologia femminile tradizionale, sfrondata da ingredienti trasgressivi e perturbanti: dalla donna disposta a rinunciare alla

---

<sup>967</sup> A proposito dei romanzi di Liala, Cavallo e Iaccio scrivono: «le protagoniste femminili non saranno mai prive di una carica emotiva e sensuale notevole [...], non saranno mai donne angelicate a tal punto da diventare esseri asessuati come nella pubblicistica cattolica del tempo». Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *L'immagine riflessa*, cit., pp. 182-183.

<sup>968</sup> Ivi, p. 182.

<sup>969</sup> Ivi, p. 187.

<sup>970</sup> Anche il Positivismo aveva contribuito alla creazione di questa concezione della donna con le teorie di Lombroso e Ferrero. Cfr. Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino, Fratelli Bocca editori, 1923 (4 edizione).

felicità personale per i figli (*Mater dolorosa*, *Il Carnevale di Venezia*, *La morte civile*), alle madri putative spesso migliori delle madri naturali, se queste ultime sono delle donne perdute o assenti (*La fuggitiva*, *Le due madri*, *Sissignora*), dalle giovani pronte a rinunciare all'uomo amato in nome di dure leggi sociali (*Addio giovinezza!*) alle madri, mogli, fidanzate che si sacrificano per amore di un uomo (*Luce nelle tenebre*,<sup>971</sup> *Bengasi*), di un ideale (*Passaporto rosso*, *La contessa Castiglione*,<sup>972</sup> *L'assedio dell'Alcazar*). I cineasti declinano con diverse sfaccettature e varianti la tipologia della donna sacrificale. In particolare il filone bellico-coloniale, dominato dall'universo maschile, offre immagini di crocerossine, di donne perdute che si convertono ad un ruolo materno-assistenzialistico (*Giarabub*, *Bengasi*, *L'assedio dell'Alcazar*), l'unico celebrato dalla propaganda mediatica del Ventennio.

## 6.2. Mater dolorosa

In pieno regime autarchico, il melodramma, in quanto «regno delle passioni, cioè delle azioni patite, subite»,<sup>973</sup> si presta ad esprimere uno dei numerosi *topoi* declinati al femminile, qual è quello della *mater dolorosa*, che rinuncia alla propria felicità sull'altare dell'amore materno. Donna dotata di straordinarie virtù, spesso si accusa di azioni riprovevoli, soggiacendo al male, pur di garantire la felicità ai figli. Esempi di questa figura muliebre dai tratti precipuamente italiani possono rintracciarsi in alcune pellicole del mélo fascista: da *Il Carnevale di Venezia* (1940) a *Mater dolorosa* (1942) di Giacomo Gentilomo, da *Mamma* (1941) di Guido Brignone a *La morte civile* (1942) di Poggioli. L'ideale veicolato non rifugge da espliciti richiami iconologici alla simbologia mariana in sintonia perfetta con i proclami del regime volti a celebrare virtuose eroine del talamo come Teresa Confalonieri, protagonista dell'omonimo film (1934) di Guido Brignone o Immacolata in *Nozze di sangue* (1941) di Goffredo Alessandrini.<sup>974</sup> Particolarmente eloquenti sul piano della celebrazione della figura

---

<sup>971</sup> Il film appartiene alla tetralogia mattoliniana de «I film che parlano al vostro cuore» e ha come protagonista Alida Valli nel ruolo della buona e riservata Marina, innamorata di un ingegnere minerario (Fosco Giachetti), che le preferisce la frivola sorella Clara (Clara Calamai), a cui chiede di sposarlo. Rimasto cieco in seguito ad un incidente in miniera, viene accudito amorevolmente da Marina, mentre Clara è fuggita con uno spasimante. Quando l'uomo riacquista la vista, ha di fronte a sé le due sorelle. Sceglie Marina, dopo aver compreso che lei è quella che lo ama veramente.

<sup>972</sup> Film storico, girato da Flavio Calzavara nel 1942, racconta l'impresa eroica compiuta alla corte di Napoleone III dalla Contessa Castiglione che sacrifica il suo amore per un carbonaro mazziniano per condurre a termine la delicata missione diplomatica affidatale da Cavour.

<sup>973</sup> Maria Pia Comand, *Lacrime italiane*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 348.

<sup>974</sup> Adattamento del dramma *Il conte Aquila* di Rino Alessi, *Teresa Confalonieri*, premiato alla Mostra di Venezia del 1934 come «miglior film italiano», è un film patriottico che vede una moglie, pur tradita dal marito, adoperarsi per salvarlo dall'esecuzione capitale intercedendo per lui presso gli imperatori d'Austria. *Nozze di*

materna sono i drammi di Giacomo Gentilomo, il cui nome è legato alla direzione di numerosi lungometraggi nel corso di una carriera prolifica che inizia con la coregia de *Il carnevale di Venezia* (1940), definito da Luciano De Giusti «un film a cavallo tra i generi, in bilico tra commedia dialettale e filone canoro, con l'intermezzo di un'ampia sequenza coreografica riconducibile al musical».<sup>975</sup> Il cineasta triestino aveva esordito nel mondo di celluloidi realizzando alcuni documentari e collaborando alla regia di *Condottieri* (1937) di Luis Trenker. Il suo sogno però era quello di diventare uno scenografo di teatro, aspirazione che poté in parte realizzare nel corso della sua carriera. Coltivò anche la passione per la musica come si evince dal sodalizio per la realizzazione de *Il Carnevale di Venezia* con Giuseppe Adami, «librettista e commediografo», cui spettò l'ideazione di «un intreccio narrativo nel quale poter inserire le arie di Donizetti e Bellini cantate da Toti Dal Monte».<sup>976</sup> Da queste poche notizie, certamente non esaustive, ricaviamo i tratti di una personalità eclettica, contrassegnata da molteplici interessi che ben si incanalavano nella produzione cinematografica degli anni Quaranta in cui la commistione dei generi era la regola più che l'eccezione.

Ogni fatica registica di Gentilomo è un'ibridazione di forme e strutture in cui il comico si mescola con il melodrammatico, la storia d'amore con il poliziesco, il musical con la commedia dialettale. E di fatto *Il Carnevale di Venezia* è un *exemplum* di «intergenericità», «in cui commedia goldoniana, melodramma familiare e musical hollywoodiano stabiliscono un'inedita alleanza».<sup>977</sup> Quanto al melodramma, il cineasta triestino ci ha lasciato, in un arco temporale di quindici anni e precisamente dal 1942 (*Mater dolorosa*) al 1956 (*La trovatella di Pompei*) sei opere nettamente ascrivibili al genere.<sup>978</sup> Ma già un film come *Il Carnevale di Venezia*, per quanto sia un *mélange* di generi, presenta strutture narrative di carattere melodrammatico. In particolare il lavoro anticipa una tematica ripresa da *Mater dolorosa*, ovvero il sacrificio di una madre per la felicità della figlia. Pur diversi sul piano delle scelte

---

*sangue* è un'altra trasposizione per il grande schermo di un racconto di Lina Pietravalle dal titolo *Immacolata*, nome della protagonista femminile, che sposata per procura dal boscaiolo Gidda, subisce, la prima notte di nozze, la violenza di Pietro, un rivale del marito, che si è spacciato per lui. Gidda decide di prendersi in casa la donna, ma di non considerarla sua moglie. La tratta con freddezza, la maltratta e intreccia anche una relazione adulterina con Nazaria, una poco di buono. Immacolata, colpita a morte da Pietro, mentre cerca di salvare il marito, dimostrerà la sua totale devozione per lui, che ha compreso troppo tardi di essersi comportato ingiustamente.

<sup>975</sup> Luciano De Giusti, *Un talento professionale disseminato in tanti generi: tracce per un profilo*, in ID (a cura di), *Giacomo Gentilomo, cineasta popolare*, cit., p. 13.

<sup>976</sup> *Ibidem*.

<sup>977</sup> Federico Zecca, *Assunzione e distrazione: il cinema di Giacomo Gentilomo*, in Luciano De Giusti (a cura di), cit., p. 65.

<sup>978</sup> Cfr. Paolo Mereghetti, *Melodrammi d'autore*, in Luciano De Giusti (a cura di), cit., p. 70.



formali e contenutistiche, i due film mettono sotto i riflettori della macchina da presa l'assoluto spirito di abnegazione di due donne disposte a rinunciare alla loro autorealizzazione in nome dell'amore materno. La critica coeva si mostrò piuttosto divisa nel giudicare *Il Carnevale di Venezia*, da alcuni ritenuto l'ennesimo prodotto musicale cantato con protagonisti artisti di fama provenienti dal mondo dell'opera lirica destinati ad andare incontro sullo schermo ad una metamorfosi totale e finanche ad una declassazione sociale,<sup>979</sup> da altri valido solo per la *performance* della Toti Dal Monte,<sup>980</sup> in quanto nel film «nessuno dei personaggi vive, anche per un istante, la parte assegnata in modo da fare della vicenda qualcosa di giustificabile o meglio di raccontabile».<sup>981</sup> Ne *Il Carnevale di Venezia* la protagonista femminile è Ninetta (Toti Dal Monte), figlia del maestro Momolo Montin (Cesco Baseggio) e madre di Tonina (Junie Astor). Ninetta, talentuoso soprano, ha rinunciato alla carriera artistica per la famiglia e si è adattata a svolgere le umili mansioni di caporeparto presso una fabbrica di tabacco. Il padre continua, nonostante l'età avanzata, a dirigere un'orchestra che esegue le sue opere. Il fallimento delle aspirazioni artistiche del padre e della figlia, dovute alle avversità della sorte, sono sublimati dalla speranza di vederle incarnate in Tonina, la nipote di Momolo. Solo che la giovane sembra più motivata ad appagare le aspirazioni del cuore piuttosto che quelle della famiglia, che, con sacrificio, le permette di frequentare il conservatorio. Anzi rivela la sua ingratitudine nei riguardi del nonno e della madre chiedendo all'innamorato Paolo, conte Sagredo (Guido Lazzarini), un giovane nobile, di fuggire con lui: «[...] la vita è impossibile, nonno mi sfrutta, mia madre mi spia, il campiello mormora. Ho paura che tutti si siano accorti che da più mesi non vado al liceo». Il conte Sagredo è del tutto contrario al colpo di testa della giovane che invita a pensare al dolore che arrecherebbe alla madre con la sua fuga. Ma Tonina rivela di non sentirsi all'altezza delle aspettative materne e pertanto è propensa ad andarsene di casa piuttosto che continuare ad ingannare la madre. Tonina è una figura femminile inquieta, come molte giovani del cinema dell'epoca, scisse tra desiderio di emancipazione e ruoli tradizionali. La

---

<sup>979</sup> «Triste sorte quella dei cantanti lirici! Sulla scena sono buffi fantocci entro vesti di impossibili personaggi, spesso oltre che irreali anche illogici, e sullo schermo vanno quasi tutti a finire in malo modo: [...] sigaraie e lavandaie come Toti Dal Monte, l'usignolo dall'ugola d'oro». Francesco Càllari, *Il Carnevale di Venezia*, «Film», III, 11, 16 marzo 1940, p. 2.

<sup>980</sup> Sul «Corriere della Sera» l'anonimo recensore scrive: «Anche Toti Del Monte attrice del cinema. In *Carnevale di Venezia* le è stata attribuita una parte che le si addice, e del resto tutto il film, come si usa per i cantanti, è costellato di buone occasioni per lei, gli intermezzi canori». Anonimo, *Il Carnevale di Venezia*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1940. Sulla stessa lunghezza d'onda anche Mario Gromo sulle colonne de «La Stampa», 28 novembre 1939.

<sup>981</sup> Giuseppe Isani, *Il Carnevale di Venezia*, «Cinema», V, 90, 25 marzo 1940, p. 189.

figura materna ha quindi il compito di riportare sulla retta via la figlia, anche se non realizzerà i progetti riposti su di lei, come artista. Due sono i momenti *clou* del film in cui Ninetta con forti accenti melodrammatici ricorda l'iconologia mariana: il primo è quando, nonostante il dolore per la fuga della figlia, partecipa sconvolta alla festa del Redentore, per insistenza del padre che vuole tacitare i pettegolezzi facendola anche cantare. Tonina, seduta in gondola con Paolo ed alcuni suoi amici, riconosce la madre mentre intona un *lullaby*, una ninna nanna che era solita cantarle quando era bambina. La forza dell'amore materno spinge la giovane a tornare a casa e ad abbracciare la madre proprio mentre quest'ultima rivolge la sua accorata preghiera presso un capitello della Madonna: «*Madonna cosa sarà de mi, Madonna santa, benedetta, pietà pietà de mi, fa' che Tonina non se perda.[...] Madonna, Madonna salva la mia creatura*». Gentilomo riserva un intenso e lungo primo piano a Ninetta, che porta sul capo un fazzoletto nero, in una posa che richiama sul piano iconografico la Vergine Maria. Anche l'abbraccio struggente di Tonina che chiama Ninetta «*mamma, mamma*», sciogliendosi in lacrime, rientra nei *topoi* mariani presenti nel film. La ragazza ora è disposta ad assecondare le aspettative della madre e del nonno e a diventare una grande diva rinunciando all'amore per Paolo. Il secondo momento è quando Tonina, in procinto di dover cantare alla radio, verrà bloccata dalla paura, proprio perché non possiede il talento materno. Sarà quest'ultima a intervenire prontamente e a cantare in maniera splendida le *Variazioni del "Carnevale di Venezia"* suscitando l'ammirazione estatica non solo della figlia ma del pubblico che ode i suoi gorgheggi nei campielli e nelle calli di una Venezia in festa. Tutti crederanno, ad eccezione del nonno («*Io solo ho capito. Tu hai cantato ma nessuno lo saprà mai*»), che sia stata Tonina a cantare; persino Paolo non si accorgerà di nulla nonostante i tentativi della donna amata di dirgli che non ha cantato lei. Emblematica l'ultima inquadratura di Ninetta mentre dice al padre, dispiaciuto per averla vista ancora sacrificare gli onori del trionfo sull'altare dell'affetto materno: «*Non importa papà, ma la sposa sai, la sposa*». La realizzazione della donna – sembra dire Gentilomo in questo lungometraggio – risiede nell'ambito domestico di moglie e madre. La rinuncia alla carriera di entrambe le donne avviene con serenità, perché al primo posto ci sono gli affetti del cuore a cui il desiderio di indipendenza o di fama viene sacrificato: «*The film does not reconcile talent, success, and domesticity. Rather, creativity is subordinated in both the cases of the mother and the daughter to work and to the domestic sphere*».<sup>982</sup>

---

<sup>982</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 245.

Il regista inoltre assegna un ruolo fondamentale alla città di Venezia, set naturale con cui i protagonisti interagiscono. Basti pensare alle riprese in esterno, e non solo in occasione della festa del Redentore o del Carnevale, che mettono in risalto le differenze di ceto, l'influenza nei destini privati delle convenzioni sociali, la contrapposizione tra esistenza pratica e dimensione artistica. La via scelta dal regista per rappresentare il dramma materno è di matrice italiana, nonostante si sia visto un legame con un *remake* hollywoodiano di qualche anno prima: *Stella Dallas* (1937) di King Vidor: «The film can be seen to reiterate the pathos of a film such as *Stella Dallas* (1937), which dramatizes the familiar dilemma through “Stella’s displacement of her desires onto her daughter”». <sup>983</sup> Rispetto al modello americano la protagonista del film di Gentilomo non rinuncia alla propria identità perdendo anche la figlia come accade a Stella (Barbara Stanwyck). Quest’ultima per tutta la durata del film ha cercato un miglioramento dapprima del suo *status* sociale, sposando un affermato uomo d'affari (John Boles), poi di quello della figlia Laurel (Anne Shirley), che nel finale del film si unisce in matrimonio al rampollo di una ricchissima famiglia. Stella per il bene di Laurel ha preferito, con un gesto di grande altruismo, mettersi da parte consapevole della sua inadeguatezza nei riguardi di una figlia destinata a vivere in un contesto familiare e pubblico molto diverso dal suo *background* sociale. Ne *Il Carnevale di Venezia*, ma anche in *Mater dolorosa*, le madri si sacrificano per le figlie, ma senza perderle. Non c’è alcun desiderio di emancipazione o volontà di trasgressione nelle figure femminili protagoniste dei lungometraggi del cineasta triestino, a differenza di alcuni film americani. <sup>984</sup> Nel 1942 Gentilomo presenta sul grande schermo un modello muliebre di donna-santa nel mélo in costume *Mater dolorosa*, riduzione ad opera di Guido Cantini ed Alberto Casella dell’omonimo romanzo, pubblicato nel 1882, di Gerolamo Rovetta, prolifico scrittore e drammaturgo. Maria di Santo Fiore (Anneliese Uhlig) <sup>985</sup> è l’eroina virtuosa di questo dramma di grandi passioni sullo sfondo del Risorgimento italiano: «il quarantotto, il settanta, Roma o morte». <sup>986</sup> L’adattamento letterario non venne accolto positivamente da tutta la critica dell’epoca. Vice sulle pagine del «Corriere della Sera» si mostra molto caustico sia sulla scelta del romanziere – interprete dei gusti di quella borghesia «corrotta e ignorante, vanitosa e pettegola, gastrica e ipocrita», che apprezzava «l’eccitante tentazione delle passioni proibite», soprattutto se esse erano

---

<sup>983</sup> *Ibidem*.

<sup>984</sup> Per un approfondimento del discorso sul film americano si rimanda a quanto ha scritto Veronica Pravadelli ne *La grande Hollywood*, cit., p. 162.

<sup>985</sup> L’attrice, di origine prussiana, alternava «personaggi di madre premurosa a quelli di avventuriera». Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d’Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 164.

<sup>986</sup> Vice [Gianni Puccini], *Mater dolorosa*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1943.

l'espressione di «una guasta aristocrazia cittadina»<sup>987</sup> – sia sulla trasposizione filmica che del testo originale ha salvato «soltanto gli effetti più volgarmente patetici».<sup>988</sup> Fa eco al critico di «Cinema», Irene Brin su «Cinema Illustrato» che considera seriali le opere del romanziere bresciano asservite ad una formula di successo, ma prive di sorprese: «una madre bellissima e sacrificata [...], una giovinetta, figlia, sorella o nipote, maliziosa, civetta, cattiva; un marito donnaiole [...], uno scapolo elegante, non giovanissimo, in tutto inadatto a far felice la Sacrificata, ma, sciocco, è abbagliato dalla giovinetta, che lo sposa per interesse».<sup>989</sup> La riduzione di Gentilomo per la Brin non rivela alcuno scatto innovativo rispetto al romanzo di Rovetta. Diego Calcagno invece, sulle colonne di «Film»,<sup>990</sup> apprezza l'adattamento dell'opera di Rovetta, come del resto Mario Gromo su «La Stampa», anche che rimprovera al film «toni un po' teatrali» e «un po' di freddezza e convenzione».<sup>991</sup> Pudica e riservata, Maria (Annaliese Uhlig), la protagonista, ama fin da adolescente il conte Giorgio Della Valle (Claudio Gora), cui non osa palesare il suo sentimento, anche perché il padre l'ha promessa al maturo duca Aurelio d'Eleda (Amilcare Pettinelli), deputato alla Camera Cisalpina. Giorgio sparisce dalla sua vita per diciotto anni, impegnato attivamente nei moti risorgimentali e Maria, dopo aver atteso inutilmente il ritorno dell'amato, si unisce in matrimonio al blasonato uomo politico. Dall'unione nasce la figlia Lalla (Mariella Lotti), che diventa l'unica ragione di vita di Maria, delusa per i continui tradimenti del marito e ammalata di cuore. Un giorno il conte Della Valle ritorna e Maria sembra come rinata («*Mamma che ti succede? [...] non ti ho mai vista così bella*», le dirà la figlia stupita del subitaneo cambiamento). Solo che Giorgio, pur mostrando nei suoi confronti il consueto affetto, si innamora di Lalla e si reca dalla vecchia amica di un tempo per rivelarle il suo desiderio di sposare la figlia. Maria accoglie la notizia con dolore, ma anche con gioia, perché ritiene Giorgio un uomo onesto e serio. Questa donna angelicata si pone come modello di abnegazione estrema, rinunciando all'uomo amato in gioventù per sposarne uno che non ama e che la tradisce. Per amore della figlia accetterà di ritornare a vivere con il coniuge fedifrago continuando ad amare platonicamente Giorgio, divenuto suo genero. Purtroppo Lalla non possiede le virtù di abnegazione della madre, anzi rivela un temperamento frivolo come dimostra accettando di farsi corteggiare dagli uomini. Se Maria incarna l'immagine della donna santa, paragonabile

---

<sup>987</sup> Vice [Gianni Puccini], *Mater dolorosa*, «Cinema», VIII, 161, 10 marzo 1943, p. 155.

<sup>988</sup> *Ibidem*.

<sup>989</sup> Irene Brin, *Mater dolorosa*, «Cine Illustrato», XV, 10, marzo 1943.

<sup>990</sup> Diego Calcagno, *Sette giorni a Roma*, «Film», VI, 9, 27 febbraio 1943, p.10.

<sup>991</sup> Mario Gromo, *Mater dolorosa*, «La Stampa», 5 febbraio 1943; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 195.

alla Madonna, disposta all'estremo sacrificio per amore materno, Lalla al contrario, è la donna fatua, volubile, capricciosa e viziata. Sposa Giorgio ma continua la sua relazione con il conte di Wharé (Renato Cialente), giocatore d'azzardo e impenitente dongiovanni. Non tralascia nemmeno di amoreggiare con il segretario personale del padre che le fa una corte serrata. L'inquietudine della giovane sposa raggiunge l'apice con il tradimento consumato recandosi a casa di Wharé; tuttavia, ancora una volta, Maria salverà la figlia dal disonore, facendo ricadere su di lei il sospetto di adulterio. Troppo tardi Lalla comprenderà, grazie al sacrificio della madre, di amare Giorgio, che però decide di partire per continuare la sua battaglia per l'Unità d'Italia. Maria muore dicendo alla figlia: «*Lo aspetterai soffrendo, in silenzio [...] tornerà, Lalla*». Un finale aperto e conciliante rispetto alla forte melodrammaticità del romanzo, in cui Lalla muore di febbre, dopo aver dato alla luce un figlio, quasi di sicuro figlio dell'amante. Una sorta di punizione per l'adulterio commesso, a cui nel film si allude («*La mamma ha saputo. Ha voluto salvarmi [...], ma che importa, ci sono andata*», dirà al marito). Giorgio, nella pagina letteraria, al capezzale di Maria morente, si lascia andare alla commozione e bacia la donna che l'ha sempre amato. Poi parte lasciando il figlio al padre di Lalla. In fase di riduzione per lo schermo gli aspetti eccessivamente scabrosi o patetici sono stati raffreddati per convogliare l'attenzione dello spettatore sulla morte eroica della protagonista finalizzata alla felicità di Lalla.

Un dramma di certo a forti tinte, secondo le formule del romanzo d'appendice, che mette a fuoco una tipologia femminile in perfetta sintonia con le direttive di regime. La pellicola non incontrò gli strali della censura per la condotta licenziosa e adulterina di Lalla (oltre che del padre), in quanto si trattava di un adattamento di un romanzo molto popolare e soprattutto l'ambientazione ottocentesca proiettava l'ombra del tradimento e del suicidio<sup>992</sup> in un'epoca lontana. Al di là della struttura melodrammatica, si deve riconoscere a Gentilomo l'apprezzabile capacità di calarsi nella psicologia dei suoi personaggi: alcuni forse risultano un po' troppo stereotipati, come il duca d'Eleda, politicante e *tombeur de femmes* alquanto ridicolo, o il segretario-poeta innamorato ciecamente di Lalla; altri invece, quali la madre, ma anche la figlia, risultano più convincenti. In particolare Maria è uno dei ritratti più commoventi del sacrificio materno offerto dal cinema del periodo. Gentilomo inoltre ha

---

<sup>992</sup> La pellicola da me visionata presenta dei tagli e pertanto non è chiaro se Maria si accusi dell'omicidio di Wharé al posto della figlia. In base alle recensioni dell'epoca sembra che la duchessa per salvare Lalla si addossi una colpa non sua, un "turpe sospetto" (M.C., *Il Romanticismo è fotogenico*, «Film», V, 26, 27 giugno 1942, p. 7).

valorizzato al massimo grado gli ambienti curandone i dettagli con solerte pignoleria.<sup>993</sup> Pure i costumi, confezionati dalla ditta S.A.F.A.S. di Roma, mettono in risalto gli stati d'animo e la personalità delle protagoniste femminili.<sup>994</sup> Per esempio Maria trasforma il suo modo di vestire non appena viene a sapere dell'arrivo imminente di Giorgio dopo tanti anni di assenza. Da un abbigliamento quasi conventuale passa ad abiti di colore chiaro e di raffinata bellezza. Mariella Lotti, considerata la star di questo film, ostenta acconciature e vestiti di rara eleganza che ne mettono in risalto lo *charme* e il suo ruolo di *femme fatale*.

Ennesima eroina dell'amore materno è la protagonista (Emma Gramatica) di *Mamma* (1941) di Guido Brignone, un film su misura per sfruttare anche sul grande schermo la popolarità di alcuni talentuosi cantanti dall'ugola d'oro come Beniamino Gigli nella parte del figlio Mario. Stroncata dalla critica per le scarse qualità recitative del tenore<sup>995</sup> prestato al cinema e per la vicenda considerata «una rifrittura di vecchi temi e di vecchi svolgimenti, senza nessuna sincerità psicologica, senza nessuna creazione di ambienti e di personaggi»,<sup>996</sup> la pellicola, rivista oggi, sembra una sorta di “musicarello” *ante litteram* finalizzato a promuovere il successo della canzone *Mamma*, scritta da Cesare Andrea Bixio e Bruno Cherubini. La madre con accenti patetico sentimentali talvolta eccessivi si prodiga per impedire alla nuora Matilde (Carola Höhn) di fuggire con un affascinante corteggiatore (Federico Benfer), mentre il marito è in tournée. Lo scontato *happy ending* vede la giovane moglie riappacificarsi con Mario, mentre l'anziana madre muore all'improvviso, non appena ritrovata la serenità. Eloquenti anche l'ultima sequenza della pellicola in cui Matilde adempie al suo ruolo di madre e moglie esemplare dando alla luce un maschietto. La famiglia ancora una volta trova la sua apoteosi sul grande schermo. Di qualità artistica nettamente superiore appare *La morte civile*, diretto nel 1942 da Ferdinando Maria Poggioli, regista particolarmente sensibile nel delineare delicate figure muliebri disposte al sacrificio per un'innata bontà d'animo. Accomunata al medesimo destino di vittima di Maria, in *Mater dolorosa* di Gentilomo, Rosalia (Dina Sassoli),<sup>997</sup> la protagonista de *La morte civile*, tratto dal dramma in cinque atti di Paolo Giacometti<sup>998</sup> del 1861, «per oltre mezzo secolo cavallo di battaglia dei più famosi

---

<sup>993</sup> Abbiamo accennato all'inizio del paragrafo all'aspirazione giovanile di Gentilomo di diventare scenografo.

<sup>994</sup> Cfr. §I.1.4.

<sup>995</sup> Cfr. Adolfo Franci, *Mamma*, «L'Illustrazione Italiana», LXIX, 15, 13 aprile 1941, in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1*, cit., p. 196.

<sup>996</sup> Filippo Sacchi, *Mamma*, «Corriere della Sera», 2 aprile 1941.

<sup>997</sup> L'attrice romagnola ha sempre recitato parti di vittima nel corso della sua breve carriera cinematografica, come ne *I promessi sposi* di Camerini o in *Nessuno torna indietro* (1943) di Blasetti.

<sup>998</sup> Il drammaturgo, noto per la composizione soprattutto di drammi storici dai contenuti edificanti che hanno spesso al centro la condizione della donna.

attori italiani»,<sup>999</sup> è la madre-santa che per amore della figlia rinuncia ai suoi diritti di madre. Ritratta come *mater dolorosa* fin dall'inizio del film, quando sale nella carrozza, Rosalia è per l'opinione pubblica la governante di Emma, la figlia del medico Arrigo Palmieri (Renato Cialente), anche se il modo di rapportarsi tra la bambina e la donna tradisce un legame ben più profondo. Un passeggero infatti non esita a chiedere, quando la bambina adagia la testa sul grembo di Rosalia: «Com'è bella. È vostra?». «No, è la figlia del dottore, io sono la governante». La domanda scatena ferite insanabili nella giovane donna che ha rinunciato ai diritti di madre per il bene della sua creatura. Una lunga sequenza di *flashbacks*, secondo i dispositivi del melodramma, riconduce Rosalia alla sua vita di sei anni prima con il marito Corrado (Carlo Ninchi) e la bambina, ancora infante, nella dimessa casa in cui vivevano prima della tragedia. Il percorso della carrozza è per lei una sorta di *via crucis* in cui rivive, in uno stato di dormiveglia favorito dal dondolio del mezzo, le tappe della sua esistenza contrassegnata dalla sofferenza. Rosalia è una delle numerose donne vittime di una società crudele e cinica, in cui dominano la maldicenza, l'ipocrisia e la violenza. Il conflitto manicheo tra bene e male appare irrisolto in questo melodramma, come in *Gelosia* (1942) o ne *Il cappello da prete* (1943),<sup>1000</sup> sempre diretti da Poggioli. Ne *La morte civile* e *Gelosia* le protagoniste femminili sopportano con rassegnazione gli uomini amati, «sconfitti dalla violenza delle ossessioni, dalla debolezza della volontà, dall'incapacità di controllare un temperamento umorale sovraccarico di orgoglio».<sup>1001</sup> Rosalia, di origine nobile, ha sposato per amore Corrado, un pittore squattrinato, insoddisfatto, orgogliosissimo, iracundo e tormentato dall'idea di aver deluso la donna che egli pensa covi rancore e disprezzo nei suoi confronti, perché ha dovuto rinunciare ad un'esistenza comoda ed agiata per vivere nell'indigenza, accettata con dignitosa rassegnazione. Nonostante l'intemperanza caratteriale dell'uomo, facile all'eccitazione repentina come alla quiete improvvisa («Tu vorresti che ti offrissi la ricchezza. Tu non mi puoi perdonare questa vita. Tu vorresti che sacrificassi non soltanto il mio orgoglio di uomo ma anche la mia arte». «Rosalia, perdonami, sono stato ingiusto. Non piangere, ascoltami, su guardami. Dimmi che hai già dimenticato. Che uomo insopportabile che hai sposato»), la giovane, al contrario, dimostra verso di lui dolcezza e

<sup>999</sup> Orio Caldiron (a cura di), *Cinema italiano degli anni Quaranta: tra continuità e rottura*. Barbaro, Chiarini, Poggioli, «Quaderni della Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia», Roma, 1978, n. 2, p. 56.

<sup>1000</sup> Riduzione del romanzo di successo *Il cappello del prete* di Emilio De Marchi, pubblicato nel 1888, ma uscito a puntate nei giornali «L'Italia» e «Il Corriere di Napoli», con l'intento «di fare un'onesta concorrenza ai "feuilletons" d'importazione, che all'epoca sembravano attirare tutte le simpatie dei lettori». Ivi, p. 41.

<sup>1001</sup> Guglielmo Moneti, *A proposito de "La morte civile" e "Gelosia": dall'istanza realista all'«entropia cinematografica»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., pp. 63-64.

comprensione, ma – al contempo – è preoccupata per l'avvenire della figlia appena nata: «*Io non ti rimprovero nulla. Ma dovrei renderti conto della nostra situazione. Noi non siamo soli, Corrado. Io non parlo per me, che ho saputo rinunciare a tante cose*». Evidente, fin dall'inizio, la diversa impostazione caratteriale dei due personaggi, secondo *cliché* abbastanza consueti. Rosalia: altruista, pacata, premurosa, assennata (tutto delicatamente riassunto nel gesto di scucire i suoi abiti di un lontano tempo felice e di trasformarli in vestiti per la neonata). Corrado: fondamentalmente egoista, con un forte senso proprietario della famiglia, disposto a sacrificarla pur di non mortificare il suo orgoglio di uomo e di marito, che egli traduce immancabilmente con la parola “dignità”, confondendone i significati.

Per questo, Corrado rifiuta violentemente ogni aiuto esterno, anche quello fraterno dell'amico medico.

La conseguenza è che il ruolo di sposa e il ruolo di madre della protagonista non riescono più a coincidere e allora prevale quello materno, come si evince dal fatto che la donna ha riallacciato nascostamente i rapporti con la famiglia d'origine nel tentativo di migliorare le proprie condizioni di vita. La visita dell'arrogante fratello Giulio, al posto dell'attesa madre, scatenano l'irreparabile, secondo «taluni luoghi comuni della letteratura d'appendice».<sup>1002</sup> Il marito uccide «per (eccesso) di legittima difesa»<sup>1003</sup> il cognato, intenzionato a condurre via con sé la sorella e la nipote per sottrarle ad un'esistenza precaria. La condanna all'ergastolo di Corrado apre un nuovo capitolo nella vicenda della protagonista: spinta ancora una volta dall'amore materno, accetta l'aiuto del dottor Palmieri – amico del marito – e rinuncia al ruolo di madre per fingersi davanti all'opinione pubblica la governante della bimba, assicurandole così un adeguato benessere nella nuova veste di figlia del medico. Mantenendo fede alla promessa di fedeltà al marito fatta con il matrimonio, conduce una vita ritirata, dedicata alla figlioletta Emma, respingendo con dolce fermezza le discrete *avances* del suo benefattore.<sup>1004</sup> «*Il cielo è stato già abbastanza generoso con noi. Non chiediamogli di più. Perdonatemi Arrigo, ma talvolta non posso fare a meno di pensare a chi è molto più infelice di noi, a quel poveretto*». E quel poveretto espia la colpa commessa non dimenticando il male arrecato alla moglie e alla figlia con il suo gesto insano. In tanti anni non ha mai smesso di pensare alla sua famiglia. Grazie al montaggio parallelo la macchina da presa stacca sulle

---

<sup>1002</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>1003</sup> Ivi, p. 60.

<sup>1004</sup> «Palmieri è un gentiluomo poiché, oltre ad essere prodigo di premure verso Emma, pur amando Rosalia, non ha mai osato sfiorarla con un dito, per rispetto e per non offenderne la onorabilità». Mino Argentieri, 1940-1943. *I «formalisti italiani*», in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 189.



parole di Rosalia, memore della triste sorte del marito, e inquadra l'affresco realizzato da Corrado per la cappella del carcere: i tratti fisionomici di Maria con il bambino sono identici a quelli di Rosalia, lo stesso sguardo di Madonna dolente tante volte disegnato sul pavimento del cortile durante l'ora d'aria. Questo richiamo all'iconografia mariana convalida una rappresentazione della donna come eroina (antieroica) colpita ripetutamente dalla sorte avversa e sempre disposta a tollerare la cattiveria persecutoria della gente, pur di salvaguardare le persone a lei più care. Persecutorio è infatti il giudizio delle gente nei riguardi della "nuova" famiglia nei vari paesi in cui il dottore si trova a svolgere la sua professione. È Rosalia a essere considerata una poco di buono, in quanto donna giovane e bella al seguito di un uomo senza moglie. Le maldicenze costringono la coppia a cambiare spesso sede. Accade così anche nell'ultimo centro dove si trasferiscono e dove vive e agisce un'umanità malevola e ipocrita. Malgrado questo, Palmieri è in grado di far fronte alle accuse, con saggia autorevolezza, e di neutralizzare ogni accenno di calunnia, lasciando intravedere una critica evidente a certo perbenismo ipocrita dell'opinione pubblica, a certa complicità mafiosa delle piccole comunità, a certo conservatorismo retrogrado e sprezzante del mondo intellettuale e scientifico di provincia.

A ben vedere, Rosalia interagisce con due caratteri maschili profondamente diversi: quello tutto istintivo del pittore, quello prettamente razionale del medico. Cuore e ragione, dunque, che in lei si fondono in un unico agire e sempre per il bene della prole: sacrifica la sua legittima funzione di madre e rinuncia alla sua felicità di donna rifiutando le profferte di un uomo affidabile e generoso, ma è anche pronta a difendere con veemenza la figlia dal vero padre, evaso e giunto in paese per portarle via con sé, con l'inevitabile prospettiva di una vita raminga e difficile. Il ruolo di sposa e di madre vengono a confliggere ancora una volta, e – ancora una volta – prevale il senso materno: con un accorto stratagemma riesce a soddisfare la richiesta del marito di sentirsi chiamare "papà" dalla bimba, senza svelare a lei il segreto della sua identità, al fine di evitarle un sicuro trauma; arriva a sacrificare se stessa come madre, assicurando il consorte di essere disposta a seguirlo dovunque voglia, purché la bimba possa continuare a vivere un'esistenza sicura e serena accanto al padre putativo.

In questo esercizio di abnegazione non si sottrae, alla fine, lo stesso Corrado, che, avendo realizzato l'avvenuto mutamento del sentimento amoroso della moglie in mera pietà e avendo capito di rappresentare egli stesso un ostacolo per la felicità della donna – incatenata al vincolo matrimoniale – e per la serenità della figlia, decide di fuggire da solo, trovando la

morte subito dopo dall'alto di un dirupo.<sup>1005</sup> Forse più suicidio che disgrazia. Forse più per altruismo che per orgoglio ferito. Di certo, la decisione di scomparire dalla loro vita è la presa d'atto della propria inadeguatezza e della propria inutilità, a monito di tanta arroganza maschile.

Il pianto incontenibile della moglie, che lo ha inseguito nella sua fuga precipitosa e che si inginocchia accanto al corpo esanime dell'uomo, chiude il triste racconto.

Poggioli, pur evitando i toni accesamente polemici del testo giacomettiano, vessillifero di una concezione laica del vincolo coniugale, giunge alla stessa conclusione: ovvero che la condanna all'ergastolo di Corrado costituisce uno *status* di "morte civile" anche per Rosalia, che deve rinunciare ai suoi diritti di madre. Eliminata l'aggressività anticlericale, incarnata dal personaggio dell'abate, che rappresenta il controllo poliziesco e la corruzione dell'apparato ecclesiastico, Poggioli introduce al suo posto un personaggio laico, l'assessore Giacinto Castaldi,<sup>1006</sup> una figura alquanto stereotipata di dongiovanni di paese che insidia la virtù dell'eroina e indaga sul passato della "nuova" famiglia per fini immorali.<sup>1007</sup> La differenza tra pagina teatrale, dotata di una intensa struttura melodrammatica e riduzione filmica tuttavia si misura sul rapporto dialettico tra i personaggi "buoni" e "il cattivo". Rosalia e Arrigo reagiscono con durezza al ritorno inaspettato di Corrado. Come ha scritto Roberto Alonge:

Il dottore e Rosalia agiscono di concerto ma secondo una geniale distribuzione di ruoli, probabilmente anche solo inconscia. Al dottore il compito di battere il chiodo fondamentale della catena, di ficcare bene in testa a Corrado l'assoluta necessità che si elimini, che si suicidi in qualche modo. E a Rosalia il compito di spingere Corrado alla tomba attraverso il percorso più persuasivo, che è sempre quello della dolcezza. Rosalia gioca superbamente la parte della *buona*: non chiede nulla per sé, si dichiara pronta a seguirlo ovunque, purché consenta alla figlia di continuare a vivere nella casa di Palmieri, come figlia di quest'ultimo. [...] La bontà è una malattia contagiosa, ma chi ci rimette è sempre e solo quello veramente buono. La gara di bontà finisce per stritolare Corrado.<sup>1008</sup>

---

<sup>1005</sup> Non è chiaro se l'uomo cada in un burrone o si tolga la vita. «Al suicidio di Corrado si allude con cautela [...]. L'ambivalenza, dietro cui Poggioli s'era riparato per non incorrere in reprimende censorie, non soddisface abbastanza le autorità ecclesiastiche, tant'è che nella classificazione del Ccc "la dubbia interpretazione della morte del protagonista e il carattere stesso della vicenda" furono adottati a ragioni per "escludere i giovani dalla visione del film"». Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 191.

<sup>1006</sup> Forse è un sintomo di un allentamento del controllo della censura fascista che il personaggio più ribaldo del film, ma anche il più ridicolizzato indossi sul capo un fez, «la berretta nera a forma di cono portata dai fascisti». Guglielmo Moneti, *A proposito de "La morte civile" e "Gelosia"...*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., nota 24, p. 75.

<sup>1007</sup> Tentativi destinati tutti al fallimento perché il personaggio risulta ridicolo per il suo comportamento ambiguo: arrogante e «prepotente con i deboli e sottomesso con i forti» (*Ibidem*), come con la moglie, sposata per interesse, che non esita a dargli due ceffoni, dopo averlo energicamente redarguito («Credi che non lo sappia che ti sei messo a perseguire il medico perché la governante non ti dà retta? Ti avverto che non voglio storie, non voglio scandali. [...] sappi che la misura è colma. Io ti caccio di casa senza un soldo, come quando ti ho sposato, e così ti passerà la fantasia di fare il galletto con i miei soldi»).

<sup>1008</sup> Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza 1988, p. 140.

Nel finale del testo teatrale la coppia dei “buoni” ammette di aver indotto Corrado al suicidio in nome di «una felicità tutta laica e terrena, casomai procrastinata per tredici anni (se è possibile crederlo ...), ma ben precisa e risoluta, prima o poi, a realizzarsi, qui e ora».<sup>1009</sup> Nel film *Rosalia* e Arrigo mantengono invece una condotta sempre esemplare fino al tragico epilogo. Né il medico né Rosalia inducono Corrado a sopprimersi per l’assassinio commesso. Palmieri chiede all’amico di riflettere sull’unica prospettiva di vita che può offrire un ergastolano evaso alla propria figlia: un’esistenza infelice e randagia. E indica in Rosalia una donna incolpevole che tuttavia ha rinunciato alle gioie di madre per la felicità di Emma. A differenza di Giacometti, il regista «conferisce all’intera vicenda una chiave di lettura religiosa,<sup>1010</sup> per cui il gesto di Corrado va interpretato come il culmine di una espiazione, un sacrificio santo perché estremo».<sup>1011</sup> Il film è interamente puntellato di elementi religiosi in varie forme: nei piccoli gesti delle preghiere di Emma e della madre, nell’attività artistica di Corrado, nella modalità di fuga di lui ergastolano, evaso dalla finestrella della cappella che sta affrescando, nella lunga scena della processione al santuario del paese, al culmine della quale la donna e il marito fuggiasco si rivedono dopo diversi anni, nella croce, parallelo simbolo della passione dell’uomo e quella di Cristo, negli ultimi partecipanti del corteo religioso che passano accanto alla coppia nella scena finale. Sembra quasi che si senta la necessità di assicurare la presenza del sacro in una storia dai risvolti spesso tormentati (un omicidio, anche se involontario; la crisi del sacramento del matrimonio; il disconoscimento della giustizia umana; un possibile suicidio); sembra quasi che i momenti decisivi di questa vicenda debbano trovare spiegazione e giustificazione in termini di volere divino, di disegno della Provvidenza. Per questo siamo tentati a interpretare questi inserti religiosi, quali la rappresentazione di Rosalia come Madonna, non tanto funzionali a modelli formali visivi, come è stato affermato da parte della critica,<sup>1012</sup> ma come tasselli di un possibile viatico doloroso dei protagonisti verso un riscatto oltremondano, vittime o carnefici che siano.

---

<sup>1009</sup> Ivi, p. 141.

<sup>1010</sup> Di qui forse il rifiuto dell’intonazione fortemente anticlericale di Giacometti.

<sup>1011</sup> Guglielmo Moneti, *A proposito de “La morte civile” e “Gelosia” ...*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*. Poggioli, cit., p. 60.

<sup>1012</sup> Cfr. Ivi, p. 62.

### 6.3. Madri vicarie

Alcuni film con protagoniste madri vicarie consentono di comprendere meglio l'iconologia materna o muliebre nel mondo di celluloidi del Ventennio. Accanto alle madri ci sono anche donne che madri non sono, come per esempio Cristina (Maria Denis) in *Sissignora* di Poggioli, giovane domestica che si prende cura del bambino affidatole con un amore che supplisce quello assente della madre naturale. Una madre putativa è Lucia (Dria Pola) ne *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli, libera riduzione della novella di Pirandello *In silenzio*. Venne sceneggiato dal regista assieme a Giorgio Simonelli ed ottenne «uno straordinario successo di critica, ma soprattutto di pubblico».<sup>1013</sup> Il lungometraggio segna anche una tappa importante nella storia del cinema nazionale, in quanto è il primo film sonoro, prodotto dalla rinata Cines di Pittaluga, che si inserisce grazie ai numeri musicali o all'utilizzo di una canzone<sup>1014</sup> alla sparuta pattuglia di opere, quali *La segretaria privata*, *La telefonista*, *Gli uomini, che mascazzoni*, *Darò un milione*, *Due cuori felici*, ecc..., che segnano la timida ripresa della nostra cinematografia.<sup>1015</sup> La recitazione è ancora di stampo teatrale e gli attori possiedono una mimica che ancora risente della lezione del muto, ma, nonostante ciò, *La canzone dell'amore* presenta «alcune strategie discorsive tipiche dei testi della comunicazione di massa»<sup>1016</sup> e indica nella figura femminile il «fulcro della rappresentazione» e la «destinataria dei mezzi di comunicazione di massa», come si evince, per esempio, quando la protagonista acquista un grammofono per il fratellino e la padrona di casa.<sup>1017</sup> La storia è un patetico melodramma in cui una giovane studentessa, Lucia (Dria Pola), decide di abbandonare il fidanzato Enrico (Elio Steiner), talentuoso musicista, e gli studi di canto, in seguito alla scoperta che la madre, morta di parto, ha dato alla luce un bambino, frutto di una relazione con un uomo sposato, che l'ha abbandonata per dissesti finanziari. La giovane decide con grande spirito di sacrificio di occuparsi del fratellino trovando lavoro come commessa in un negozio di dischi. Il tempo passa e Ninni cresce chiamandola «mamma», finché un giorno Lucia rivede in negozio Enrico, divenuto un famoso compositore, che però non l'ha mai dimenticata. Dopo tutta una serie di equivoci, nel finale

---

<sup>1013</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, p. 45.

<sup>1014</sup> *Solo per te*, Lucia di Cesare Andrea Bixio.

<sup>1015</sup> Cfr. § I.

<sup>1016</sup> Elena Mosconi si riferisce con questa espressione alla maggiore linearità dei contenuti e del loro intreccio in funzione dello scioglimento degli ostacoli, alla riduzione dei personaggi a ruoli codificati, alla semplificazione delle psicologie. Elena Mosconi, *Figure femminili tra cinema ed editoria popolare*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Cinepopolare*, cit., p. 637.

<sup>1017</sup> Ivi, p. 638.

ricompare il padre del bambino (Camillo Pilotto), che, rimasto vedovo e fatta fortuna, rivendica i suoi diritti sul bambino, offrendo a Lucia la possibilità di vivere agiatamente nella sua casa con il fratellino. La ragazza inizialmente rifiuta in modo categorico («*Ninni è mio. Per lui ho rinunciato a tutto. [...] Né io né il mio Ninni abbiamo bisogno di voi. Mia madre è morta di vergogna, di stenti e voi questo ricordo non potrete mai cancellarlo*»). Ma l'uomo ribadisce il diritto del bambino di avere un padre. Lucia decide con il cuore spezzato di rinunciare al fratellino, dopo aver visto la villa lussuosa e gli agi che il padre gli garantirebbe. Il film di Righelli, come nel più tardo *È caduta una donna* di Guarini, accentua i toni melodrammatici nel finale, quando Lucia, disperata per aver consegnato Ninni alla fida padrona di casa perché lo conduca dal padre, viene fermata *in extremis* da Enrico mentre sta per gettarsi o precipitare<sup>1018</sup> dalla terrazza di casa. Il giovane ormai al corrente di tutto, rassicura Lucia in lacrime per la perdita del fratellino («*Non piangere Lucia, il tuo Ninni lo rivedrai ancora e con me*»). Il finale rientra nel *topos* del melodramma con i chiarimenti degli equivoci. Lucia è un'onesta ragazza che ha anteposto l'amore materno per il fratellino alla sua felicità personale, riconquistata nel finale come premio per il suo spirito di abnegazione. *La canzone dell'amore* punta anche il dito sui doveri del padre, che, pur avendo agito da mascalzone, alla fine ripara alla sua azione riprovevole, secondo i dettami della propaganda fascista, in base ai quali il riconoscimento di paternità nelle unioni extraconiugali veniva favorito.<sup>1019</sup> Il tema della maternità surrogata ritorna anche nella più tarda pellicola di Amleto Palermi *Le due madri* (1938), che inserisce inserti melodrammatici sentimentali all'interno di una commedia. Da un soggetto del regista e di Ernesto Murolo, sceneggiato da Giacomo De Benedetti, Murolo e Palermi, il film «ha l'ambizione di staccarsi dal solito nostro film medio con una complessità di vicende davvero singolari: e di ciò gli va data lode».<sup>1020</sup> Qui troviamo una madre del popolo, Mamma Rosa (Bella Starace Sainati), che ha allevato Salvatore

<sup>1018</sup> Il regista lascia nell'ambiguità la scena facendo vedere in soggettiva uno sfuocamento della vista della giovane, stessa tecnica utilizzata anche da Luigi Chiarini in *Via delle Cinque Lune*.

<sup>1019</sup> Tuttavia nel film la decisione del padre è subordinata alla riconquistata agiatezza economica e al nuovo *status* di vedovo.

<sup>1020</sup> Mario Gromo, *Le due madri*, «La Stampa», 3 dicembre 1938; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 102. Sulla stessa lunghezza d'onda la maggior parte della critica: da Guglielmina Setti sulle colonne de «Il Lavoro», 16 febbraio 1939, a Cesare Vico Ludovici su «Film», II, 4, 28 gennaio 1939, p. 2; da Fabrizio Sarazani su «Il Giornale d'Italia», 29 gennaio 1939, a Vice [Gianni Puccini] su «La Tribuna», 29 gennaio 1939. Piuttosto critica la recensione anonima su «Bianco e Nero», III, 3, marzo 1939, p. 72 e quella di Dino Falconi che considera esigua la vicenda raccontata dal film: «La premessa un tantino artificiosa, un po' Carolina Invernizio, con quel figlio abbandonato per ventisette anni e poi trovato per combinazione, guasta, almeno a mio modo di vedere, lo svolgimento, sicché tutto finisce con l'apparire lievemente arbitrario, anche l'improvviso arruolamento nelle legioni partenti per la Spagna. È soltanto alla scena dell'ospedale che il film riesce a scovare la vena della commozione». Dino Falconi, «Il Popolo d'Italia», 18 novembre 1938.

(Vittorio De Sica), un trovatello abbandonato, come se fosse suo figlio. Il giovane cresce onesto e lavoratore con un profondo amore per la donna che l'ha cresciuto per ventisette anni e che per lui è la madre vera. L'ambiente è quello rurale di San Biagio, un paese, forse immaginario, del Sud d'Italia, in cui un giorno per caso capita un benestante cittadino, scopritore di talenti, che entra nel negozio di barbiere in cui lavora Salvatore e, colpito dai quadri che il giovane dipinge per diletto, li compra e poi decide di farlo partecipare ad una mostra di artisti dilettanti a Roma. Sempre la sorte vuole che il facoltoso pigmalione sia anche un amico della madre naturale del giovane, Kiki (Lydia Johnson), una famosa ex canzonettista, che, alla notizia dell'esistenza di un giovane dell'età del figlio abbandonato molti anni prima in quel paese, decide di conoscerlo. Salvatore si trova così catapultato contro voglia nel frivolo e falso ambiente cittadino romano, rappresentato secondo gli stilemi dei "telefoni bianchi": feste, ambienti lussuosi, personaggi fatui, volutamente in contrasto con la genuinità e la semplicità degli abitanti del paesello di San Biagio. Palermi, come ne *La peccatrice*, ha contrapposto la sanità dell'ambiente rurale alla corruzione morale di quello cittadino, in linea con le direttive della campagna autarchica. È evidente che Salvatore si trova a disagio in questo mondo nuovo e che sente una fortissima nostalgia per il sua terra d'origine e soprattutto per le persone a lui più care: Mamma Rosa e l'amata Mariuccia (Maria Denis). Kiki è una figura muliebre sofisticata, entrata nel suo ruolo di madre «senza troppa emozione ma con evidente pomposità»,<sup>1021</sup> come si deduce dalle prime battute di dialogo tra Salvatore, Ottavia, amica della madre vera, e il commendatore che cercano di calmare Salvatore fuori di sé alla notizia che la madre vera non è quella di San Biagio: «[...] *ma si può dire un giorno ad un uomo che per ventisette anni ha conosciuto una madre e le ha voluto bene, si può dire adesso basta, tua madre è un'altra? Distruggi il tuo affetto e inventane uno nuovo perché così vuole il mondo, perché così vuole la voce del sangue? Signor' ... Si può pretendere questo?*». Al che il commendatore cerca di minimizzare il dramma interiore del giovane con queste parole: «*Certo la vita mette qualche volta di fronte a verità improvvise, ma che sono lo stesso verità. Comprendo benissimo i vostri sentimenti*». Ottavia, dal canto suo, fa leva sulle sofferenze di una madre che soffre da ventisette anni scatenando ancora la rabbia di Salvatore: «*S'avesse sofferto in tutto questo tempo m'avrebbe cercato, se ne ricorda ora?*». La donna continua a difendere Kiki: «*[...]ma non pensate che magari qualcosa più forte di lei l'ha costretta a tacere, a tormentarsi in silenzio. Infine è vostra madre. È quella che vi ha dato la vita. [...] Siate carino con lei. È di là in uno stato di pena e non ha che una sola ansia: quella*

<sup>1021</sup> Guglielmina Setti, *Le due madri*, «Il Lavoro», 16 febbraio 1939.

*di vedervi*». Salvatore non riuscirà a parlare durante l'incontro con la madre naturale, inadeguata al nuovo ruolo: «[...] *Ma sì ti capisco, capisco il tuo silenzio, quello che c'è dentro di te in questo momento. Vuoi che una mamma non sappia quello che passa nel cuore del proprio figlio? [...] Avremo tempo di conoscerci, mi farò voler bene [...]. Signora? Ma che signora, mi chiamerai mamma e ti verrà dal cuore. Non tormentarti per ora. Amerai la tua nuova vita in questa casa che è tua dove troverai il tuo studio per raccoglierti, per lavorare, perché oramai tu hai dei doveri. Tu sei un artista*». La donna non è in grado di comprendere il dramma del giovane, che riempie, credendole erroneamente forme d'amore, di attenzioni di tipo materiale (gli ha preparato una splendida camera, è intenzionata a rinnovargli il guardaroba, ha messo gli occhi su una giovane che potrebbe essere un buon partito per lui). Non ha capito che Salvatore possiede, per l'educazione ricevuta dalla madre vicaria, un'indole semplice e refrattaria a quel mondo di lusso e di sfarzo che lei intende offrirgli. Emblematica l'esteriorità e la frivolezza di Kiki, non risparmiata dall'ironia degli autori, mentre si dedica, davanti a Salvatore, del tutto indifferente e stanco di quel mondo artificioso, alla cura del viso utilizzando un piccolo elettrodomestico per spalmarsi una crema rassodante («*Gioventù per piacere e vecchiezza per non dispiacere. Bisogna rendersi almeno presentabili*», questo il commento finale della donna). Del tutto opposta la figura della madre adottiva, Mamma Rosa, animata da un autentico e disinteressato affetto materno per Salvatore, che ha accolto nella sua casa e allevato come se fosse suo figlio, come dirà a Pasquale, nonno di Mariuccia: «*M'era morto allora il mio piccolo e quella notte, me la ricordo ancora, era una notte da lupi. [...] se lo scordarono dopo tre mesi. Segretezza, riservatezza, vi daremo notizie di noi mi disse quella donna che avevano indirizzato a me per il baliatico e poi non s'è saputo più niente. [...] Ho cercato dappertutto, le città sono così grandi, chi dovevo trovare? E poi cosa volete, veniva su bello, sano e poi così caro, così affettuoso. Pareva che Dio ce lo avesse mandato al posto del nostro piccino, ce lo tirammo su col cuore, io e il mio povero Gaetano. Per me è stato la vita. Non avessi lui*». Nonostante l'attaccamento al suo Salvatore, Mamma Rosa farebbe di tutto per la sua felicità e infatti lo esorta a lasciare San Biagio per andare a Roma all'inaugurazione della mostra: «*quando si tratta dell'avvenire del mio ragazzo*». La donna alla notizia, appresa dai giornali, della ricomparsa della madre naturale, rivela ancora un forte spirito di sacrificio dicendo all'amica Carmela: «*Io me l'aspettavo. Ho sempre vissuto col palpito che qualcuno venisse a portarmelo via. Dio me l'ha dato, non era nato per vivere qui*». Poi giunge inaspettata la telefonata del figlio e mamma Rosa è felice anche se nota che il giovane non l'ha chiamata

come sempre «*mammà*». La partenza del giovane per la guerra di Spagna assieme all'amico Michele, pur rappresentando, assieme ad alcuni episodi, «una brusca svolta»<sup>1022</sup> all'interno del film, è determinata dall'insofferenza di Salvatore per un'esistenza inautentica e tollerata a malincuore. Ferito gravemente in battaglia, il giovane rimpatria e trova al suo capezzale all'ospedale l'amata mamma Rosa. Sopraggiunge anche Kiki che chiede di vederlo, ma Salvatore non sembra molto entusiasta di rincontrarla. Ancora una volta è Mamma Rosa a fargli cenno di accettare di vedere la vera madre. La donna che ora Salvatore si vede davanti è completamente diversa da quella sofisticata incontrata a Roma: ha rinunciato al trucco e alle acconciature *à la page*. Ora è una donna che porta i segni del tempo, che veste in maniera elegante, ma consona alla sua età. Anche le sue parole dimostrano quanto il distacco e la preoccupazione per il figlio abbiano provocato in lei «un'intensità di affetto pari alla madre adottiva»:<sup>1023</sup> «*Come stai? Soltanto appena te ne sei andato ho sentito che rimanevo veramente sola e che tu eri diventato tutto nella mia vita*». Quando il giovane entra in sala operatoria, solo una delle due madri può rimanere ad attendere. Mamma Rosa, alla domanda della suora su chi sia la madre, indica Kiki e fa per andarsene, ma quest'ultima la ferma e le dice: «*Forse vorrà vedere voi*». E alla suora: «*Resta lei, è meglio*». E Mamma Rosa si siede in ansia fuori dalla sala operatoria, mentre Kiki entra in una chiesa a pregare. Ora le due madri sono sullo stesso piano nell'attesa dolorosa dell'esito dell'operazione. La conclusione è all'insegna del lieto fine: Salvatore ha sposato la sua adorata Mariuccia. «*La nostra parte l'abbiamo fatta*» dirà Mamma Rosa a Kiki, l'unica ad avere dei rimpianti («*Beata voi che potete dirlo. Per me è finita ancora prima di incominciare, ma sono contenta lo stesso. Mi basta vederlo felice*»). Mamma Rosa animata invece da una filosofia di vita più pragmatica, di estrazione rurale, guarda al futuro: «*Eh, la vita cammina, signora, e non c'è niente da fare. Poi verranno i figli*». E le ultime immagini vedono infatti i due giovani sposi, felici per l'arrivo di un bebè.

Nonostante le scarse risorse espressive e drammaturgiche, il film forse più significativo del Ventennio sulla maternità vicaria è *La fuggitiva* (1940) di Piero Ballerini,<sup>1024</sup> adattamento del romanzo popolare di grande successo di Milli Dandolo, pubblicato nel 1939. Sceneggiato dal

---

<sup>1022</sup> Vice [Gianni Puccini], *Le due madri*, «La Tribuna», 29 gennaio 1939.

<sup>1023</sup> Guglielmina Setti, *Le due madri*, cit.

<sup>1024</sup> Piero Ballerini (Como 1901 - Roma 1955), esordisce negli anni Trenta con un paio di pellicole: *La freccia d'oro* (1935), *L'ultima carta* (1938) e *Piccolo Hotel* (1939). Negli anni Quaranta dirige *È sbarcato un marinaio* (1940), in cui si sente l'influenza del realismo poetico francese.



regista con la collaborazione per la stesura dei dialoghi di Salvator Gotta,<sup>1025</sup> sacrifica in modo eccessivo la componente passionale e melodrammatica presente nel testo letterario, come rilevò buona parte della critica coeva.<sup>1026</sup> Il romanzo della scrittrice milanese, pur appartenendo ad un genere di consumo popolare volto a commuovere un pubblico femminile di estrazione medio bassa, riesce nell'intento di creare un personaggio convincente di giovane donna lacerata da sentimenti d'amore contrastanti. La Dandolo non esita a coltivare uno stereotipo di figura femminile, come in *È caduta una donna*, di estrazione sociale bassa, animata da una bontà innata e da un'etica di stampo cattolico. Continue avversità turbano e tormentano la fanciulla che tuttavia continua a comportarsi con estrema dignità e forza d'animo.<sup>1027</sup> Ballerini, assieme ai suoi collaboratori, ha operato sul testo letterario tagli molto vistosi e necessari per quanto riguarda il numero dei personaggi e la loro caratterizzazione psicologica e inoltre ha stemperato i toni della vicenda rendendola molto meno tragica e patetica. Espunte le tematiche più scabrose<sup>1028</sup> e ridimensionate certe condotte estremamente rigide dei protagonisti,<sup>1029</sup> egli ha realizzato un film «con tocco più da pastello che a forti tinte».<sup>1030</sup> Il risultato è stato quello di appiattire e rendere quasi inespressiva la recitazione

---

<sup>1025</sup> Sodalizio non casuale perché poi *Sissignora* di Salvator Gotta verrà ridotto per lo schermo da Ferdinando M. Poggioli.

<sup>1026</sup> Per esempio Giuseppe Isani sulle colonne di «Cinema» commenta: «Il regista Ballerini sembra essersi più che altro preoccupato di rendere la lindezza espressiva della storia più che di accentuare gli spunti veramente drammatici e passionali che essa contiene». Giuseppe Isani, *La fuggitiva*, «Cinema», VI, 132, 25 dicembre 1941, p. 415.

Adolfo Franci non è meno indulgente: «[...] è un film che non mantiene quello che prometteva all'inizio ove il racconto della Dandolo, da cui il film deriva, sembra ritrascritto con limpida e commossa vena da Ballerini. Poi le cose si guastano e *La fuggitiva* diventa un film qualunque, senza grazie di stile né novità d'arte. Peccato, perché con maggior sorveglianza, con una più attenta cura analitica si poteva ricavare, da una materia così ricca e romanzesca, un ottimo film». Adolfo Franci, *La fuggitiva*, «L'Illustrazione Italiana», LXIX, n. 47, 23 novembre 1941, p. 655.

<sup>1027</sup> Le eroine della scrittrice milanese si caratterizzano anche per la loro caparbietà e ferrea volontà, oltre che per una fragilità emotiva connessa al loro *status* di donne.

<sup>1028</sup> La ragazza, nel romanzo, accende di passione tutti gli uomini che incontra e ha già avuto rapporti antenuziali con il fidanzato Mario.

<sup>1029</sup> Antonio è più affettuoso con Marina di quanto non lo sia nel romanzo il suo personaggio con il figlio Massimo. Vanda, la madre della bambina, nel romanzo, è tratteggiata come una donna avida di denaro e solo preoccupata che Antonio le tolga i privilegi di cui ha goduto fino a quel momento. Quando apprende della morte di Massimo non mostra particolare dolore, sembra solo preoccupata del fatto di non ricevere più l'assegno mensile. Vanda nel film è molto poco delineata, però l'interpretazione della Magnani ne fa un personaggio vivo e impetuoso, dotato di forte personalità. Chiamata al capezzale della bambina ammalata, mostra di essere veramente addolorata e sa farsi da parte non appena comprende che la figlia è legata a Delfina. Nel romanzo Antonio appare molto contraddittorio: alterna momenti di freddezza ad altri di passionalità. È anche molto duro con la giovane quando Massimo è gravemente ammalato. Un po' prima della morte del figlio non risparmia a Delfina accuse durissime, come questa: «Se Massimo muore, siete voi che l'avete ucciso». Più attenuate le parole del personaggio nel film: «Hai capito tutto il male che hai fatto andandotene a quel modo? [...] Il medico ha detto che solo un miracolo potrebbe salvarla. Ebbene prega che questo miracolo si compia».

<sup>1030</sup> Giuseppe Isani, *La fuggitiva*, «Cinema», cit., p. 415.

dell'attrice Iole Voleri:<sup>1031</sup> «Al film manca proprio la dolorosa immagine della protagonista Delfina, cui la Voleri dà corpo ma non anima. Lei appare incolore, distaccata, legnosa, incapace di comunicare il suo tormento interiore».<sup>1032</sup> Nonostante i limiti interpretativi dell'attrice, *La fuggitiva* presenta una figura muliebre che patisce ogni genere di umiliazione e che si sacrifica per il bene altrui.<sup>1033</sup> Subisce le continue scenate di gelosia del fidanzato Mario che il giorno del matrimonio l'abbandona sull'altare, accusandola a torto di averlo tradito la sera precedente; viene convinta dalla madre naturale di Marina, una canzonettista (Anna Magnani), a rinunciare all'amore di Antonio (Renato Cialente), padre della bambina; Antonio, possessivo, diffidente e ingrato comprende solo alla fine il gesto magnanimo di Delfina che ha rinunciato sia all'amore per la bambina che alla sua felicità personale. Concorrono a rendere ancora più angelico il personaggio di Delfina, l'universo muliebre che circonda Marina: due governanti incapaci di trasmettere affetto, un padre amorevole, ma assente, che ha delegato ad altri la funzione genitoriale, una *chanteuse*, la madre naturale, interessata unicamente alla carriera e alla propria indipendenza. Marina dunque è circondata da freddezza ed egoismo e trova in una figura materna acquisita, Delfina, quell'amore disinteressato necessario ad una crescita serena ed armonica. Ma è senza dubbio il personaggio della madre biologica a esaltare la figura della madre vicaria. Vanda si rivela una donna calcolatrice dicendo a Delfina che non ha perduto la speranza che Antonio un giorno la sposi, speranza che svanirebbe nel caso in cui egli si unisse in matrimonio con lei. La canzonettista ama la sua libertà e il suo lavoro per il quale ha rinunciato ad occuparsi della figlia («[...] quando è nata se l'è presa lui. È giusto. Ma mia figlia è sempre mia figlia anche

---

<sup>1031</sup> Primo e ultimo ruolo drammatico dell'attrice che si era messa in mostra come attrice promettente nella commedia brillante: *La danza dei milioni* (1940) di Mastrocinque e *Manovre d'amore* (1940) di Righelli.

<sup>1032</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 191.

<sup>1033</sup> Delfina incontra, dopo essere stata lasciata dal fidanzato il giorno stesso del matrimonio, una bambina, Marina (Mariù Pascoli), orfana di madre e lasciata dal padre Antonio (Renato Cialente), ricco architetto, quasi sempre fuori casa per motivi di lavoro, nelle mani di due aride e insensibili istitutrici. Marina si affeziona subito a Delfina che l'accompagna a casa e diventa la sua nuova governante. Tra la giovane e Antonio nasce una profonda passione d'amore interrotta dalla comparsa sulla scena della vera madre della bambina, Vanda Reni, una soubrette del varietà, che attende da sempre di essere sposata dal ricco padre di Marina. Delfina decide di sacrificare la sua felicità in nome del legame di sangue tra madre naturale e figlia e se ne va dalla casa. Marina di nascosto fugge per cercare Delfina durante un violento temporale. La bambina viene trovata svenuta e in gravi condizioni di salute. Delfina si precipita al capezzale di Marina in pericolo di vita a causa di una polmonite, ma viene trattata con freddezza e ostilità da Antonio. Va a chiamare Vanda perché possa abbracciare la figlia e poi se ne va in preda al rimorso. Decide di conoscere il nonno materno, che non aveva mai voluto incontrare, per il modo in cui aveva trattato la madre. Qui Antonio la ritrova serena circondata dall'affetto dell'anziano nonno. Le chiede di tornare, perché Marina ha bisogno di lei, e si mostra dispiaciuto per averla fatta soffrire. Delfina si prende del tempo per prendere la decisione più giusta per lei. In chiesa, il giorno di Natale, Delfina osserva la statua della Vergine Maria e piange.

*se non la vedo mai*»). Di fatto dalle parole della sorella di Vanda, una delle governanti di Marina, si comprende che Antonio, rispettabile e serio uomo d'affari, non ha mai avuto intenzione di unirsi ad una donna fuori dai canoni della madre e moglie esemplare: «*Vanda però spera sempre, spera che lui si lasci commuovere e che un giorno o l'altro la sposi. Io non lo credo, ma sono sua sorella [...]*». L'incontro con Vanda determina la scelta di Delfina di allontanarsi senza spiegazioni da Marina e da Antonio, lasciando campo aperto alla vera madre. La bontà della giovane raggiunge l'apice con la malattia di Marina: informa immediatamente Vanda che accorre al capezzale della figlia, spinta da una sincera emozione, a differenza del personaggio del romanzo. Però la *soubrette* del varietà ha qui la conferma che la figlia ama Delfina, di cui pronuncia il nome nonostante le gravi condizioni di salute. Da questo momento Vanda sparisce di scena, rendendosi conto che non potrebbe mai occupare un posto nel cuore della bambina. La sequenza finale della messa di Natale in chiesa, assente nel romanzo,<sup>1034</sup> assume dunque una valenza altamente simbolica: Delfina, con il velo in testa, contempla la statua della Madonna con il bambino sopra l'altare e piange. La giovane ha forse compreso, nel contesto sacro della nascita di Gesù, che il suo ruolo è quello di madre.

#### **6.4. Maria Denis: icona dell'e(st)etica del sacrificio**

Di famiglia borghese, Maria Esther Beomonte, venne notata dal regista Pietro Francisci, mentre passeggiava con la madre a Villa Borghese. Come testimonia l'attrice: «[Il regista] stava cercando dei giovanissimi per un film sperimentale [...]. Il film venne proiettato in alcune sale private ed ebbe un discreto successo tra gli addetti ai lavori».<sup>1035</sup> Così ha inizio la carriera della futura diva di regime che nel 1933 diventa Maria Denis e inizia a farsi strada nel mondo di celluloidi con partecine in film quali *1860* (1934) di Alessandro Blasetti e *L'impiegata di papà* (1933-34) di Goffredo Alessandrini. Ma è con la commedia collegiale *Seconda B* (1934), sempre diretta da Alessandrini, che l'attrice si fa notare nel ruolo della discola Marta Renzi, che, con il suo musetto tra l'impertinente, il malizioso e l'angelico, fa perdere la testa all'impacciato e ingenuo professore di Scienze (Sergio Tofano). I registi iniziano ad offrire alla Denis parti sempre più consone al suo aspetto fisico, in cui spicca un volto delicato e virginale, adatto a ruoli da giovane ingenua, onesta, compassionevole, spesso

---

<sup>1034</sup> Nel romanzo Delfina, che sta per sposarsi con il fidanzato Mario senza amore, fugge dalla chiesa e si reca da Antonio con cui si riappacifica.

<sup>1035</sup> Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, pp. 11-12.

colpita da un destino crudele. Eccola allora recitare sotto la direzione di Amleto Palmeri, Mario Camerini, Gennaro Righelli, Carlo Ludovico Bragaglia, Mario Mattoli, tra i più significativi autori del periodo. Ma è con *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Augusto Genina che la Denis mette in atto le sue potenzialità di attrice drammatica e conferma la sua inclinazione a impersonare figure femminili disposte per natura al sacrificio di sé, come nei film di Ferdinando M. Poggioli, *Addio giovinezza!* (1940) e *Sissignora* (1941),<sup>1036</sup> che la consacreranno tra le dive dell'Olimpo divistico italiano.<sup>1037</sup>

*L'assedio dell'Alcazar* è un film bellico<sup>1038</sup> in cui le vicende storiche si intrecciano con «alcune storie di finzione»,<sup>1039</sup> che vedono come protagoniste due donne: Conchita (Maria Denis) e Carmen (Mireille Balin), questa nella parte della donna frivola e senza saldi ideali, destinata alla conversione grazie all'incontro con il rude, quanto valoroso, capitano Vela (Fosco Giachetti). Conchita invece incarna una tipologia muliebre complementare a quella dell'amica: umile, religiosa, devota al suo innamorato, il giovane cadetto Francisco (Aldo Fiorelli), che la giovane sposterà *in articulo mortis*. Significative le ultime immagini del film che vedono Conchita con gli occhi gonfi di lacrime mentre osserva, in completa solitudine, la gente abbracciarsi per lo scampato pericolo: nella sua anima pura e generosa, il dolore si trasforma in gioia perché il sacrificio dell'amato ha contribuito alla salvezza e alla felicità degli altri. Conchita offre un ritratto ideale di donna: nel suo coraggio e nella sua fede Genina proietta il ruolo tradizionale della donna che sa soffrire in silenzio ed accettare i colpi avversi della sorte. Questa immagine della Denis si ripropone con declinazioni diverse anche nei film di Poggioli, *Addio giovinezza!* (1940) e *Sissignora* (1941), in cui l'attrice raggiunge l'apice della carriera, incarnando con la freschezza e genuinità consuete la fanciulla di estrazione popolare semplice e dimessa, ingenua e altruista fino all'estremo sacrificio. La parte della perseguitata da un destino avverso – affrontato però con dignità e con una salda fede cristiana – le sarà affidata spesso anche in altri lavori come *La maestrina* di Bianchi (1942) o *Le due orfanelle* (1942) di Carmine Gallone. La stessa Denis nella sua autobiografia – e ancora prima nell'intervista a Savio – confesserà di non essersi mai del tutto identificata con quel

---

<sup>1036</sup> «[...] la Denis diviene, fra *Addio giovinezza!* e *Sissignora* (1942), l'espressione perfetta di un mondo di sentimenti violenti quanto illusori, di brevi e colpevoli felicità, di vite predestinate al dolore e all'infelicità, o nel migliore dei casi a una cocente nostalgia, e vissute con umiltà orgogliosa». Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 252.

<sup>1037</sup> Altri film memorabili della sua carriera sono *La maestrina* (1942) di Giorgio Bianchi, *Le due orfanelle* di Carmine Gallone (1942) e *Nessuno torna indietro* (1943-1945) di Alessandro Blasetti.

<sup>1038</sup> Cfr. § VI.

<sup>1039</sup> Antonio Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 202, p. 170.

personaggio di ragazza timida e modesta dal carattere mite, che finì per delimitarne la carriera entro una tipologia femminile piuttosto stereotipata.

L'industria cinematografica di allora mi impose ruoli di ragazza semplice, povera, e ahimè piuttosto sfortunata: spesso quelli che amavo io sposavano altre, quelli che sposavano me, lo facevano per ripiego, dopo aver rinunciato a ragazze più ricche e brillanti; a volte la mia vita si spegnava tragicamente. Non riuscivo a liberarmi da questo personaggio, che rifletteva soltanto una parte di me. Quell'altra, il mio carattere di donna forte, decisa e, credo, molto coraggiosa, è rimasta del tutto inesplorata. Questa è stata una delle cose più deludenti della mia carriera.<sup>1040</sup>

*Addio giovinezza!*<sup>1041</sup> consente anche a Poggioli di ottenere un certo credito presso pubblico e critica, dopo aver girato due film alquanto mediocri: *Arma bianca* (1937) e *Ricchezza senza domani* (1939). L'adattamento del regista bolognese, considerato il migliore del testo dei due scrittori torinesi Camasio e Oxilia,<sup>1042</sup> è non solo la testimonianza di volersi mettere alla prova con un'opera così famosa, ma anche di assecondare la propria naturale inclinazione per la letteratura, inclinazione che diventerà una sorta di *fil rouge* nella sua ridotta, ma significativa, produzione cinematografica. Se la scelta di soggetti letterari era dettata da ragioni di opportunismo produttivo,<sup>1043</sup> e soprattutto dalla imprescindibile garanzia di ottenere il visto della censura senza incontrare l'ostracismo dei gerarchi fascisti, è altrettanto vero che i testi tradotti per il cinema dovevano incontrare i gusti di Poggioli e dei suoi collaboratori. Egli infatti attinse sia al teatro che alla narrativa sulla base di un gusto del tutto personale per la letteratura; tuttavia, come osserva Orio Caldiron, si rivolse ad opere di scrittori del passato che però entrassero in rapporto osmotico con

---

<sup>1040</sup> Maria Denis, *Il gioco della verità*, cit., p. 15. Cfr. anche Francesco Savio, *Intervista a Maria Denis*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 462.

<sup>1041</sup> L'opera teatrale aveva avuto un'enorme fortuna presso i teatri italiani e stranieri e fu un cavallo di battaglia già alla sua prima rappresentazione nel 1911 e in seguito divenne «uno dei copioni prediletti dalla compagnie dilettantistiche italiane negli anni venti e trenta e ancora nel secondo dopoguerra».<sup>1041</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 183.

Lo stesso Camasio ne diresse una versione cinematografica per la Itala Film di Giovanni Pastrone nel 1913, seguita da altre due di Augusto Genina del 1913 e del 1927.

<sup>1042</sup> Sandro Camasio (1886-1913) e Nino Oxilia (1889-1917) furono letterati torinesi legati da una fraterna amicizia, che li condusse a scrivere assieme, prima della prematura morte, le commedie *Zingara* e *Addio giovinezza!*, rappresentata per la prima volta a Milano, nel 1911, dalla Compagnia Talli-Melato. Per la precisione Camasio e Oxilia facevano parte del gruppo dei crepuscolari piemontesi, come Carlo Chiaves e Amalia Guglielminetti.

<sup>1043</sup> Di certo la riduzione operata da Poggioli, nell'epoca del sonoro, obbediva a scelte non lontane dalla politica culturale del regime, volta a favorire una «immediata corrispondenza tra cultura dell'emittente e quella del pubblico».<sup>1043</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, cit., p. 187.

quelli in carne e ossa del presente, con i contemporanei. *Addio giovinezza!* non è soltanto l'incontro con Sandro Camasio e Nino Oxilia ma anche con Salvator Gotta, che, antico testimone della goliardia torinese, ricordava perfettamente gli slanci e gli entusiasmi dei due giovani autori.<sup>1044</sup>

Nel caso dunque di *Addio giovinezza!* Poggioli, avvalendosi della penna di Salvator Gotta, e del non accreditato Giacomo De Benedetti crea «un'atmosfera, un suggerimento d'ambiente, quello che la commedia costringe lo spettatore a indovinare [...]».<sup>1045</sup> E lo fa secondo una sua sensibilità estetica e umana che non è quella freddamente tecnica del mestierante di cinema, ma quella dell' "autore" capace di costruire una poetica personale in cui sono presenti delle «costanti»: «[...] quell'affetto del narratore pei suoi personaggi, la mediterraneità di atmosfera ed a tratti un certo sentimento crepuscolare, una sommessa mestizia, una drammaticità pudica [...]».<sup>1046</sup> Il film quindi evita di scadere nel sentimentalismo da romanzo rosa grazie all'intervento di Gotta, amico dei due scrittori torinesi e profondo conoscitore della commedia. Venne accolto con accenti positivi dalla critica coeva: Giuseppe Isani sulle colonne di «Cinema», assegnando al lungometraggio ben cinque stellette, scrive:

Il film di Poggioli è così sempre a fuoco, e ridipingere tanto perfettamente, senza parere, l'intero costume di un'epoca, da raggiungere l'intensità di una vera e propria poesia. [...] Il paesaggio e gli ambienti che si sono dati come sfondo a Maria Denis e a Rimoldi hanno un peso decisivo per il film e sono l'indovinato complemento a tutta quella cura di cui dicevamo, che ha portato alla perfezione dei costumi, dei tipi, perfino del linguaggio usato.<sup>1047</sup>

Sulla stessa lunghezza d'onda Adolfo Franci su «L'Illustrazione Italiana» in merito alla *performance* della Denis, «uscita da *Addio giovinezza!* attrice compiuta e armatissima, di sì limpida grazia, di sì mutevole bravura che non so chi le possa stare a paro oggi in Italia. (E anche all'estero, credetelo, sono da contarsi sulle dita di una mano sola le attrici del suo valore)».<sup>1048</sup> L'attrice è definita da Mario Gromo «una Dorina impareggiabile. Candida e nervosa, trasparente e abbandonata» e il film «fresco e giovanile come la commedia, ne ha

---

<sup>1044</sup> Ernesto G. Laura, Orio Caldiron (a cura di), *Cinema italiano anni '40...*, cit., p. 40.

<sup>1045</sup> Giulio Cesare Castello, *Retrospective: "Addio Giovinezza!", "Sissignora", "Gelosia", "Le sorelle Materassi", "Il cappello da prete"*, «Cinema», III, 39, maggio 1950, p. 314.

<sup>1046</sup> Mario Orsoni, *Appunti su Poggioli*, «Filmcritica», 20, gennaio 1953, p. 265.

<sup>1047</sup> Giuseppe Isani, *Addio giovinezza!*, «Cinema», V, 110, 25 gennaio 1941, p. 68.

<sup>1048</sup> Adolfo Franci, *Addio giovinezza!*, «L'Illustrazione Italiana», LXVIII, 5, 2 febbraio 1941, in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1*, cit., p. 17.

ripreso intere scene conservandone il profumo, non ha esitato di affrontare la commozione per la commozione, raggiungendone sovente un palpito gentile».<sup>1049</sup>

*Addio giovinezza!* racconta con concretezza visiva il mondo della goliardia torinese negli anni del primo Novecento, la festa delle matricole, le avventure amorose tra studenti e sartine, gli scherzi, le bisbocce e i lazzi spensierati degli studenti, il tutto sullo sfondo di una Torino non cartolinesca. Alcuni scorci significativi, come l'Università con i suoi cortili, il parco del Valentino, via Po, i negozi e le vie signorili, i luoghi d'incontro, come la pista di pattinaggio, il teatro e i caffè, appartengono a «quell'età favolosa che non è soltanto una stagione, ma la sintesi della vita. E in fondo ad una vita triste, accorata, troppo convulsa o troppo noiosa ci sarà sempre, per ognuno, il ricordo dei vent'anni ad accendere un sorriso che non è soltanto di melanconia».<sup>1050</sup>

Il regista non ha cercato, e ciò non era nemmeno nello spirito di Camasio e Oxilia, di delineare psicologie, di denunciare condizioni sociali particolari, come del resto non farà nemmeno con *Sissignora*. Ha espresso con delicatezza lo stato d'animo della giovinezza che è una sorta di zona franca che precede l'età matura e in cui l'appagamento dei desideri è concepito senza sensi di colpa, secondo lo spirito goliardico. I giovani protagonisti del film affrontano la vita con la leggerezza dei loro vent'anni: così Mario (Adriano Rimoldi) cerca nell'avventura amorosa una maniera per dimostrare a sé e agli amici la propria virilità identificata con la capacità di seduzione del gentil sesso. Ecco allora due modelli muliebri a contrassegnare la "formazione amorosa" del giovane studente:

Di Dorina egli apprezza la dolcezza, la devozione e l'ingenuità, ma al contempo è attirato dal lusso, dagli agi, dal brivido dell'insolito, incarnati dalla misteriosa e sgargiante dama che lo ha intravisto nell'atto di tuffarsi nel fiume per salvare un uomo in pericolo. Se Dorina assomma le doti di una sposa remissiva, la gentildonna velata (Clara Calamai) è la femmina distinta, danarosa, disinibita, audace nell'abbordaggio, amica di un vecchio protettore, evoluta nella morale: due tipologie irrinunciabili e conciliabili per Mario nell'etica dei rapporti con l'altro sesso.<sup>1051</sup>

---

<sup>1049</sup> Mario Gromo, *Addio giovinezza*, «La Stampa», 31 dicembre 1940; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 139.

<sup>1050</sup> Umberto de Franciscis, *Immortalità di Dorina*, «Film», III, 38, 21 settembre 1940, p. 8.

<sup>1051</sup> Mino Argentieri, *Gli anni della guerra: I «formalisti italiani» (1)*, in «Cinemasessanta», n.5, 147, settembre-ottobre 1982, p. 28.

Mario è, come ha scritto Marcia Landy,<sup>1052</sup> un Don Giovanni, sicuro di piacere alle donne e attratto dalla semplice bellezza di Dorina, un'ingenua e inesperta sartina. L'umile ragazza del popolo, secondo gli stilemi letterari della commedia, si mostra al principio offesa dalla presunzione e sfacciataggine dello studente, ma poi cede all'amore, catturata da un ben orchestrato piano di corteggiamento. Dorina, come ha scritto Vittorio Calvino, non è «solo un personaggio ma *quel determinato personaggio*, la sartina torinese piena di grazia, di slanci, di abbandoni, disinteressata e innamorata ...».<sup>1053</sup> Basti pensare alla ritrosia e pudicizia iniziale, non priva di una difensiva superbia, con cui la giovane vive la sua prima esperienza amorosa, all'innamoramento totale che significa dedizione assoluta, felicità di amare e di essere amata («*Mario ho da dirti un segreto. Sai mi sei piaciuto fin dal primo momento, ma io non volevo cedere. [...] Tutte le mattine, prima di uscire, vengo vicino alla tua porta. Ti mando un bacio e sto in ascolto*»). [...] *Ti voglio bene sul serio. Per te farei tutto, ricordalo, anche delle cose cattive*»). Il trepido idillio tra i due dura per due anni, finché Mario non incontra Elena, la *femme fatale*, la donna che a partire dal nome annuncia la catastrofe, la rottura di un rapporto affettivo tenero e dolce in nome della passione irrazionale. Come lo stesso Mario dirà all'amico Leone (Carlo Campanini), studente fuori corso e sfortunato con le donne: «*Dorina è l'amore candido, delizioso. Elena è la novità, il lusso che io ho conquistato [...]*». Clara Calamai è la dama di classe agiata e ricca di *charme* scelta per la parte di Elena, secondo un *cliché* divistico che l'attrice aveva ormai consolidato, in seguito a numerose sue interpretazioni di *vamp*. Nel film, pur non avendo un ruolo da protagonista, la sua apparizione misteriosa nella camera di Mario assume subito i tratti dell'incontro fatale. Matteo Spinola, *press agent*, rilascerà questa testimonianza a Enzo Lavagnini:

L'immagine che più ho negli occhi di Clara Calamai non è quella storica di *La cena delle beffe* né quella noir *ante litteram* di *Ossessione*. È invece di un film del quale lei non era nemmeno protagonista assoluta: *Addio giovinezza!* di Poggioli. In una scena entrava sensuale, affannata e furtiva, nella stanza d'affitto di un giovane studente nella Torino di inizio secolo. Era bellissima, in un costume bellissimo, con movenze bellissime.<sup>1054</sup>

<sup>1052</sup> «The central figure, Mario, is an attractive Don Juan incarnation who falls in and out of love, his conquests gained easily, his greatest obstacle how to keep the women happy and out of each other's way and his male peers friendly and not envious». Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 49.

<sup>1053</sup> Vittorio Calvino, *Si gira "Addio giovinezza"*. *Studenti e sartine*, «Film», III, 50, 14 dicembre 1940, p. 6.

<sup>1054</sup> Enzo Lavagnini, *Noi e Clara*, in Italo Moscati (a cura di), *Clara Calamai. L'ossessione di essere diva*, cit., p. 77.



È lei a incrinare la storia d'amore tra Mario e Dorina: l'innegabile *sex appeal*, unito ad una condotta trasgressiva che si esplica in una sapiente tecnica seduttiva, fanno capitolare subito l'ego narcisistico di Mario («*Vi ho visto ieri dal terrazzo del San Giusto, siete stato magnifico*»)<sup>1055</sup>. Dorina non riesce né con scenate di gelosie né con accorate dichiarazioni d'amore ad allontanare la maliarda dal cuore del suo innamorato, ormai del tutto irretito dalla *femme fatale*. Elena, per quanto incarna uno stereotipo di donna di dubbia moralità, tuttavia non è un personaggio negativo, come risulta dallo scambio verbale con Dorina nella stanza del giovane. Solo in apparenza l'incontro è una forma di competizione tra due donne che si contendono lo stesso uomo; in realtà è un confronto tra classi sociali diverse e inconciliabili. Dorina infatti dirà alla rivale: «*[...] io voglio bene a Mario, sono due anni che è il mio innamorato. Ora per voi non mi vuole più bene. Guardate, guardate quanti fiori. Per me non ha mai speso più di quattro soldi di violette. [...] Volete bene a Mario voi? Lui certo ve ne vorrà. Siete così bella, così ben vestita, profumata, gli piacciono tanto i profumi. Io compravo Ireos a 1.25 alla boccetta, ma ci vuol altro, non posso combattere con voi*». Dorina, nonostante il divario sociale, non è disposta a rinunciare a Mario e allora supplica Elena a non portarle via l'uomo amato: «*Lasciatelo a me il mio Mario [...] perché gli voglio bene, perché da due anni sono abituata a vederlo, a raccontargli la mia giornata*». La *femme fatale* allora cederà le armi comprendendo l'autenticità dell'affetto della ragazza di umili condizioni disposta a diventare cattiva, qualora la bella dama *sans merci* intendesse rivedere Mario un'ultima volta: «*[...] Voi volete prendermi Mario, il mio amore saprà difenderlo anche a pugni, se occorre. Sì, anche a pugni, il vostro non è che un capriccio, la mia invece è un'adorazione. In voi non c'è che curiosità e vizio, sì, vizio! [...] Voi non siete cattiva signora, vero che me lo lascerete?*». La donna lasciva e capricciosa si intenerisce di fronte alla scena madre di sapore melodrammatico della fanciulla: decide di rinunciare a Mario per non farla più soffrire. Tuttavia la ritirata di Elena dal campo di battaglia non risparmia alla sartina il risentimento di Mario che, sentitosi soffocato dalla sua gelosia e dall'intromissione nella sua vita privata, la lascia. I due avranno modo di riconciliarsi in seguito alla laurea del giovane, che le promette di tornare un giorno a Torino. Ma Dorina è consapevole dell'impossibilità di questo sogno: «*Tu sei di un'altra condizione. Io non sono che una povera sartina. [...] Credi che non le capisca io queste cose? Le comprendiamo tutte quando diventiamo le vostre innamorate, però è triste*». Il nuovo *status* sociale di Mario, divenuto

---

<sup>1055</sup> Il giovane si è gettato in acqua per salvare un uomo che stava annegando. La scena, assente nella commedia di Camasio e Oxilia, sembra celebrare le doti virili del maschio italiano.

medico, è un ostacolo al matrimonio con Dorina. Come ha scritto Marcia Landy: «Youth has permitted a flexibility in relationships and action, but with the farewell to youth such flexibility no longer pertains».<sup>1056</sup> Dorina, alla stregua di altri personaggi femminili poggioliani (tra tutti Cristina in *Sissignora*) si rassegna «a rimanere nei ranghi, in obbedienza a quei principi di immobilismo sociale che furono rispettati da quasi tutti i registi, più o meno intenzionalmente».<sup>1057</sup> Tuttavia non passa inosservato, nel corso del procedere della storia, il sacrificio straziante della fanciulla «che getta una luce inquietante sul suo fatuo innamorato Mario (Adriano Rimoldi), di cui subisce masochisticamente l'egoismo».<sup>1058</sup>

Il giovane alla conclusione del film perderà entrambe le donne amate, consapevole che l'amore spirituale per Dorina e quello sensuale per Elena troveranno un punto di convergenza nella più incolore e grigia vita matrimoniale. Egli si congeda con un ultimo bacio da Dorina e se ne va da solo camminando nel parco e rimettendo in tasca il portafoglio che la fanciulla gli ha donato, pegno del suo amore puro e disinteressato e ricordo imperituro di un'età che non tornerà mai più.<sup>1059</sup>

Cristina, protagonista del film *Sissignora* (1942), propone lo stesso personaggio femminile, dolce, rassegnato e rinunciatario che Poggioli aveva delineato in *Addio giovinezza!* e che calzava a pennello con lo stereotipo divistico della Denis, chiamata a interpretare quasi sempre la stessa parte, come da lei stessa affermato. La critica si mostrò piuttosto divisa sul film: dagli apprezzamenti di Diego Calcagno su «Film» che conclude la sua apologia con queste parole: «[...] questo film insegna a tutti ad essere puri, generosi e pietosi».<sup>1060</sup> De Feo su «Il Messaggero» apprezza la direzione di Poggioli nella prima parte della pellicola, in cui si nota un tono distaccato dalla vicenda narrata. Un po' deludente «quando si è trattato di stringere i tempi sulla patetica storia. [...] egli si è intenerito troppo ai casi della protagonista [...] e il tono, pur essendo sempre di un film al di sopra della media corrente, è calato».<sup>1061</sup> Guido Piovene sulla pagine del «Corriere della Sera» considera il film «d'alta classe», nonostante qualche imperfezione narrativa. Il critico apprezza quel senso di «verità»

---

<sup>1056</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 50.

<sup>1057</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 185.

<sup>1058</sup> Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 105.

<sup>1059</sup> Rispetto al testo originale di Camasio e Oxilia, Poggioli ha accentuato maggiormente le differenze di classe. Infatti Mario nel testo teatrale proviene da una retroterra familiare per nulla benestante, a cui il giovane allude parlando dei sacrifici compiuti dai suoi genitori per farlo studiare. Nel film invece si sottolinea la sua origine provinciale ma agiata, come si evince dall'orologio d'oro che il padre gli regala per la laurea.

<sup>1060</sup> Diego Calcagno, *Sette giorni a Roma. Sissignora*, «Film», V, 13, 28 marzo 1942, p. 9.

<sup>1061</sup> Sandro De Feo, *Sissignora*, «Il Messaggero», 18 marzo 1942.

proveniente dagli esterni, «da quei mercati genovesi tra il mare e la strada ferrata, quegli interni familiari, soprattutto dalle “balere” in cui servette e marinai si incontrano nelle ore libere [...]».<sup>1062</sup> Sarazani gli fa eco su «Il Giornale d’Italia»: «Rare volte in un nostro film il movimento vivo e reale degli esterni, girati in parte dal vero per vie viuzze e strade e piazze della luminosissima Genova, ha toccato una così disinvolta evidenza. La vita insomma scorre dietro i personaggi senza finzioni di comparsame».<sup>1063</sup> Più critico Mario Gromo su «La Stampa», che elogia il personaggio di Cristina, «figura dimessa, dolce ed elementare, fra le troppe giulebbate e brillanti che di solito ospitano gli schermi, e ancora inghirlandate d’un lietissimo “fine”». Al film però imputa, nonostante l’accuratezza formale, la mancanza talvolta di «schietta umanità».<sup>1064</sup> La stroncatura del film, com’era prevedibile, venne dai recensori di «Cinema», in particolare da De Santis che accusa il film di «crepuscolarismo», in linea con il «sentimentalismo malinconico» di *Addio giovinezza!*. Un limite, secondo il critico, che poteva essere giustificato in altre epoche, quando la storia era più subita che agita, ma che risulta anacronistico al presente. La colpa quindi del risultato negativo del film cade sul regista e i suoi due sceneggiatori, Lattuada e Cecchi, che hanno creato personaggi banali e falsi. Nei recensori di «Cinema» c’è la convinzione che «la nostra storia più recente vada vissuta in altro modo, con la piena coscienza di certi valori».<sup>1065</sup> Poggioli è considerato un calligrafico, un cultore della “bella forma” e nel clima pre-neorealistico del 1942, in cui i critici impegnati sentono sempre di meno le catene al piede, escono i primi strali polemici nei riguardi di un certo modo di fare cinema, che colpisce non solo la produzione parallela dei “telefoni bianchi”, ma anche quella di alcuni letterati-registi o registi che avevano adattato opere letterarie per il grande schermo. Poggioli è tra di loro. Micciché osserva che il

reiterato parossismo stroncatorio – che, in pochi mesi, sulla stessa rivista, rovescia in impietoso biasimo le lodi iperboliche ad *Addio giovinezza!* e l’iniziale rispetto per il cinema di Poggioli<sup>1066</sup> – si sviluppa del tutto parallelamente, fra il secondo semestre del ’41 e il primo semestre del ’43, alla «battaglia realistica» che il «gruppo» (e segnatamente Mario Alicata e Giuseppe De Santis) va conducendo dalle colonne di «Cinema», ai reiterati tentativi di realizzare un film-manifesto approdati nel progetto di *Ossessione*, alle riprese e alla lavorazione del film viscontiano fra il giugno 1942 e il gennaio 1943, e al lancio, alla promozione, e alla difesa, su tutto e verso tutti, di quel grande e significativo esordio».<sup>1067</sup>

<sup>1062</sup> g.p. [Guido Piovene], *Sissignora*, «Corriere della Sera», 28 marzo 1942.

<sup>1063</sup> Fabrizio Sarazani, *Sissignora*, «Il Giornale d’Italia», 19 marzo 1942.

<sup>1064</sup> Mario Gromo, *Sissignora*, «La Stampa», 12 marzo 1942; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 168.

<sup>1065</sup> Giuseppe De Santis, *Sissignora*, «Cinema», VII, 138, 25 marzo 1942, p. 170; ora in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., p. 275.

<sup>1066</sup> Si veda l’apprezzamento di Giuseppe Isani, *Addio giovinezza!*, «Cinema», cit., p. 68.

<sup>1067</sup> Lino Micciché, *L’ideologia e la forma*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., pp. 10-11.

*Sissignora* rimane, nonostante le divergenze critiche, un film paradigmatico per la presenza di una figura femminile schiacciata da inesorabili e invalicabili leggi sociali. Interessante anche un confronto con il romanzo da cui il film è tratto, che evidenzia l'etica sacrificale veicolata dagli schermi di regime. Flavia Steno, l'autrice del testo letterario, era stata una giornalista per il «Secolo XIX», nonché inviata speciale in Germania nel 1915 e poi al fronte, «al seguito della Croce rossa sul monte Nero e sul Pleka».<sup>1068</sup> Appartiene, assieme alla Dias, a Liala e a Delly a quel gruppo di autrici “rosa” pubblicate dalla casa editrice di Licinio Cappelli, particolarmente attenta a soddisfare i gusti di un pubblico femminile avido di storie sentimentali. Tuttavia Willy Dias<sup>1069</sup> e Flavia Steno<sup>1070</sup> posseggono una fisionomia autoriale diversa dalle loro colleghe, in quanto auspicavano «un ruolo più dignitoso per la donna nella società moderna che le evitasse le ancora troppo frequenti condizioni mortificanti e di sfruttamento».<sup>1071</sup> Per questo catalogare le due autrici sotto l'etichetta della produzione rosa risulta piuttosto semplicistico. Flavia Steno pubblicò, con lo pseudonimo di Vittoria Greco, *Sissignora* dapprima a puntate «in appendice al quotidiano genovese “Il Lavoro” tra gennaio e marzo del 1940, con il titolo *La servetta di Masone*»<sup>1072</sup> che, dopo pochi mesi, uscì in volume, presso l'editore Sonzogno. Un confronto con il romanzo di Flavia Steno consente di verificare come Poggioli e i suoi collaboratori<sup>1073</sup> abbiano operato per smorzare alcuni tratti della personalità della giovane “servetta”. Nel passaggio dalla pagina scritta al film la protagonista perde quello che era la sua «più notevole qualità», ovvero quella di «non farsi calpestare» quando sta per cadere vittima della sopraffazione. Nel romanzo Cristina risponderà più volte alle signorine Robbiani, presso le quali è stata assunta come domestica, con un categorico ed energico «Nossignora!», dato che intendono limitare i suoi diritti alla libera uscita e interferire nella sua vita privata.

Non ho fatto voto di monaca io per restar chiusa sette giorni e poi vedermi contati i minuti della domenica. Tutte le donne hanno il pomeriggio libero. Voglio averlo anch'io quando non faccio niente

---

<sup>1068</sup> Francesco De Nicola, *Willy Dias e Flavia Steno, scrittrici a Genova*, in Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 21.

<sup>1069</sup> Nacque a Trieste nel 1872 e fu giornalista fino al 1929 sul quotidiano genovese «Caffaro», che la licenziò perché non era iscritta al Partito fascista. Collaborò assieme alla Steno al settimanale «La Chiosa», rivolto ad un pubblico femminile.

<sup>1070</sup> Nacque a Lugano nel 1877 e fu giornalista de «Il Secolo XIX» dal 1898 al 1943. Sul quotidiano genovese e sulla torinese «Gazzetta del Popolo» raccontò da inviato speciale gli eventi drammatici della Grande Guerra.

<sup>1071</sup> Francesco De Nicola, *Willy Dias e Flavia Steno...*, in Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio*, cit., p. 21.

<sup>1072</sup> Ivi, p. 25.

<sup>1073</sup> Alla riduzione collaborarono Anna Banti, Emilio Cecchi, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada, oltre al regista e la sceneggiatura fu scritta da Cecchi e Lattuada.

di male! [...] Mi rincresce di aver fatto tardi perché si sono allarmate, ma appunto per questo voglio che un'altra volta mi diano il permesso.<sup>1074</sup>

Alla fine le anziane cedono e le consentono di uscire alla domenica per più di due ore. Un altro episodio significativo è quando le padrone scoprono che la ragazza ha nascosto una lettera del suo innamorato Emilio dietro la cornice di un quadro e gliela vogliono sottrarre. La giovane, risoluta e irata, replica ancora «Nossignora! [...] non avete il diritto di vedere una cosa mia».<sup>1075</sup>

Questo rifiuto della sopraffazione esplode, come spiega l'autrice nel romanzo, come conseguenza della «lunga abitudine alla soggezione».<sup>1076</sup> Nella trasposizione filmica il personaggio interpretato dalla Denis non rivela mai atteggiamenti di insubordinazione alla volontà prevaricatrice delle sorelle Robbiano (Irma ed Emma Gramatica):<sup>1077</sup> l'unico episodio è quello in cui Cristina si rifiuta di consegnare la fotografia che si è appena fatta con Vittorio (Leonardo Cortese), nipote delle due padrone, con cui ha allacciato una storia d'amore. C'è solo una difesa della propria *privacy* nelle sue parole: «Nossignora. Questa è mia. Non c'è niente da vergognarsi. [...] Vuol dire che prenderò gli otto giorni»; in tali parole non c'è una rivendicazione contro una volontà vessatoria, ma solo il desiderio pudico di non rivelare l'identità dell'amato. Subito dopo la giovane si licenzia, rendendosi conto che le Robbiano non approverebbero mai che una “serva” aspiri all'amore del loro nipote, giovane di ceto superiore. Poggioli, rispetto al romanzo della Steno, è più attento a cogliere il quadro sociale negativo che circonda Cristina, piuttosto che la precarietà lavorativa delle donne di servizio, dipinta con «forti accenti critici»<sup>1078</sup> dalla Steno,<sup>1079</sup> come si evince anche da una constatazione amara espressa da Maria ad Emilio, quando ormai la protagonista sta morendo per aver contratto la scarlattina:

[...] Nemmeno voi non sapete che cosa vuol dire essere a servizio! Uno si ammala nella famiglia, e tutti si mettono al riparo dalle insidie. Tutti, meno la servetta. [...] Sissignora! Sissignora! – sempre. È

---

<sup>1074</sup> Flavia Steno, *Sissignora*, Milano, Sonzogno, 1940, p. 66.

<sup>1075</sup> Ivi, p. 148.

<sup>1076</sup> Ivi, p. 150.

<sup>1077</sup> Il cognome delle due nubili sorelle è divenuto Robbiano nel film.

<sup>1078</sup> Francesco De Nicola, *Willy Dias e Flavia Steno...*, in Francesco De Nicola, Pier Antonio Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio*, cit., p. 30.

<sup>1079</sup> Umberto Barbaro, pur apprezzando il film sul piano dello stile, riscontrò la perdita di «pathos dell'originale romanzo, o quello che avrebbe logicamente dovuto scaturire da una storia così tragicamente quotidiana. [...] la servetta, le sue amiche e tutto il suo mondo hanno perduto quell'energia vitale, quell'attaccamento alla realtà, quella capacità di slancio, quella combattività caparbia nella difesa dei propri sentimenti che sono le caratteristiche più nobili degli umili; per idealizzarsi e angelicarsi nelle virtù della rinuncia e del sacrificio [...]». Umberto Barbaro, «Si Gira», II, 1, febbraio 1942, p. 13.

il nostro motto, quello. In tutte le circostanze, in tutte le condizioni. Sempre pronte, dobbiamo essere: a lavorare, a vegliare, a vedere, a tacere, ad aiutare, a stancarci ... Sempre; anche se non ne possiamo più; anche se ci accorgiamo di essere delle creature di carne ed ossa come le altre anche noi ...<sup>1080</sup>

Il film di Poggioli conserva la struttura generale del romanzo d'appendice, come del resto il libro della Steno, con protagonista una giovane orfana<sup>1081</sup> costretta, per vivere, ad andare a servizio presso diverse famiglie. Tuttavia romanzo e film non presentano un finale rassicurante e felice per la protagonista, magari coronato da un eventuale matrimonio con l'amato. Anzi la sorte avversa si accanisce nei riguardi di Cristina a tal punto da decretarne la tragica fine. Eloquenti altri aspetti della riduzione filmica che evidenziano un ritratto muliebre molto meno complesso e sfaccettato rispetto alle pagine della Steno.<sup>1082</sup> Il regista bolognese costruisce la vicenda intorno ad una storia d'amore più lineare rispetto al romanzo della scrittrice, forse perché l'inserimento del tema dell'amore contrastato veniva maggiormente incontro alle esigenze del melodramma cinematografico e calzava meglio con l'aura divistica della Denis.<sup>1083</sup> Cristina quindi ama corrisposta un giovane marinaio, Vittorio,<sup>1084</sup> nipote delle sorelle Robbiano, anziane zitelle che intendono sfruttare la giovane orfana cercando non solo di pagarla di meno di quello che le spetta,<sup>1085</sup> ma anche infierendo su di lei con disumana protervia: «*Te l'ho detto che lo voglio più caldo*»; «*Te l'ho detto che lo voglio più freddo*» (quando la giovane alla mattina porta il caffè in camera alle padrone); «*quando si lavora non si canta*» (mentre sta pulendo i vetri); «*non avere paura di farti male cara, forza forza*» (mentre lava il pavimento in ginocchio); «*A letto! Non c'è bisogno di leggere*» (mentre legge, una delle sorelle svita la lampadina lasciandola al buio). La giovane accetta tutte le

---

<sup>1080</sup> Flavia Steno, *Sissignora*, cit., pp. 367-368.

<sup>1081</sup> Nel film la giovane è costretta a fare la serva a causa della morte della zia, mentre nel romanzo la zia la lascia sola per seguire il marito in Africa.

<sup>1082</sup> Poggioli ha operato drastici tagli sia delle esperienze lavorative della giovane sia dei suoi tentennamenti emotivi e sentimentali.

<sup>1083</sup> Tale ipotesi è avvalorata dalla critica coeva che elogia l'interpretazione dell'attrice perché in sintonia con lo stereotipo incarnato nella maggior parte dei film da lei girati nella sua carriera; Milea, andato sul set di *Sissignora*, scrive: «Abbiamo visto Maria Denis nelle vesti di Cristina, con le trecce arrotolate sul capo, il visino mesto e patito, in cui brillano i dolci occhi bruni, il piccolo corpo fragile sperso in un grossolano vestito che non riesce interamente a celarne la tenera grazia, le gambette racchiuse nelle calze a "cannolè". L'abbiamo vista girare alcune fra le più decisive e impegnative scene del lavoro, l'abbiamo vista dare al suo personaggio una tale struggente accorata malinconia, una tal dolorosa soavissima vita, da farci stringere il cuore». Milea, *Si gira "Sissignora"*. *Nuovo volto di Maria Denis*, «Film», IV, 42, 18 ottobre 1941, p. 2. De Feo su «Il Messaggero» risulta ancora più esplicito: «Maria Denis va meglio di film in film: eccola la formula psicologica, sentimentale, sociale che fa per lei: quell'umiltà, quella tenera compunzione, quel bel cuore, quel cordiale vittimismo». Sandro De Feo, *Sissignora*, «Il Messaggero», cit.

<sup>1084</sup> Nel romanzo l'amore per Emilio, il garzone del fornaio, è molto meno lineare e inoltre non è funzionale al disprezzo classista delle due sorelle Robbiano.

<sup>1085</sup> Sarà infatti Suor Valeria, interpellata da Cristina, che è del tutto ignara di quanto una servetta possa guadagnare, a convincere le sorelle Robbiano a pagarla meglio.

umiliazioni e angustie, cui le due donne la sottopongono senza mai lamentarsi e rispondendo come le hanno insegnato, ovvero come un soldato: «*Sissignora!*».<sup>1086</sup> L'amore per Vittorio sorge spontaneo e trepidante in Cristina e diventa per lei l'«unico raggio d'azzurro nella dura sua esistenza»,<sup>1087</sup> negato però dalla gelosia e dal disprezzo delle padrone contrarie alla relazione tra la “serva” e il nipote, di estrazione sociale superiore. Cristina è consapevole, come Dorina in *Addio Giovinezza!*, che il suo sogno d'amore è irrealizzabile, in quanto le barriere tra le classi sono insormontabili, ma crede nella promessa di matrimonio del giovane marinaio, che continua a vederla, nonostante l'opposizione delle zie. La condotta deplorabile delle due zitelle consente a Poggioli di concentrare la sua polemica nei riguardi della grettezza e disumanità della piccola borghesia, non risparmiando l'ipocrisia e la complicità della chiesa nello sfruttamento delle giovani donne di servizio. Suor Valeria (Rina Morelli), direttrice della “Tutela della giovane”,<sup>1088</sup> è perfettamente funzionale alle direttive dell'ente assistenziale che dirige: più che salvaguardare i diritti delle fanciulle da soprusi e ingiustizie, li calpesta facendosi garante dei pregiudizi sociali dei ceti borghesi nei confronti delle domestiche, come afferma Marcia Landy: «The institutions are aligned with the upper classes, even the church as exemplified by the character of Sister Valeria».<sup>1089</sup> Emblematico il colloquio che avviene nel suo ufficio tra Cristina e le sorelle Robbiano intenzionate a convincere la giovane a interrompere la sua storia d'amore col nipote. Inizialmente Cristina, sempre per amore, tenta di difendere la sua posizione verso le due zitelle dal momento che non lavora più per loro: «[...] ora le cose sono cambiate e alle signore non devo rendere conto di niente». Le donne l'accusano di aver allontanato da loro il nipote e Suor Valeria le appoggia incondizionatamente: «Cristina ti devi rendere conto che hai dato un grave dolore a queste signore. Hai portato la discordia nella loro famiglia». A nulla servono le parole accorate della giovane che afferma di essere una ragazza onesta e di amare con sincerità Vittorio, l'unica persona su cui lei possa contare. Le Robbiano non esitano a ribattere: «Anche noi non abbiamo che lui e tu sei una serva». L'offesa, cui la suora rimane indifferente, riporta Cristina alla dura realtà, alle crudeli leggi sociali imperanti. È a questo punto che ha buon gioco il discorso paternalistico, quanto farisaico, di Suor Valeria che riesce a far presa sull'animo altruista e disposto alla rinuncia della “servetta”: «Cristina, l'affetto, la simpatia,

<sup>1086</sup> Il titolo richiama il romanzo di successo di Liala Signorsì, pubblicato nel 1931.

<sup>1087</sup> Milea, *Si gira “Sissignora”*. *Nuovo volto di Maria Denis*, «Film», cit., p. 2.

<sup>1088</sup> La sua parte nel romanzo è molto limitata rispetto a quella filmica in cui si nota con evidenza l'asservimento della religiosa agli interessi non dei più deboli ma delle classi sociali più forti.

<sup>1089</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 283.

*tutte queste cose vanno bene. Anzi sono cose che Dio e Chiesa benedicono, quando esse non tornano a danno di nessuno, ma c'è qualche cosa di superiore, molto superiore all'affetto, all'amore. C'è qualcosa di più necessario ed è il sacrificarsi per la persona amata. L'amore dura poco, passano gli anni, la bellezza sfiorisce, ma il sacrificio, la rinuncia, quando sono fatti sinceramente, quando sono offerti al Signore hanno un profumo, uno splendore sempre più vivo».* La giovane, molto religiosa, è colpita nel profondo dal discorso della religiosa da sciogliersi in lacrime e da chiedere proprio a Suor Valeria come deve comportarsi. E costei le consiglia di troncarsi subito il legame: *«Da questo sacrificio, che ora ti sembra più straziante, verrà una gran forza, una grande serenità alla tua anima. Tu sei giovane, brava, non potrai mancarti un compagno adatto alla tua condizione. E per questa generosità una famiglia cristiana avrà riacquisito la sua pace».* Cristina dunque soccombe alle dure leggi sociali ma anche ad una religiosità falsa e perbenista, cui si contrappone la sua, sincera e fattuale, come si evince dai sacrifici cui si sottopone per un'innata bontà. Il racconto cinematografico mette a fuoco anche due concezioni della maternità radicalmente contrapposte: da un lato quella delle ragazze sedotte e abbandonate, come Maria (Dhia Cristiani), una brava giovane, amica di Cristina, che ha una figlia in orfanotrofio. Maria dimostra di amare veramente la bimba da cui si è dovuta separare per fare la donna di servizio. Al contrario la bella e ricca vedova Valdata (Evi Maltagliati), ultima padrona presso cui Cristina lavora, è succube del suo egoistico e geloso amore per un uomo cinico e ossessionato dalle malattie. Per non perderlo, non si fa alcuno scrupolo a nascondere la verità sulla malattia infettiva del figlio Giorgetto lasciando Cristina ad occuparsi di lui. E la "servetta" amorevole e affezionatissima al bambino, di cui si occupa senza risparmiarsi notte e giorno, finisce col contrarre la scarlattina, che la condurrà alla morte.

L'istituzione ecclesiastica e il falso perbenismo borghese vengono colpiti dal severo giudizio del regista anche nel finale del film. Suor Valeria non batte ciglio alla notizia della grave malattia di Cristina e si limita a informare le sorelle Robbiano che decidono, anche se contro voglia, di far visita alla sfortunata giovane solo per un atto di misericordia. Non meno insensibile la vedova Valdata che, di fronte alla diagnosi del medico, non si presta ad offrire a Cristina una stanza nella sua casa per curarla, ma preferisce che venga condotta all'ospedale. Vorrebbe persino negare alla ragazza di salutare Giorgetto, ma il medico si impone e il bambino saluta in lacrime la sua adorata "amica", che lo ha curato con l'abnegazione di una madre, anche se putativa. Le figure femminili delle classi sociali borghesi in *Sissignora*



are portrayed as indifferent, dishonest, and cruel. They characterize a world where power is conferred through wealth, institutional support, and by the drive for control and self-interest. This is a world where masculine figures are either absent or peripheral, and where the feminine characters are divided between maternal/predatory figures and young women who are their prey».<sup>1090</sup>

Come in *Mater dolorosa* o ne *La morte civile*, Cristina assume un atteggiamento materno nei riguardi di Giorgetto e in generale una condotta improntata a quello spirito di sacrificio estremo di matrice cattolica di cui ha parlato Mino Argentieri facendo un confronto con il romanzo della Steno. Il critico ha notato nel testo scritto una «innata estraneità» della ragazza «alle disavventure delle famiglie presso le quali è a servizio».

La protagonista del film ci riconduce invece a un archetipo di marca cristiana e a un ideale femminile tutto remissività, sopportazione taciturna, sacrificio, sottomissione al sesso maschile, ingiustizie serenamente scontate, vocazione altruistica, esistenza trascorsa per delega.<sup>1091</sup>

Nemmeno l'universo maschile occupa un ruolo di forte rilievo al pari di quello femminile: non risultano figure positive né Vittorio né l'innamorato deluso Emilio (Elio Marcuzzo), portavoce di una mentalità tradizionalista.<sup>1092</sup> Anche loro si fanno contagiare da pregiudizi e pettegolezzi sul conto delle “servette”, che talvolta nascondono un passato burrascoso dietro l'apparente onestà. Emilio, per esempio, metterà la pulce all'orecchio di Vittorio sulla possibilità che ragazze come Cristina siano delle ragazze madri. Il marinaio si ricrederà sulla ragazza solo quando avrà la prova che la bambina tenuta in braccio da Cristina, in un istituto per ragazze madri, è figlia di Maria. Il giovane per tutta la durata del film non assume mai un ruolo determinante per il destino della giovane, nemmeno quando decide di rompere ogni rapporto con le zie. Ambiguo il ritratto dell'amico Emilio, compaesano di Cristina e con intenzioni serie nei suoi riguardi, a tal punto da confessare a Maria di aver sentito dire in giro che Cristina aveva «avuto una disgrazia» ed aveva una «creatura», tuttavia l'avrebbe «presa anche così, anche se non era sola». La giovane domestica muore sola, nonostante fuori dalla porta dell'ospedale ci siano Maria, Enrichetta ed Emilio. L'arrivo delle sorelle Robbiano e la loro “fuga” precipitosa alla notizia della morte dell'umile e caritatevole “servetta” è un ennesimo *memento* all'insensibilità e alla depravazione di una società giunta alla resa dei conti. E forse Poggioli ce l'avrebbe detto con maggiore chiarezza se la morte improvvisa non

---

<sup>1090</sup> Ivi, p. 284.

<sup>1091</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti» italiani*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 186.

<sup>1092</sup> Il giovane vorrebbe che Cristina tornasse al paese, perché lì una donna può vivere senza incorrere nei pericoli della vita cittadina.

avesse stroncato la sua esistenza nel 1945. Il suo nome è ricordato accanto a quello di numerosi registi che negli anni dell'autarchia e della guerra attinsero al repertorio letterario dell'Ottocento e del primo Novecento attirandosi gli strali polemici dei giovani critici di «Cinema» che li accusarono di “calligrafismo”, ovvero di fare un cinema raffinato, più attento alla forma e alla preziosità dei riferimenti pittorici, che alla realtà del periodo storico:

Formalisti, calligrafici ... Questi aggettivi, riferiti dalla critica d'epoca a un gruppo di opere di origine letteraria e di ambientazione quasi sempre ottocentesca e primo novecentesca firmate da Mario Camerini, Ferdinando Maria Poggioli, Renato Castellani, Mario Soldati, Luigi Chiarini e Alberto Lattuada, non erano complimenti. Soprattutto nelle recensioni di Giuseppe De Santis su «Cinema» e di Antonio Pietrangeli su «Bianco e Nero» ci si accanisce nel rimproverare a tali film ciò che vogliono essere, contrapponendo loro ciò che si sarebbe voluto che fossero ma che non erano. In sostanza: realismo contro formalismo.<sup>1093</sup>

La stroncatura critica coeva dei film di Poggioli e in genere dei calligrafici non avvenne in un clima sereno, ma sulla base di un giudizio morale, che si comprende solo nella prospettiva del modo di concepire il cinema che si affermerà con il neorealismo e che i giovani critici di «Cinema» propugnavano. Questa miopia critica impedì di valutare con la necessaria imparzialità la produzione filmica del regista bolognese (e non solo la sua).<sup>1094</sup> «Nel dopoguerra – come scrive Aprà – calmate le acque di una battaglia culturale che celebrava il neorealismo, si comincia a riconsiderare quel cinema, un po' timidamente dapprima e poi, a intermittenza, sempre più decisamente».<sup>1095</sup> Giulio Cesare Castello su «Cinema», nel 1950, ritiene che a Poggioli spetti un più giusto riconoscimento nella storia del cinema italiano, ma la rivalutazione viene neutralizzata dalla constatazione che le cinque opere prese in esame (*Addio giovinezza!*, *Sissignora*, *Gelosia*, *Le sorelle Materassi*, *Il cappello da prete*) «sono dominate da un gusto che le consegna senza possibilità d'equivoco ad un'epoca trascorsa. Un'epoca di compromesso, di evasione, di ricerca in direzioni prevalentemente antirealistiche».<sup>1096</sup> Ancora una volta la scelta di ispirarsi alla letteratura e al teatro, soprattutto

---

<sup>1093</sup> Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 103.

<sup>1094</sup> «Poggioli, Soldati, Castellani – scrive De Santis nel giugno '43, quasi conclusivamente visto che è una delle sue ultime recensioni sul quindicinale – hanno chiarito oramai in più opere la loro fredda posizione di calligrafi dichiarandosi decisamente chi per un impressionismo di schietta origine letteraria, chi per un pittoricismo di dubbio buon gusto, chi infine per un tecnicismo rinnovatore delle acque sporche [...]». Lino Micciché, *L'ideologia e la forma*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 15.

<sup>1095</sup> Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 103.

<sup>1096</sup> Giulio Cesare Castello, *Retrospective: Una pentalogia piccolo borghese*, cit., p. 313.

ottocenteschi, venne considerato un modo per fuggire al presente, nascondendosi dietro preoccupazioni di natura formale più che contenutistica. Massimo Mida dal canto suo riconosce a Poggioli la capacità di elevare i testi di partenza grazie alla sua esperienza di montatore e di documentarista, ma non solo. In *Addio giovinezza!* e in *Sissignora* ha creato personaggi a tutto tondo sullo sfondo di una realtà ambientale e sociale che, se la morte prematura, non lo avesse fermato, avrebbe potuto indirizzarsi verso una rappresentazione neorealista *ante-litteram*.<sup>1097</sup> Anche Libero Solaroli, nel 1955, fa eco all'articolo di Mario Orsoni in «Filmcritica» del dicembre 1953,<sup>1098</sup> che ha parlato di una e vera propria «congiura del silenzio» sul cinema di questo autore che fu un antesignano del neorealismo: «Il primo vero mercato realistico del cinema italiano – tanto per fare un esempio – non è quello di Porta Portese in *Ladri di biciclette*, ma quello del Corso Principe Oddone a Genova in *Sissignora*».<sup>1099</sup> E poi aggiunge:

I film di Poggioli furono i primi nei quali si avvertirono quei fermenti innovatori che covavano sotto il conformismo del cinema italiano, e che più tardi esplosero con *Ossessione*. Anche nel cinema ci fu una lenta preparazione del 25 luglio; di questa preparazione, checché ne pensino gli storici, Poggioli fu uno dei più sensibili esponenti e promotori.<sup>1100</sup>

Senza alcuna pretesa di esprimere giudizi definitivi, possiamo oggi considerare la scelta di Poggioli e dei cosiddetti calligrafici o formalisti, di rifugiarsi nella letteratura come una maniera «per evitare di scontrarsi con un presente sgradevole», ma anche «per rendere conto, in maniera allusiva, metaforica e talvolta più esplicita, della condizione dell'Italia dell'epoca».<sup>1101</sup>

## 6.5. Angeli della patria

L'Italia entra in guerra, il Paese è in piena campagna autarchica e la cinematografia persegue l'intento di esaltare sul piano dell'immaginario le imprese militari nazionali. Tuttavia l'intensificata produzione di documentari dell'Istituto Luce e la programmazione di «sette

---

<sup>1097</sup> Cfr. Massimo Mida, *Attualità di Poggioli*, «Ferrania», VIII, 1° gennaio 1954, p. 20.

<sup>1098</sup> Mario Orsoni, *Appunti su Poggioli*, cit.

<sup>1099</sup> Libero Solaroli, *Anche i film di Poggioli prepararono il 25 luglio*, «Cinema Nuovo», IV, 54, 10 marzo 1955, p. 174.

<sup>1100</sup> *Ibidem*.

<sup>1101</sup> Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 116.

grandi pellicole spettacolari o documentarie a soggetto di guerra»<sup>1102</sup> da parte del Comitato per il cinema di guerra e politico, costituito nel 1941 presso il Minculpop e presieduto dal ministro Pavolini, non determinò, come nelle coeve cinematografie straniere, un'adesione a 360 gradi al conflitto in corso.

Cinecittà – che deve raggiungere quota centoventi – non prende il fucile, o almeno non lo prende in misura paragonabile a ciò che fanno gli altri paesi in guerra. Così mentre negli Stati Uniti per aggregazioni spontanee tutte le forze dello spettacolo (produttori, registi, maestranze) si mobilitano in difesa degli interessi nazionali, in Italia le parole d'ordine partono effettivamente dall'alto («Bisogna fare un cinema di guerra»), ma pochi le seguono. L'industria dello spettacolo «prospera» e si sviluppa in una direzione soprattutto centrifuga rispetto alla guerra.<sup>1103</sup>

I film di propaganda bellica – in cui possiamo far convergere anche il filone coloniale – a differenza degli altri media di regime, quali la stampa e la radio, «mobilitati per trasmettere il senso di esaltazione per l'andamento dell'impresa bellica»,<sup>1104</sup> mostrano le due facce della guerra: il conflitto trionfale e i sentimenti privati. Man mano che l'intervento dell'Italia nel conflitto mondiale assume proporzioni più vaste e al contempo rivela alcuni macroscopici segnali di debolezza militare, i lungometraggi di guerra progressivamente lasciano da parte la retorica celebrativa delle imprese belliche e «ripiegano su toni medi di rappresentazione di motivi umani che portano sempre di più l'occhio della macchina da presa a ridosso dell'uomo più che dell'apparato militare».<sup>1105</sup> In tal senso la produzione più rappresentativa è quella di Francesco De Robertis (*Uomini sul fondo, Alfa Tau!*) e di Roberto Rossellini (*La nave bianca, Un pilota ritorna, L'uomo dalla croce*), che va ricordata assieme a quella di registi affermati come Goffredo Alessandrini (*Giarabub*) e Augusto Genina (*L'assedio dell'Alcazar, Bengasi*). Si tratta di opere in cui, pur non venendo meno l'eroismo militare e lo spirito di sacrificio dell'universo virile, la macchina da presa indugia sulla dimensione affettiva dei protagonisti, sul senso di solidarietà umana che li lega al di là del canonico cameratismo patriottico. Il genere bellico per sua natura esalta un mondo dominato da uomini, in cui la figura muliebre viene esclusa, anche se nella realtà italiana dell'epoca la donna non occupava ruoli affatto marginali. Dopo l'acceso dibattito, seguito a provvedimenti anche drastici,<sup>1106</sup> sulla necessità

---

<sup>1102</sup> Lando Ferretti, *Il cinema strumento di lotta e di vittoria*, «Lo schermo», VII, 5, maggio 1941, p. 6.

<sup>1103</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, cit., p. 150.

<sup>1104</sup> *Ibidem*.

<sup>1105</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>1106</sup> Ricordiamo, senza pretesa di esaustività, alcune misure legislative volte a ridurre la presenza femminile sul mercato del lavoro: il regio decreto del 1927 (9 dicembre 1926) escludeva le donne dall'insegnamento delle materie umanistiche nei licei e quello del 1938 (5 settembre 1938) fissava al 10% la percentuale delle donne che potevano essere assunte nell'amministrazione pubblica e nel settore privato. Tuttavia, come documenta Maria

di ricondurla ai suoi doveri di vestale della casa, il regime aveva, ancora una volta, bisogno della donna nelle fabbriche, nelle officine, nei servizi pubblici, negli uffici. Alla camerata, in particolare, ora più che mai, il partito si rivolgeva affinché facesse opera di propaganda presso l'opinione pubblica sulla forza militare della nazione e sulla scontata certezza di vincere la guerra.<sup>1107</sup> Non c'era alcun presentimento consapevole tra le *militi dell'idea* che «l'indice di gradimento verso il regime stesse venendo pericolosamente meno».<sup>1108</sup> Soprattutto le dirigenti del partito continuavano nella loro azione di sensibilizzazione adoperandosi sul piano pratico per gestire i posti di ristoro, i corsi di taglio e cucito, i collegamenti con le altre associazioni, come la Gil. In uno stato di mobilitazione totale con milioni di soldati impegnati sui fronti dell'Europa e dell'Africa settentrionale il regime operava a più livelli nello sforzo di offrire un'immagine trionfalistica del paese grazie anche alla cooperazione delle donne fasciste: Mussolini le ricevette a Palazzo Venezia nei primi tre anni di guerra con frequenza sempre maggiore, accompagnata dai toni enfatici della stampa che elogiava dedizione e indefesso attivismo. Le autorità dunque si avvalsero di tutte le risorse disponibili per manipolare il consenso nei riguardi di una guerra accolta dagli italiani con freddezza e con un'impreparazione militare senza precedenti come dimostrarono le precoci sconfitte sul fronte greco, albanese e nord africano. Le tesserate dei fasci femminili erano in forte crescita a partire dalla metà degli anni Trenta per volontà del Gran Consiglio che intendeva fascistizzare sempre più la condotta pubblica e privata delle donne.<sup>1109</sup> Durante la guerra si favorì, mediante l'organizzazione di corsi specifici, la mobilitazione delle fiduciarie dei fasci. Con l'inizio delle ostilità si videro le città «percorse da lugubri figure decisamente poco femminili che, in sahariana nera e munite di maschere antigas, somministravano le prime cure alle vittime delle incursioni aeree».<sup>1110</sup> Si trattava tuttavia di compiti sempre legati ad un ruolo ancillare e mai attivo nella guerra. Le giovani universitarie e le militanti del partito, in base ad

---

Fraddosio, «[...] nell'industria tessile le operaie rappresentavano il 75,6% della mano d'opera, in quella della carta il 50,7%, in quella del cuoio il 40,8%, il 24,7% nell'industria chimica e il 24% in quella alimentare. In contraddizione con i programmi e le direttive ideologiche del fascismo, la guerra potenzia il numero delle lavoratrici della classe operaia accentuando la "diversità" della loro collocazione sociale rispetto alle donne della borghesia. Non "angeli della casa", quindi, ma soggetti produttivi, discriminati dal punto di vista retributivo, ma che alla fine del 1940 rappresentavano il 30% di tutta la manodopera industriale [...]». Maria Fraddosio, *Le donne e il fascismo. Ricerche e problemi di interpretazione*, in «Storia contemporanea», XVII, 1, febbraio 1986, p. 104.

<sup>1107</sup> Cfr. Diana, *La donna italiana e la guerra*, Roma, a cura dell'Ufficio stampa e propaganda del Pnf, 1941, pp. 11-40.

<sup>1108</sup> Helga Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*, cit., p. 212.

<sup>1109</sup> A questo scopo si erano mobilitate anche le riviste femminili. Cfr. Elisabetta Mondello, *La nuova italiana*, cit.

<sup>1110</sup> Helga Dittrich-Johansen, *Le «militi dell'idea»*, cit., p. 202.

accordi stipulati tra la Gil e l'Ond,<sup>1111</sup> si prodigavano per distribuire viveri ai soldati nei posti di ristoro oppure nei laboratori femminili si preparavano pacchi con vari indumenti da inviare nelle zone di guerra.

[...] L'atteggiamento nei confronti delle militanti all'emergenza bellica continuò ad essere significativamente improntato a una profonda ambivalenza. Per quanto infatti le dirigenti venissero caricate di responsabilità dal carattere sempre più scopertamente politico, le gerarchie maschili non cessavano di presentarne il contributo come del tutto rispondente agli obblighi «materni» che esse avevano nei confronti della società, anziché valutarlo per quello che in effetti era, cioè nei termini di un sentito coinvolgimento alla vita militare del paese. In altre parole, le fasciste si prodigavano nell'assistenza bellica in quanto mamme e sorelle affettuose che compiono il loro dovere per istinto.<sup>1112</sup>

Pochissimi i casi di militanti che aspiravano ad abbracciare le armi per combattere al fianco degli uomini. La stragrande maggioranza era animata da aspirazioni in linea con l'educazione fascista ricevuta che le portava a dedicarsi ad attività di carattere solidaristico ed umanitario, come l'assistenza nelle sue più svariate declinazioni. Questo spiega l'impiego massiccio delle donne nelle retrovie con ruoli di crocerossina, come la coeva cinematografia testimonia.

Da *La nave bianca* (1941) di Roberto Rossellini<sup>1113</sup> a *Il treno crociato* (1943) di Carlo Campogalliani le donne-angelo si prodigano per alleviare le sofferenze dei soldati feriti mettendo anche a repentaglio la loro vita, come accade alla giovane infermiera de *Il treno crociato* colpita a morte mentre tenta, durante un'incursione aerea, di tirare una tenda per coprire la luce proveniente dalla sala operatoria, in cui una sua collega sta donando il sangue per salvare la vita di un ufficiale. La sua morte viene accompagnata dal saluto militare, come se fosse a tutti gli effetti un milite: «*Sorella Adele Gerini*» – esclama il capitano medico – «*Presente*» rispondono i soldati in coro. Non manca la componente melodrammatica nei gesti e nelle parole: un soldato pone dei fiori sul corpo esanime della giovane e il capitano medico aggiunge: «*È un soldato, sorella, che ti porta il saluto di tutti i soldati d'Italia*». La presenza femminile in un universo omocentrico è per lo più accettata in veste di «buona Samaritana».<sup>1114</sup> Altrimenti, in alcuni film di guerra, come nei corrispettivi romanzi di consumo, «la donna è vista piuttosto come impiccio, che come contributo determinante all'azione. [...] L'eroe deve rallentare il suo cammino verso la meta agognata, poiché la

---

<sup>1111</sup> PNF – *Fogli di Disposizioni* n. 55, 30 gennaio 1941 e n. 63, 20 febbraio 1941, ivi, p. 203.

<sup>1112</sup> Ivi, p. 205.

<sup>1113</sup> Gli interpreti non sono attori «ma soltanto uomini e donne della vita reale». Dino Falconi, «Il Popolo d'Italia», 15 settembre 1941, in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1*, cit., p. 219.

<sup>1114</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 65.

presenza della compagna è un ostacolo in più». <sup>1115</sup> In *Quelli della montagna* (1943) di Aldo Vergano, film dedicato, come appare nei titoli di testa, «alla memoria del regista Cino Betrone Tenente degli Alpini caduto sul fronte Greco-Albanese», ma di fatto film di esaltazione del corpo degli Alpini, il comandante Piero Sandri (Mario Ferrari), risponde così al tenente Andrea Fontana (Amedeo Nazzari) che gli chiede perché mandi via una ragazza che ha portato del latte per gli alpini: «Perché le donne devono stare a casa loro e non voglio che i miei alpini abbiano per la mente idee di donne, storie. No, no devono pensare al servizio e basta». Le sue parole ricordano il medesimo atteggiamento misogino presente in *Giarabub* (1942), di Goffredo Alessandrini in cui il maggiore Castagna (Carlo Ninchi) si mostra subito contrario alla presenza della prostituta Dolores (Doris Duranti), giunta al fortino sperduto nel deserto nord africano per esercitare il suo mestiere: «Non gradisco la vostra presenza perché qui donne non ne voglio. [...] Per le donne ho sempre ammirazione e rispetto, ma in guerra mi rompono le scatole». Invitandola a ripartire appena possibile, le ricorda: «[...] qui siete un'ospite, nient'altro che un'ospite. Capito? [...] Fate conto di essere in vacanza. Immagino che un poco di riposo non vi spiacerà». Talvolta le donne perdute, a contatto con il fervore patriottico – e il conseguente costo in termini di sofferenza che esso comporta – finiscono per esserne contagiate. Dolores infatti viene ripresa in sala operatoria mentre si prodiga come infermiera nella cura dei feriti. Piuttosto inverosimile il suo personaggio all'inizio della storia quando indossa *mises* eleganti sempre diverse e ostenta uno *charme* più da diva che da donna di malaffare; appare più credibile nella veste di angelo-bianco sotto lo sguardo del maggiore, compiaciuto «per la reintegrazione della donna nell'ordine dei valori positivi». <sup>1116</sup> In *Bengasi* (1941) di Augusto Genina troviamo un altro ritratto di “soldatessa” dal cuore gentile. Fanny (Laura Redi) si redime grazie all'amore per Antonio (Fedele Gentile), un soldato italiano che assieme ad un gruppo di commilitoni ha cercato rifugio in una casa di tolleranza, camuffata da pensione, per sfuggire agli inglesi rientrati a Bengasi. Fanny, come Dolores, va incontro ad una trasformazione fisica che accompagna quella spirituale: «Dapprima le sue labbra sono truccate vistosamente e una vestaglia vaporosa lascia intravedere lembi di una gamba. Man mano che si prolunga l'occupazione inglese, il viso della ragazza si fa più pensoso e la peccatrice pubblica acquista le sembianze di una sorella». <sup>1117</sup>

L'amore per il soldato finisce infatti coll'identificarsi con quello per la patria, in nome della quale si è disposti anche a sacrificare la vita. E infatti la giovane, durante una perquisizione

<sup>1115</sup> Carlo Bordoni, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori editore, p. 81.

<sup>1116</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 66.

<sup>1117</sup> Ivi, p. 70.

annunciata da un'amica nella casa ad opera degli inglesi, non solo non dice nulla ad Antonio per non farlo andare via, ma agisce con prontezza nascondendolo nella sua camera dietro una tenda. Per poco il soldato non viene colpito dallo sparo di uno dei nemici ubriaco. Fanny, scampato il pericolo, porta a compimento la sua redenzione: mentre il giovane, ormai guarito, smania dal desiderio di ricongiungersi con i suoi compagni per continuare a combattere, secondo gli stilemi del film di guerra, Fanny decide di dare una svolta alla sua vita: lascia intendere che smetterà di prostituirsi e Antonio le rivela insospettitamente di conoscere il suo indirizzo di casa e le chiede se la troverà lì a guerra finita. «Sì, Antonio, mi ci trovi», risponderà la giovane commossa. È dunque il soldato a determinare il cambiamento nella donna e il finale ritorno nell'alveo protettivo della famiglia d'origine. Il *cliché* è quello della prostituta buona, catapultata in città e finita per chissà quali ragioni a fare mercimonio del proprio corpo. Queste giovani perdute diventano delle eroine: Dolores quasi di certo morirà come un soldato assieme a tutti i valorosi del fortino di Giarabub, la coraggiosa Fanny attenderà che Antonio mantenga la promessa di andare a casa sua, a guerra finita, con l'intenzione di sposarla.<sup>1118</sup> L'immagine muliebre prevalente è quella della peccatrice che si redime, della moglie o fidanzata comprensiva e disposta al sacrificio, insomma della donna angelo: «La cultura del fascismo non consente altro, subordina la specificità femminile al ruolo ottocentesco dell'angelo bianco, aggiorna stereotipi assai simili a quelli propalati durante la prima conflagrazione mondiale nei manifesti e nei film».<sup>1119</sup>

Il filone bellico e, in genere, i film di impianto melodrammatico ignorano che la donna, come era accaduto nel corso della grande guerra, fosse uscita dalle quattro mura domestiche per sostituire gli uomini impegnati nel conflitto. Le esigenze della propaganda bellica inducono le autorità ad investire risorse ed energie nel cinema, «l'arma più forte», come aveva detto Mussolini nel 1923, non per veicolare l'immagine della “donna nuova”, bensì per imprigionarla nei canonici e rassicuranti *cliché* del «modello materno assistenzialistico».

### **6.5.1. *L'assedio dell'Alcazar, Bengasi e Passaporto rosso.***

La produzione cinematografica del Ventennio ha estromesso, quasi del tutto, la presenza di madri « [...] e la cosa non può non apparire sorprendente – sostiene Giovanna Grignaffini – data la centralità che la figura materna assume nel progetto e nella pratica politica del

---

<sup>1118</sup> Questo *happy ending* è visibile nella riedizione del film curata da Bassoli nel 1955.

<sup>1119</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 86.



fascismo».<sup>1120</sup> Alcuni film bellico-coloniali offrono tuttavia ritratti femminili, anche di madri, in linea con l'immagine tradizionale veicolata dal regime.<sup>1121</sup> La battaglia per l'autarchia e poi il conflitto bellico danno un forte impulso alla proliferazione di film italiani "tratti da", a commedie sentimentali, a generi e filoni basati su dispositivi diegetici seriali, come i "telefoni bianchi". Il filone bellico non fa eccezione a questa tendenza alla stessa stregua dei film in costume, musicali, storici, rubricabili sotto l'etichetta mutevole del melodramma. *L'Assedio dell'Alcazar* (1940) e *Bengasi* (1942) di Augusto Genina possono essere presi come casi di studio del modello di donna propagandato dal regime in questo periodo. Regista di fama internazionale, Genina gode di grande stima presso la Direzione Generale della Cinematografia e i vertici militari e politici del regime fascista, dopo la realizzazione di film di successo, tra cui *Lo squadrone bianco*. Inoltre la casa di produzione è la Bässoli Film che non ha lesinato a mettere a disposizione del regista, definito da alcuni critici e storici «warrior bard»,<sup>1122</sup> tutti i mezzi necessari per la realizzazione dei due lungometraggi bellici, a partire dai metri di pellicola necessari, alle imponenti scenografie, alle comparse, agli attori di prestigio e così via. *L'Assedio dell'Alcazar* fu senza dubbio un colossal di grande impatto emotivo sul pubblico; *Bengasi* invece, a causa della riconquista della città libica da parte degli inglesi, fu elogiato dalla stampa ma non attirò tanti spettatori al cinema quanto il film diretto due anni prima.

Prodotto da Renato e Carlo Bässoli, *L'assedio dell'Alcazar* vinse a Venezia la Coppa della Biennale e il premio nazionale della cinematografia 1940-41. Venne girato negli studi di Cinecittà, dove si ricostruì – grazie alla bravura di uno dei più famosi scenografi del periodo, Gastone Medin – la leggendaria fortezza, e per gli esterni a Toledo, nelle rovine dell'Alcazar. Pur essendo un lavoro di respiro internazionale, come si evince dalla composizione del cast formato da attori di diversa origine: dalla francese Mireille Balin allo spagnolo Rafael Calvo, agli italiani Maria Denis, Fosco Giachetti e Aldo Fiorelli, la critica italiana insiste sul marchio di fabbrica nazionale del film. Non a torto, perciò, Giuseppe Isani sulle pagine di «Cinema», assegnando quattro stellette al film, sottolinea quanto le lodi del pubblico e della stampa, anche straniera,<sup>1123</sup> abbiano dimostrato le enormi potenzialità del cinema italiano sul piano recitativo, scenografico e registico che non ha nulla da invidiare

---

<sup>1120</sup> Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID, *La scena madre*, cit., p. 246.

<sup>1121</sup> Le madri sono le figure più ricorrenti dei documentari del Luce, «ma tale centralità è interamente al servizio di una finalità didattica. Si tratta infatti di illustrare e far vedere all'opera l'efficacia di un sistema assistenziale, oltre che l'idea della maternità come fatto sociale». Ivi, p. 247.

<sup>1122</sup> Cfr. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 55.

<sup>1123</sup> Il film fu presentato a Berlino e trionfò in Spagna.

alla migliore tecnica straniera, affrontando un tema che per essere legato alla storia vera e recentissima di avvenimenti che noi tutti e con noi il mondo intero ha vissuto, presentava difficoltà e pericoli salientissimi ed evidenti. Genina ha talmente “sentito” il suo compito e il suo lavoro da darci un’opera che è un vero capolavoro di epica, di umanità e di forte poesia. [...] C’è insomma dietro a questo *L’assedio dell’Alcazar* tutto il cinema italiano in primissima linea, il cinema italiano che rivendica il suo primato. Sia questo film di esempio a tutti coloro che fanno in Italia del cinematografo, sia di esempio a chi ha avuto finora dei dubbi, e soprattutto faccia pensare al nostro pubblico con quanta serietà, con quanto impegno si lavori nei teatri di posa italiani, per il cinema italiano.<sup>1124</sup>

Pare che sia stato il produttore Bässoli, secondo la testimonianza della moglie del regista, a proporre a Genina di girare un film sull’assedio dell’Alcazar.<sup>1125</sup> Il lavoro di ricostruzione storica fu molto complesso e condotto con severo scrupolo documentario dal regista con il suo *team* di collaboratori. La sceneggiatura fu scritta assieme ad Alessandro De Stefani e Pietro Caporilli. Alla parte tecnica collaborarono due alti ufficiali dell’esercito spagnolo. Il consulente militare fu lo stesso colonnello Moscardò, il comandante del presidio dell’Alcazar, che aiutò Genina nella ricostruzione dei fatti, molto precisi sul piano storico. La maggior parte dei personaggi sono realmente esistiti:

I personaggi sono tutti veri. La donna che ha il bambino è vera. Il falangista giustiziato è vero. Praticamente le storie inventate sono quelle di Giachetti con la Balin e di Maria Denis con Fiorelli. Il sacerdote che entra nella fortezza per dare la comunione, l’estrema unzione ai moribondi è roba vera ... tutto preso dalla storia.<sup>1126</sup>

Genina quindi viene incontro sia agli sforzi propagandistici del regime a favore del nazionalismo di Franco, contro l’opposizione repubblicana in terra spagnola, sia all’esigenza spettacolare cinematografica intrecciando episodi di cronaca storica con azioni belliche di notevole impatto visivo. L’esaltazione dell’eroismo maschile si fonde con lo spirito di sacrificio e di abnegazione della massa rifugiata all’Alcazar, come le parole di Moscardò attestano, «nel preambolo, che dà la chiave interpretativa della celebrazione cinematografica dell’Alcazar»:<sup>1127</sup> «*Da questo momento, i destini della Spagna stanno nelle mani di chi è disposto a dare la vita per salvarla*». Su questo sfondo drammatico e allo stesso tempo epico, si innerva l’elemento di finzione melodrammatica, ovvero il binomio amore-guerra di nota derivazione letteraria, oltre che filmica, che ritorna anche in *Bengasi*. *L’assedio dell’Alcazar*

---

<sup>1124</sup> Giuseppe Isani, *L’assedio dell’Alcazar*, «Cinema», V, 105, 10 novembre 1940, p. 348.

<sup>1125</sup> Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Betty Ferraris Genina*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, p. 523.

<sup>1126</sup> Ivi, p. 524.

<sup>1127</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 59.

viene accolto sulla carta stampata e dal pubblico con autentico entusiasmo. Luigi Chiarini, per esempio, sulle colonne di «Bianco e Nero» scrive:

Il miglior film della Mostra è indubbiamente *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina, un film in cui si notano taluni blocchi di sequenze, strette in un ritmo nuovo per il cinema italiano: un ritmo di racconto, che ora si arresta in un particolare di intensa emozione, ora corre via rapido sopra rapide visioni di battaglia, ora si ferma di colpo nell'ansito dell'ultimo spicco, per adagiarsi infine in pause profonde e lunghe, dense di motivi che non si esauriscono filiformi nell'immagine, nella cronaca o nel fatto, ma si arricchiscono di echi e vibrazioni plurime.<sup>1128</sup>

Il direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia apprezza la bravura del regista nell'aver saputo dosare con sapienza gli ingredienti di questo film di guerra in equilibrio perfetto appunto tra scene di battaglia e particolari di vita militare, tra corali protagonismi di massa e toccanti dettagli di vita privata. Pure Michelangelo Antonioni, critico non allineato, rivela la sua ammirazione per Genina, abile nell'inserire in un lungometraggio bellico, ancorato alla storia, «un po' la vita di una piccola città, con le sue nascite, le sue morti (ma queste tanto più numerose) e le sue storie d'amore».<sup>1129</sup> Il regista, grazie alla sua formazione internazionale, riesce a rappresentare all'interno della magniloquente esaltazione del valore e dell'animosità dei soldati franchisti, pronti a resistere fino alla morte, anche la sofferenza e lo spirito di sacrificio della popolazione di Toledo, raccolta nella fortezza. Pubblico e privato, spettacolarità degli scontri e squarci di vita privata, epicità grandiosa e generosità minuta si alternano senza soluzione di continuità ne *L'Assedio dell'Alcazar*.<sup>1130</sup>

In questa pellicola, più che in altre appartenenti allo stesso genere, come *La nave bianca*, *Uomini sul fondo*, *Alfa Tau!*, la figura femminile, pur essendo pressoché assente o marginale, occupa uno spazio non secondario nella diegesi. Carmen (Mireille Balin) e Conchita (Maria Denis) sono le due giovani donne con un ruolo da protagonista ne *L'assedio dell'Alcazar*. Gli autori hanno creato una coppia al femminile antitetica (la donna frivola e quella angelicata), come in altre pellicole di contenuto militare, per indicare al pubblico un modello di condotta unico, quello sacrificale, a cui una donna può elevarsi per amore, inteso metaforicamente

---

<sup>1128</sup> Luigi Chiarini, *La manifestazione cinematografica di Venezia*, «Bianco e Nero», IV, 10, ottobre 1940, p. 4.

<sup>1129</sup> Michelangelo Antonioni, *La sorpresa veneziana*, «Cinema», V, 102, 25 settembre 1940, p. 221.

<sup>1130</sup> Qualche critico, come L[ucia] Tr[anquilli], dalle pagine di «Bianco e Nero», pur associandosi al coro degli estimatori del film per quanto riguarda «la fedeltà della ricostruzione dell'ambiente» e «la coerenza del tono massiccio e corale», rileva che «la fantasia ha raramente spiccato il volo sul materiale documentario». Il recensore si riferisce alla seconda storia d'amore, quella tra la madrilena e il capitano Vela, «che è convenzionale e alquanto sfocata nel suo confuso psicologismo». Lucia Tranquilli, *L'assedio dell'Alcazar*, in Leonardo Autera (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero (1937-1943)*, vol. III, tomo I, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, pp. 1341-1342.

come amor di patria. Infatti Carmen, cui è riservato nella diegesi uno spazio maggiore, va incontro ad un percorso di “conversione”: da *vamp* viziata e leggera a donna matura e seriamente innamorata. Si trova a Toledo in visita all’amica Conchita, che vive con la zia ed è fidanzata con Francisco (Aldo Fiorelli), soldato nelle file dei nazionalisti del generale Franco. Carmen appartiene allo stereotipo della giovane abituata a vivere un’esistenza borghese agiata, senza rinunce di alcun genere. Nel corso della storia si comprende che ha avuto diverse esperienze sentimentali, ma tutte superficiali e inconsistenti, come lei stessa ammette affermando che *«per noi donne l’amore è un uomo che ci piace»*. Molto eloquente il comportamento della ragazza all’interno della fortezza dell’Alcazar, in cui si rifugia assieme a Conchita per salvarsi dall’imminente attacco delle forze repubblicane. Si mostra refrattaria a qualsiasi forma di adattamento ai disagi imposti dal forte e pretende che le vengano riservati «i riguardi dovuti alla sua bellezza e alla sua posizione sociale». <sup>1131</sup> Per questo si fa portare da Paolo (Silvio Bagolini), un amico di Francesco, un materasso con rete e anche un paravento, disgustata dal fatto di dover dormire in mezzo a tanta gente. La scena mescola ingredienti drammatici a comici, come quando la giovane, mentre tutte le altre donne si prodigano a prepararsi un giaciglio di fortuna, se ne sta seduta sul letto, con atteggiamento snobistico, a pettinarsi guardandosi in uno specchietto; inoltre Paolo non le risparmia battute ironiche ogni qual volta Carmen chiede qualcosa di nuovo, inconsapevole della sua condotta ridicola. <sup>1132</sup> L’incontro con lo schivo e rude Capitano Vela (Fosco Giachetti) si rivela determinante per Carmen. L’ufficiale per il suo aspetto fisico attira immediatamente l’attenzione della ragazza che non si esime dal commentare con *«Infatti è un bell’uomo»*, il giudizio ammirato dei due cadetti Francisco e Paolo: *«è il più bell’ufficiale dell’accademia»*. Al che i giovani aggiungono che *«bell’ufficiale nel gergo militare significa ufficiale in gamba, un uomo deciso»*. Vediamo quindi nell’equivoco verbale la diversa concezione dell’uomo: affascinante nella concezione muliebre di Carmen, soldato dal piglio severo nel contesto della vita militare. E la prova di questa duplice natura dell’idolo dei cadetti si rivela ben presto alla fatua Carmen. Rivede il bell’ufficiale nei sotterranei della fortezza e crede di poter ottenere, in nome del suo *charme* femminile, quello che desidera, ma l’uomo di fronte al ribrezzo della donna nei riguardi della promiscuità imposta dai tragici eventi, le fa notare che l’Alcazar non è un albergo e che dovrà rinunciare alla rete e condividere il materasso con un’altra donna.

<sup>1131</sup> Elio Zorzi, *Il trionfo dell’«Alcazar»*, «L’Illustrazione Italiana», LXVII, 36, 8 settembre 1940, p. 378.

<sup>1132</sup> All’ennesima lamentela della donna scocciata per le difficoltà incontrate da Paolo nel procurarle alcuni oggetti: *«Ci sono degli uomini che per me farebbero a piedi il giro del mondo»*, il giovane cadetto replica ironico: *«Però non l’hanno ancora fatto!»*.

L'ufficiale le risponde quindi con accenti molto severi richiamandola alla dura realtà del momento che esige altruismo, spirito di sacrificio e soprattutto capacità di adattamento. Dopo questo primo potente urto con la personalità intransigente e pragmatica del capitano, del tutto «refrattario alle smancerie femminili e alieno dall'accordare favoritismi e privilegi»,<sup>1133</sup> Carmen inizia la sua progressiva trasformazione, scatenata dal contatto con l'umanità sofferente della fortezza e soprattutto con un uomo di grande statura morale ed etica. Pervasa dal clima di pietà e di attivismo presente tra gli assediati, nonché dall'ammirazione e dal sorgere di un autentico sentimento d'amore per Vela, decide di dare il suo contributo alla causa comune chiedendo all'ufficiale di essere impiegata come infermiera. Al momento l'uomo si stupisce della proposta, poi si mostra contento: «Ah! La permanenza qua dentro comincia a farvi ragionare». Come afferma Marcia Landy: «Carmen is the only major character to undergo a change of heart from indifference to commitment».<sup>1134</sup> La “conversione” di Carmen rientra nei codici del genere: una donna leggera, incapace di guardare in faccia la realtà e di assumersi delle responsabilità, in una situazione di emergenza, qual è quella della guerra, viene contagiata dall'atmosfera generale di entusiastica resistenza e indomito coraggio da decidere di votarsi alla causa degli assediati. In altre parole, di fronte ad una corale visione di devozione sacrificale, Carmen non può rimanere indifferente, come non può non essere toccata dallo spirito di dedizione assoluta al proprio dovere di Vela.<sup>1135</sup> Significativo quando l'ufficiale le chiede, mentre lei si prodiga amorevolmente a soccorrere i feriti, se sia stanca e la donna prontamente nega di esserlo, affermando con tono perentorio alla notizia che il nemico sta facendo di tutto per far capitolare la fortezza: «Ma noi non ci arrendiamo!». Il capitano la guarda con ammirazione ed esclama: «Che energia! Scommetto che non avete più paura dei bombardamenti». E lei replica: «Molto meno. Fra poco sarò come voi. In fatto di coraggio il mio modello siete voi!». L'uomo quindi nota il cambiamento avvenuto in Carmen e glielo fa presente. La replica della giovane conferma la conversione, «L'altra donna l'ho dimenticata e vorrei che voi faceste altrettanto».<sup>1136</sup> A nulla serve l'incontro fortuito con un antico spasimante, Pedro (Andrea Checchi), trovato ferito all'interno della fortezza e bisognoso delle sue cure. Il giovane tenta di riconquistarla, ma non

<sup>1133</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 57.

<sup>1134</sup> «Carmen è l'unico personaggio principale ad andare incontro ad una trasformazione dall'indifferenza all'impegno». Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 163.

<sup>1135</sup> Unico personaggio del film cui viene negato il nome a indicare il suo ruolo simbolico di eroe.

<sup>1136</sup> Molto simili le parole del tenente Ludovici a Cristiana ne *Lo squadrone bianco* riferite al cambiamento avvenuto in lui: «Mario non esiste più Cristiana. È rimasto laggiù sotto la sabbia come Santelia. Addio Cristiana, il mio posto è qui».

c'è più spazio nel cuore della donna per l'amore frivolo di un tempo. Anche Pedro è cambiato vivendo all'interno della forte a tal punto da provare per la donna, un tempo corteggiata con superficialità, un affetto sincero. Piuttosto forzato sul piano diegetico,<sup>1137</sup> il triangolo amoroso tuttavia risulta funzionale a rimarcare la forza del sentimento della giovane per Vela. Sarà lo stesso Pedro, immolandosi per la causa franchista, durante un fallito tentativo di far saltare delle gallerie minate dai repubblicani, a rivelare al capitano i veri sentimenti di Carmen nei suoi confronti («*Carmen, salutatela per me, vi vuol bene, ve lo dico io. Lei non ve lo dirà mai. Tenetela con voi. È un buon consiglio, l'unico forse che avrò dato in vita mia*»). La bella madrilenica riceverà una dichiarazione d'amore, timida e discreta, da parte di Vela, secondo gli stilemi del soldato tutto d'un pezzo e poco avvezzo ai facili sentimentalismi. Egli infatti esprime il suo amore per Carmen commentando quello assoluto di Conchita, che sta vegliando Francisco, ferito a morte: «[...] quando in tutta la vita si è concentrati su una persona sola e cara, bisogna sapere per poter capire». E la giovane gli fa presente che sta parlando come chi sta perdendo una persona cara. Ecco allora affiorare dal cuore in subbuglio dell'uomo d'armi la tempesta che ha nel cuore: «*Infatti ho paura di perdere voi [...] perché vi voglio bene*». Di fronte a questa inaspettata rivelazione, la donna, toccando le corde di un *pathos* melodrammatico forse eccessivo: «*Vela, vi scongiuro, voi non potete sapere che cosa significano queste vostre parole [...]. Sapete, quanto, quanto ho atteso che voi mi parlaste così. Ora mi rendo conto che ogni ferito che ho curato, ogni dolore al quale mi sono avvicinata, tutto quello che ho potuto fare qua dentro l'ho fatto per meritarmi questo momento*». Le prime manifestazioni verbali del sentimento amoroso, che lega ormai Carmen e Vela, risultano profondamente toccanti perché sono pronunciate proprio quando pare che l'Alcazar stia per capitolare. Ma il miracolo tanto atteso accade. I due innamorati ripongono ogni speranza in Dio. Giunge un sacerdote a perdonare tutti e a distribuire l'eucarestia prima della catastrofe. La fortezza viene colpita al cuore, i soldati resistono all'ultimo attacco e finalmente giungono i soccorsi. L'atto di fede di tutti gli assediati è stato ricompensato. L'abbraccio liberatorio tra Carmen e il capitano si ripete negli abbracci tra soldati e sopravvissuti, tra marito e moglie, tra madri e figli nel tripudio generale per la salvezza *in*

---

<sup>1137</sup> Non ha tutti i torti Lucia Tranquilli quando scrive: «Le risurrezioni spirituali dei due giovani madrileni hanno un sapore retorico, ed inoltre manca un "tempo" bene precisato nelle interferenze sentimentali dei tre protagonisti. Prima Vela, poi Pedro, soffrono a turno la gelosia nelle identiche circostanze, Carmen non è seguita nel suo evolversi che appare ingiustificato perché troppo frettoloso e radicale». L[ucia] Tr[anquilli], *L'assedio dell'Alcazar*, in Leonardo Autera (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero (1937-1943)*, vol. III, tomo I, cit., p. 1342.

*extremis*. A Conchita spetta il sacrificio più alto, quello che il fascismo voleva veicolare attraverso queste pellicole: «la religione del dovere» e «la mistica della morte eroica».<sup>1138</sup> Il personaggio pare vocato fin dall'inizio alla rinuncia cristiana in nome di nobili ideali di amor patrio. Nemmeno quando sarà al capezzale del fidanzato Francisco in fin di vita, Conchita avrà tentennamenti sulla sua fede in Dio. Non vuole sapere nulla dello stato di salute dell'amato, ha capito da sola che il giovane è molto grave. Però chiede all'amica Carmen se c'è speranza. E questa la rassicura. È la disposizione profonda alla fede che la conduce ad accettare con rassegnazione la morte di Francisco, ferito proditoriamente da un miliziano. Il matrimonio con il suo amato *in articulo mortis* è una delle tante scene del film in cui sulla sofferenza e sul sacrificio supremo sembra dominare la speranza nella vita che verrà. La giovane infatti non si lascia soverchiare dal dolore per la perdita di Francisco e si prodiga per dare una mano in infermeria. Quando alcune donne sembrano aver ormai perduto la speranza nell'aiuto divino, Conchita le rimprovera dicendo: «*Non bestemmiate. Tutto è stato un miracolo, un continuo miracolo qua dentro*». E una di loro esprime la sua ammirazione per il coraggio della ragazza: «*Quanta fede hai tu, eppure hai perduto Francisco*». Ma Conchita replica: «*No, io non l'ho perduto, riposa in me. Nessuno mai me lo potrà strappare. Ed è lui che mi dà questa fede. Lui e tutti gli altri che sono morti, non possono essere morti invano*». E subito a convalidare la sua fede assoluta nell'aiuto di Dio giunge la notizia dell'arrivo delle truppe falangiste. Non solo Conchita è animata dal fervore religioso: tutti coloro che vivono e soffrono all'interno della fortezza sono contagiati dalla pietà cristiana che sembra impregnare le mura dell'Alcazar, filtrare attraverso i cunicoli bui, trasmettersi attraverso gli sguardi dei feriti, dei moribondi, dei soldati pallidi in attesa che qualcosa accada, anche l'inevitabile.

*L'assedio dell'Alcazar* abbraccia un cattolicesimo appena lagnoso e corretto da un fermo giustificazionismo, consono all'intransigenza e al fervore delle crociate. Del resto, mai come negli anni della guerra civile spagnola vi era stata più completa concordanza e identità tra i «valori fascisti» e i «valori cattolici», gli uni rinsanguando gli altri.<sup>1139</sup>

Non possiamo dimenticare le altre figure femminili all'interno della fortezza ritratte in ruoli tradizionali, come asserito da Marcia Landy: «The women fulfill the predictable function as

---

<sup>1138</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 57.

<sup>1139</sup> Ivi, p. 59.

maternal and nurturing figures».<sup>1140</sup> Le vediamo togliersi il pane di bocca per poter sfamare i figli quando le razioni diminuiscono sempre di più durante l'assedio. Sono le donne le prime ad accorgersi che il nemico sta tentando di penetrare all'interno della fortezza attraverso il posizionamento di alcune mine all'interno delle gallerie dell'Alcazar. Sono sempre loro ad alimentare la speranza di un miracolo attraverso la fede e il loro ruolo di mogli e madri. Alla conclusione del film il miracolo si concretizza con l'arrivo del salvatore Franco.

Tuttavia il ruolo muliebre rimane sempre in secondo piano e funzionale a far risaltare gli uomini d'arme senza debolezze, devoti alla bandiera fino al supremo sacrificio, come il capitano Santelia ne *Lo squadrone bianco* (1936) di Genina oppure il capitano Berti in *Bengasi* (1941), sempre interpretati dall'attore Fosco Giachetti, più a suo agio nell'interpretazione di parti di «ufficiali integerrimi ed umani».<sup>1141</sup>

Come *L'assedio dell'Alcazar*, anche l'altro film di guerra *Bengasi* (1941) viene scritto dal regista Genina con la collaborazione di Ugo Betti e Alessandro De Stefani.<sup>1142</sup> La pellicola vince a Venezia nel 1942 la Coppa Mussolini per il miglior film italiano e la Coppa Volpi per il miglior attore, in questo caso Fosco Giachetti, nel ruolo del capitano Enrico Berti. Il film viene accolto quasi unanimemente dalla critica dell'epoca con parole entusiastiche, dai recensori sulle pagine di «Film» (Mino Caudana, Diego Calcagno) a Guido Piovene sul «Corriere della Sera», da Raffaele Calzini su «Film quotidiano» a Francesco Pasinetti sulle colonne di «Cinema».<sup>1143</sup> Persino Antonio Pietrangeli, critico non allineato, esprime un giudizio più che positivo su «Bianco e Nero».<sup>1144</sup> Solo Vice, pur elogiando lo sforzo produttivo della Bässoli Film e l'ampia spettacolarità di *Bengasi*, individua due anime nel film, una cronachistica e documentaria, estremamente precisa e realistica nel racconto dei fatti, e un'altra, quella intimistica, che corre parallela senza riuscire, com'era auspicabile, ad amalgamarsi con la prima:

---

<sup>1140</sup> «Le donne adempiono la prevedibile funzione di figure materne e allevatrici». Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 164.

<sup>1141</sup> Bruno Di Marino, *Gli interpreti maschili tra commedia, dramma, film storico e realismo*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 268.

<sup>1142</sup> La sceneggiatura venne più volte manipolata in seguito alle «mutevoli sorti della battaglia d'Africa», Francesco Savio, *Ma l'amore no*, cit., p. 44.

<sup>1143</sup> Mino Caudana, *Un documento storico «Bengasi»*, «Film», V, 11, 14 marzo 1942, p. 13; Diego Calcagno, *7 giorni a Roma. Bengasi*, «Film», V, 44, 31 ottobre 1942, p. 11; Guido Piovene, «Corriere della Sera», 6 settembre 1942; Raffaele Calzini, «Film quotidiano», 6 settembre 1942; Francesco Pasinetti, *I film della Mostra di Venezia*, «Cinema», VII, 150, 25 settembre 1942, pp. 542-545.

<sup>1144</sup> «Bengasi è un grande, nobile sforzo della nostra produzione, e Genina, coadiuvato da collaboratori volenterosi, è riuscito a raccontare un tema predisposto ed elaborato, con il vigore che si rivelava indispensabile per non lasciar morire il film in una dimostrazione vuota e distratta». Antonio Pietrangeli, *La mostra veneziana*, in Leonardo Autera (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero (1937-1943)*, vol. III, tomo II, cit., p. 858.



Quattro episodi, che si svolgono paralleli al dramma della popolazione, ne sono per così dire il sottosuolo e s'intersecano con le linee diritte di quello. Sono raccontati con una rara sicurezza grammaticale, con un'attenzione di sguardi e di osservazione che non è comune, ma sono poveri, sono falsi, sono convenzionali.<sup>1145</sup>

Il recensore attribuisce la causa di questo limite di *Bengasi* al fatto che Genina è un «artigiano» del cinema e non un «artista», un'accusa spesso rivolta a numerosi registi del Ventennio. Il risultato finale è quindi un film buono, degno di prendersi le tre stellette di Vice, ma freddo, proprio perché il regista procede per schemi narrativi noti, modulandoli «con rapida, con vertiginosa abilità. Tanto che, così di corsa, sfumano tutti nel nulla: le quattro donne, gli uomini; i personaggi principali, i secondari. Questi non hanno neanche forza di aneddoti, di macchiette. Cronaca».<sup>1146</sup> Sappiamo, grazie alla testimonianza della moglie, Betty Ferraris Genina, che il ministro Pavolini,<sup>1147</sup> dopo aver visto *L'Assedio dell'Alcazar* e averlo trovato «eccellente così dal punto di vista artistico come dal punto di vista politico», per niente affatto inferiore ai modelli d'oltreoceano, invitava Genina a pensare a un film riguardante «una guerra nostra».<sup>1148</sup> E al riguardo c'era la battaglia di Bengasi che tuttavia non possedeva quel retroterra storico ed emotivo dell'assedio del forte spagnolo: «[...] c'erano questi poveri coloni martoriati, mandati via dalle loro case: su questi elementi mio marito dovette creare, inventare la storia».<sup>1149</sup> Genina alla conclusione del lavoro non fu particolarmente soddisfatto di *Bengasi* quanto lo era stato de *L'assedio dell'Alcazar*: «*Bengasi* gli costò fatica, più fatica d'invenzione, più fatica di lavoro. Appunto perché il film era meno vero. Nell'*Alcazar* c'era un'atmosfera di grandissima commozione da parte di tutti, Augusto lavorava come in uno stato di esaltazione. Cosa che non si ripeté per *Bengasi*».<sup>1150</sup> Come *L'assedio dell'Alcazar*, *Bengasi* racconta un «dramma collettivo»<sup>1151</sup> in cui si intersecano, come dice la didascalia introduttiva, «fatti storici documentati» con «episodi di vita vissuta». Ma soprattutto il film di Genina «è dedicato – come avverte sempre la

---

<sup>1145</sup> Vice [Gianni Puccini], *Bengasi*, «Cinema», VII, 153, 10 novembre 1942, p. 654.

<sup>1146</sup> *Ibidem*.

<sup>1147</sup> La lettera trascritta integralmente in Francesco Savio, *Intervista a Betty Ferraris Genina*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 524.

<sup>1148</sup> *Ibidem*.

<sup>1149</sup> *Ivi*, p. 525.

<sup>1150</sup> *Ivi*, p. 526.

<sup>1151</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 68.

didascalica – alle donne che della guerra sopportano i sacrifici più profondi con la fede più silenziosa». <sup>1152</sup>

Il lungometraggio del 1941, a tutti gli effetti celebrativo nei riguardi della politica imperialistica del regime, ben evidente nella capitolazione della città di Bengasi, caduta nelle mani degli inglesi, <sup>1153</sup> e poi nella lunga e strenua lotta per la sua riconquista, mette a fuoco quattro tipologie di donne disposte a soffrire per amore di un figlio o dell'uomo amato, sempre un soldato votato all'azione eroica nello scontro bellico o per un fine comunque alto. Carla (Maria de Tasnady), <sup>1154</sup> la figura femminile più approfondita sul piano narrativo e psicologico, incarna la tipologia della moglie e della madre sacrificale: sposa infelice dell'autoritario e freddo capitano Berti, interpretato da Fosco Giachetti, <sup>1155</sup> gli rimane accanto solo per Sandro, il bambino di quattro anni nato dall'unione. L'ufficiale ama molto il figlio e non mostra una particolare affettuosità per la moglie: il loro rapporto appare sin dall'inizio in crisi per motivi legati al carattere troppo intransigente dell'uomo, che non mette mai in

---

<sup>1152</sup> Di *Bengasi* esistono due versioni, una uscita nel 1942, prodotta dalla Bässoli Film (di Renato e Carlo), che narra la resistenza della città, la sua capitolazione agli inglesi e infine la liberazione finale dai nemici, dopo 57 giorni di assedio, grazie al valore militare degli italiani. Questa prima edizione venne riadattata nel 1955 da Carlo Marco Bässoli, che tagliò alcune parti del film del '41, inserendo una cornice patriottico-sentimentale. Guido Gerosa sostiene che nel film del 1955 «sono state eliminate le scene di propaganda, quelle che descrivevano i massacri degli australiani o la uccisione di un vecchio colono veneto. Alla scena della morte del vecchio ne seguiva un'altra in cui sua moglie e un figlio soldato, divenuto cieco in seguito a una ferita, tornano a casa a cercarlo e la donna scopre con raccapriccio il cadavere del marito, mentre il giovane cieco, seduto in giardino, dopo un momento di gioia in cui ascolta il canto degli uccelli e l'aria tiepida familiare, s'insospettisce per il silenzio, chiama la madre e, disperato, comprende ch'è accaduto qualcosa. Tale scena nell'edizione attuale è divenuta incomprensibile». Guido Gerosa, *Da Giarabub a Salò*, cit., p. 14. La nuova versione dal titolo *Bengasi anno '41* è stata curata solo da Carlo Marco Bässoli, che ha aggiunto delle sequenze chiamando sul set Vivi Gioi, Peter Trent (comandante Charles Wilson), Laura Redi e Fedele Gentile. Giuliana (Vivi Gioi) si reca a 14 anni di distanza al cimitero di Bengasi con Charles, ufficiale inglese, che intende sposarla. La donna, pur amandolo, intende fargli capire le ragioni dell'impossibilità per lei di accettare la sua proposta. Teme di perderlo, come ha perduto Filippo molti anni prima. Rievoca allora in *flashback* alcuni episodi della battaglia di Bengasi del 1941. Charles alla fine riesce a convincere Giuliana a non rifiutarsi di ricambiare il suo amore, pur essendo lui un soldato. La esorta ad essere coraggiosa e le indica le croci degli eroi che ora sono sepolti senza distinzione di appartenenza nazionale: «Ad un certo punto finiscono i nomi dei soldati italiani caduti e cominciano quelli degli inglesi, dei tedeschi, degli altri, insomma non è un esempio questo? Se stanno insieme i morti, tu vuoi dividere i vivi?».

<sup>1153</sup> La città di Bengasi ritornò di nuovo sotto gli inglesi mentre il film era ancora in lavorazione: «La città era nel frattempo ricaduta in mano agli Inglesi, sicché non era molto facile varare il finale del film: a loro o a noi, il pomo della discordia? Il produttore era “svenato”, come si dice in gergo cinematografico. E quando il film fu finalmente programmato, di colonie a noi, poveri Italiani, non ce n'era rimasta più nemmeno una. Potevamo consolarci col film su Bengasi liberata». Aldo Tonti, *Odore di cinema*, Firenze, Vallecchi editore, 1964, p. 93; ora in Sergio Grmeck Germani, Vittorio Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989, p. 268.

<sup>1154</sup> L'attrice nel 1930 vinse il titolo di Miss Ungheria. Genina l'aveva scoperta nel film *L'Europa non risponde* (1941) di Géza Von Radvanji presentato al Festival di Venezia.

<sup>1155</sup> L'attore, protagonista di tutti e tre i film di Genina, incarna l'ideale dell'eroe fascista. In *Bengasi*, molto eloquente la fotografia su un mobile di casa che riprende il capitano Berti in uniforme nella posa ben nota di Mussolini, riproposta, sempre da Giachetti, anche ne *Lo squadrone bianco*.

discussione la sua volontà. La donna dimostra un carattere altrettanto risoluto, come quando risponde al soldato incaricato di consegnarle un biglietto del marito con l'ordine di lasciare Bengasi, divenuta pericolosa per l'incolumità del bambino e della stessa donna: «*Grazie, ma io non mi muovo da Bengasi*». Nel trovarla in casa, il capitano la rimprovera mostrandosi insensibile alle motivazioni della moglie, che si sfogherà più tardi con un amico del marito, un anziano medico, incontrato nel rifugio durante l'allarme: «*Se non fosse per il bambino, me ne sarei già andata da mia madre in Ungheria. Certi giorni mi domando se mi vuole ancora bene*». Alla fine Carla ubbidisce al marito e parte con Sandrino, ma, durante la fuga da Bengasi, il camion su cui viaggia viene colpito da una bomba e il bimbo muore nell'incidente, nonostante la madre abbia tentato di proteggerlo con il suo corpo. Al dolore per la perdita del bambino, se ne aggiunge subito un altro: la notizia del ferimento del marito, a cui hanno amputato un braccio. L'uomo si mostra stoico di fronte alla mutilazione ricevuta; l'unico suo rammarico non è quello di sconvolgere la moglie, ma il figlio: «*Ho quasi paura di farmi vedere così da lui. Ho paura come se dovessero tagliarmi il braccio un'altra volta*». Altamente melodrammatica la scena dell'incontro tra Carla ed Enrico: la *mater dolorosa* piange la morte del figlio alla vista del braccio amputato del marito, sorta di metafora della perdita di Sandro. Le lacrime della moglie non intaccano l'indole dura del soldato, anche se mostra per la prima volta dell'affetto per la donna, accarezzandole i capelli: «*[...] non addolorarti così per me. Per fortuna è il sinistro e poi ho la pelle dura io. Ci vorrà altro per buttarmi giù. Su, su*». Carla, rimasta al suo fianco, prima dei tragici eventi, solo per amore di Sandro, viene presa dalla compassione per Enrico e non riesce a dirgli la verità, come racconterà ai vicini di casa: «*Non ho potuto, mi parlava del figlio e mi guardava. Dirgli che non c'era più e poi lasciarlo lì solo nel suo lettuccio d'ospedale mutilato*».

Sarà ancora la sorte a separare i coniugi: il capitano infatti viene fatto prigioniero e condotto nel campo di prigionia di Tobruk da dove fuggerà per poi diventare uno dei capi della resistenza contro gli inglesi. In un momento di pausa, si recherà a casa per rivedere il figlio e scoprirà l'amara verità. Carla non può che raccontargli come si sono svolti i fatti in un'altra sequenza fortemente melodrammatica. La reazione dell'uomo è dura e spietata nei riguardi della moglie che accusa di non aver difeso il figlio («*Se ci fossi stato io, l'avrei salvato. [...] Tu non hai avuto nulla, nemmeno una scalfittura*»). Poi si rende conto di aver esagerato («*Lo so, sono ingiusto, lo so, ma lui non c'è più, non c'è più*»), così preferisce andarsene, nonostante la donna lo scongiuri di restare con lei: «*Il dolore lo fa essere ingiusto verso sua moglie, ma essa sopporta anche questa nuova pena, e mai come ora che essa è rimasta*

davvero sola nella casa vuota, il suo eroismo ci era apparso così bello»,<sup>1156</sup> con queste parole De Feo, in linea con la propaganda di regime, elogia la scena sulle colonne de «Il Messaggero». Carla non è solo una madre esemplare («l'ho [Sandrino] tenuto stretto contro di me, l'ho coperto col mio corpo. Il camion si è rovesciato. Lui è rimasto ucciso e io no e Dio sa se avrei data la vita per lui»), ma pure una moglie esemplare: di fronte alle ingiuste accuse del marito, decide di attenderlo, come dirà a Giuliana (Vivi Gioi), un'altra giovane protagonista del film: «C'è sempre un po' di luce per me e Enrico. Non so più dov'è. Eppure vedete, io spero, lotto, non mi rassegno». Caparbia si recherà spesso dal medico, amico del marito, per chiedergli di condurla da lui: «Voglio saper dov'è mio marito. [...] Avete sempre cercato di tenerci uniti. Perché non volete che lo raggiunga proprio ora? Dove si è rifugiato ci sarà pure un posto per me. Se corre un pericolo, voglio essergli vicina». Nella conclusione del film Enrico chiede perdono alla moglie per il suo egoismo e lei si mostra come sempre una donna paziente e devota («Tutto è passato Enrico, possiamo essere ancora felici»).<sup>1157</sup> La seconda storia d'amore, dal tono più leggero rispetto alle altre, ha come protagonista Giuliana, dottoressa in chimica, fuggita da Asmara alla volta di Bengasi con l'intenzione di rientrare in Italia. La giovane incontra nei pressi di Bengasi il simpatico e generoso Filippo Colleoni (Amedeo Nazzari), un ingegnere italiano che fa l'interprete per gli inglesi. In realtà un ufficiale del controspionaggio «che calza la maschera del traditore per guadagnare la confidenza degli inglesi ed estorcere indiscrezioni utili al servizio segreto italiano».<sup>1158</sup> Filippo le offre ospitalità nel suo appartamento guadagnandosi la sua stima e fiducia. Inattesa giunge poi la proposta di matrimonio dello scanzonato ingegnere che Giuliana accetta. Poi la doccia fredda: Filippo viene umiliato, durante il coprifuoco al rifugio, dai suoi connazionali, che lo accusano di essere un traditore e gli sputano in faccia. L'uomo non batte ciglio, ma si accorge della presenza di Giuliana. Tenterà di riabilitarsi agli occhi della giovane nel corso del loro ultimo incontro, che gli sarà fatale, perché verrà arrestato: «Giuliana, non posso dirvi nulla per ora. Posso dirvi soltanto che voi non dovete vergognarvi di me e che io vi voglio sempre bene. Forse passerà molto tempo prima di rivedervi, forse anche non ci vedremo più, ma voi dovete conservare un bel ricordo di me». L'uomo si rivelerà un grande eroe della resistenza italiana e andrà incontro alla fucilazione senza aver tradito la causa del suo paese. Giuliana lo saprà soltanto dopo. Il terzo ritratto di donna è quello di Fanny, di cui abbiamo

---

<sup>1156</sup> Sandro De Feo, *L'eroica passione di Bengasi esaltata in un grande film italiano*, «Il Messaggero», 6 settembre 1942.

<sup>1157</sup> Questa sequenza è presente nella versione del 1955, in quella del 1941 forse fu tagliata in fase di montaggio.

<sup>1158</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 69.

parlato in precedenza. Ultimo personaggio femminile è la colona veneta (Amelia Rossi Bissi) che, lasciato il marito nella fattoria in campagna, si reca a Bengasi per rivedere Giovanni, il figlio soldato (Carlo Tamberlani). Dopo una serie di peregrinazioni all'interno della città, lo trova quasi per caso in un ospedale militare. Lo riconosce e lo chiama. Giovanni invece la riconosce solo dalla voce perché è cieco. L'anziana dapprima è sopraffatta dal dolore, poi si fa forza e dice al figlio: «*Non ti lascio più, figlio mio, ti porto a casa, ti porto a casa*». La conclusione appare felice in quanto la donna ritrova il figlio, ma, al rientro nella proprietà colonica, scoprirà il corpo esanime del marito, ucciso dai soldati nemici.<sup>1159</sup> I quattro ritratti muliebri, in *Bengasi*, sono funzionali a celebrare la funzione femminile nel cinema bellico e nel caso di *Bengasi* anche coloniale. Pur essendo episodi in cui a dominare la scena è sempre l'azione eroica maschile,<sup>1160</sup> esaltano sul piano dell'immaginario una tipologia muliebre coraggiosa, ma angelicata. Le protagoniste si rivelano intrepide madri e mogli o fidanzate: Carla perde il figlio, la colona veneta il marito, Giuliana l'uomo amato, Fanny, la prostituta dal cuore gentile, si redime grazie all'amore. Come ha scritto Maria Coletti:

Queste quattro storie di eroismo al femminile corrispondono a diverse tipologie femminili in colonia: la donna "moralizzatrice", moglie e madre (Carla e la vecchia rurale); la "donna nuova", dedita, come l'uomo nuovo, al dovere, alla patria e alla colonia (Giuliana); la donna perduta, che si redime per amore (Fanny/Maria).<sup>1161</sup>

In effetti il potenziale trasgressivo di alcune di esse, come Carla e Fanny, viene incanalato all'interno di un'iconografia muliebre volutamente addomesticata e per questo votata all'attesa, all'espiazione e alla devozione sacrificale in linea con quella propagandata dal regime.

Tra i numerosi film del Ventennio con al centro figure femminili sacrificali, merita di essere citato anche *Passaporto rosso* (1935) di Guido Brignone, inserito da Maria Coletti all'interno dei film di esaltazione della conquista coloniale fascista,<sup>1162</sup> nonostante esso affronti il tema

---

<sup>1159</sup> L'uccisione efferata del colono è collocata nel fuori campo nella versione del 1955. In quella invece del '41 si assisteva all'aggressione violenta e spietata dei soldati australiani, che freddavano il povero colono con una efferatezza inaudita.

<sup>1160</sup> Gli uomini d'arme non si mostrano mai deboli di fronte alle avversità determinate dagli eventi bellici: sebbene mutilati o invalidi o costretti dal dovere a rinunciare alla loro identità, dimostrano di voler continuare a lottare o a vivere.

<sup>1161</sup> Maria Coletti, *Bengasi*, «Cinemafrica», 28 dicembre 2007, p. 2.  
[http://www.cinemafrica.org/IMG/article\\_PDF/article\\_517.pdf](http://www.cinemafrica.org/IMG/article_PDF/article_517.pdf)

<sup>1162</sup> Cfr. Maria Coletti, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 354.

dell'emigrazione di fine Ottocento e la grande guerra.<sup>1163</sup> In effetti traspare in filigrana, in più punti del racconto cinematografico, il riferimento alla politica imperialistica dell'Italia, orientata a favorire l'emigrazione di lavoratori nelle colonie dopo averle conquistate con la forza. L'America sud tropicale, in cui è localizzata l'azione, non è altro che un richiamo implicito alla terra africana. La seconda parte del film invece esalta la partecipazione dei volontari delle colonie al primo conflitto mondiale. *Passaporto rosso* venne presentato alla Mostra di Venezia del 1935, dove vinse la Coppa del Partito Nazionale Fascista con la motivazione "film artisticamente più riuscito". La critica coeva, come del resto il pubblico, accolse con giudizi lusinghieri questo film di ricostruzione storica sull'emigrazione italiana in Sudamerica. Per l'attrice, resa famosa da *La signora di tutti* di Ophüls, si trattò di un vero trionfo. Dopo aver girato la parte di Nennele in *Come le foglie* (1935) di Camerini, Isa Miranda si era fatta notare per una recitazione più matura e sentita. Alfredo Guarini si era complimentato con lei per la sua prova attoriale nel film di Camerini e le propose la parte della protagonista in *Passaporto rosso* di cui egli fu produttore e ideatore del soggetto assieme a Gian Gaspare Napolitano, autore della sceneggiatura. Guarini era intenzionato ad affidare la parte della protagonista da giovane a Isa Miranda, mentre quella in età matura a Marta Abba. I finanziatori del film e Brignone però non erano del tutto convinti dell'assegnazione dell'intero ruolo all'attrice milanese, perché si trattava di interpretare un personaggio complesso.<sup>1164</sup> Alla fine il ritiro della Abba, per l'insorgere di incomprensioni con la produzione, aprì la strada alla Miranda la cui recitazione venne apprezzata con parole di encomio, pressoché unanimi, da tutti i recensori dell'epoca, tra cui Filippo Sacchi sulle colonne del «Corriere della Sera»:

Isa Miranda non è mai stata più completa, mettendo nel personaggio, relativamente secondario, di Maria una calda consistenza drammatica, e superando benissimo il difficile trapasso d'età dalla prima alla seconda parte, anzi raggiungendo in questa [...] gli effetti migliori.<sup>1165</sup>

Ai fini del nostro discorso sulla figura femminile, appare eloquente la posizione critica di Mino Doletti, che individua un enorme scarto tra la tipologia muliebre veicolata da *La signora di tutti* e quella del film di Brignone:

---

<sup>1163</sup> L'azione si svolge tra il 1890 e il 1922 come attesta la didascalia all'inizio del film.

<sup>1164</sup> Cfr. *Isa Miranda si racconta* in «Film d'oggi», 30 marzo 1946, n. 13, p. 10.

<sup>1165</sup> Filippo Sacchi, *Passaporto rosso*, «Corriere della Sera», 1° novembre 1935; ora in Elena Marcarini (a cura di), *Filippo Sacchi*, cit., p. 140.

In *Signora di tutti*, realizzazione di un romanzo dalle qualità cinematografiche fin troppo discutibili, ella era una creatura torbida e malata, dalla sensibilità sconvolta e inquietante (roba non nostra, che diamine!, roba d'importazione): qui è semplicemente una donna, calma e umana, che ama e che soffre; oseremmo precisare: una donna italiana, di quelle che complottavano durante il Risorgimento, di quelle che sanno essere spose dolci e non corrotte, di quelle che sanno orgogliosamente vestirsi in gramaglie quando donano un figlio alla Patria.<sup>1166</sup>

Pur essendo un film imperniato su un protagonismo maschile, la figura femminile è comunque il nucleo attorno al quale si dipana l'intera vicenda.<sup>1167</sup> Maria (Isa Miranda), nella prima parte della vicenda, veicola un'immagine di giovane donna consapevole della situazione politica che si è lasciata alle spalle in Italia e che risponde alle direttive della politica imperialistica del regime: «*In Italia si stava troppo stretti. Si viveva tanto male [...] in America staremo meglio, vita nuova, mondo nuovo*». Per la donna la partenza dalla madre patria significa trovarne una nuova verso cui canalizzare speranze, energie in prospettiva di un'esistenza migliore. La condotta di Maria è improntata all'osservanza rigida di precetti morali della sana razza italica: onestà, laboriosità, moralità e solidarietà con i propri compaesani. Umile e dimessa donna del popolo si contrappone quindi sul piano fisico e comportamentale alle briose e seducenti ragazze di intuibili facili costumi, assoldate da Pancho (Giulio Danadio) per intrattenere in città clienti alla ricerca di piacevoli passatempi.

---

<sup>1166</sup> Mino Doletti, *Passaporto Rosso*, «Il Resto del Carlino», 23 agosto 1935.

<sup>1167</sup> Una giovane donna italiana, Maria Brunetti, emigra in Sudamerica con il padre, ingaggiato per la costruzione di una ferrovia nella regione del Rio Negro. Sul piroscafo la donna si sente attratta da un medico, Lorenzo Casati, costretto a lasciare l'Italia per motivi politici, ma animato da alti ideali patriottici. Su Maria però ha posato gli occhi un losco individuo, don Pancho Rivera, che medita di sfruttarne l'avvenenza per impiegarla come attrice di varietà in uno dei tanti locali equivoci da lui gestiti nella regione. L'esistenza nella nuova patria è contrassegnata dallo sfruttamento e dalla miseria: mentre il padre lavora duramente nella costruzione della ferrovia, Maria si impegna come maestra per i bambini degli emigranti. Le vicende private si intersecano con le lotte collettive condotte da un ricco proprietario terriero, don Pablo Ramirez, che difende i diritti dei *paisanos*, le cui terre vengono espropriate dalla compagnia ferroviaria senza alcun compenso. Gli emigranti italiani, costretti a lavorare in condizioni sempre più disagiati, iniziano ad ammalarsi di febbre gialla. Lorenzo Casati si prodiga per curarli, ma non riesce a salvare il padre di Maria. Rimasta sola, la giovane viene ricattata da don Pancho che le prospetta, quale unica possibilità per saldare i debiti contratti allo spaccio alimentare, di esibirsi al "Café de Paris". Casati, che non ha mai smesso di occuparsi di Maria, informato dell'accaduto, la va a riprendere e la conduce presso le suore della Missione italiana. Pancho per vendicarsi organizza un attentato ai danni della ferrovia per far ricadere la colpa su Ramirez, che ha aiutato Casati a liberare Maria. L'arresto di Ramirez scatena la rivolta e il conflitto tra *paisanos* e soldati. Durante lo scontro Pancho viene ucciso e il governo deve scendere a patti con i proprietari, che ottengono finalmente quanto loro spetta. L'esito positivo della ribellione garantisce condizioni di vita migliori anche per gli emigranti. Lorenzo e Maria si sposano e dall'unione nasce un bambino. Passano gli anni e Gianni, il figlio di Maria, è cresciuto: è un bravo figlio ma si sente sudamericano e non italiano. Il suo disinteresse per il paese dei genitori fa soffrire il padre, che, allo scoppio della Grande Guerra decide, nonostante non abbia più obblighi militari, di arruolarsi come volontario. Maria, anche lei legata da un profondo amore all'Italia, rimprovera il figlio per la sua indifferenza. Il giovane, di fronte al dolore dei genitori e all'esultanza degli amici in partenza per il fronte, decide di arruolarsi. Morirà con valore sul Carso, dopo aver sentito il richiamo della sua patria vera. Il figlio, nato dal suo matrimonio con Manuelita, riceverà la medaglia alla memoria.

Queste fanciulle rappresentano l'altra faccia della colonizzazione, quella condannata dal regime in quanto corrotta e negatrice, che si contrappone all'austera vita delle mogli degli emigranti-coloni. Abbastanza scontato l'intreccio di avvenimenti pubblici e privati, come nei film bellici o coloniali coevi (tra tutti *Il grande appello* di Mario Camerini del 1936). Maria è attratta, alla stregua di Carmen ne *L'assedio dell'Alcazar* (1940), da un uomo di alti ideali morali ed etici, il medico Lorenzo Casati (Filippo Scelzo), espatriato dall'Italia per motivi politici. Come in Carmen, la scintilla dell'amore scoppia al primo incontro, mentre lui, troppo preso dai suoi doveri professionali, appare piuttosto refrattario alle debolezze sentimentali e lento nell'accorgersi di aver fatto breccia nel cuore della giovane. Non mancherà però di arrivare a salvare, giusto in tempo, secondo gli stilemi del film western spesso citati nel film,<sup>1168</sup> la fanciulla insidiata dal cattivo di turno, in questo caso don Pancho. Maria infatti, costretta a esibirsi come ballerina-cantante in un locale equivoco, a causa dell'impossibilità di saldare i debiti contratti, sta per cadere vittima della brutalità dell'ambiente in cui lavora. Riesce tuttavia, prima dell'arrivo tempestivo di Casati e Ramirez (Mario Ferrari), a difendersi sia dagli approcci vogliosi del pubblico sia dal tentativo violento di seduzione di Pancho in camerino: «*Che cosa volete da me? Vi pagherò il debito con il mio lavoro, ma non di più, non di più!*». Maria e Lorenzo quindi sono, per usare le parole di Maria Coletti, i «pionieri che difendono i valori italici dalla “degenerazione” politica, morale e sessuale».<sup>1169</sup> Eloquenti in tal senso le parole di Ramirez, il leader dei proprietari terrieri, pronunciate davanti ai politici locali e ai rappresentanti degli emigranti italiani, dopo lo scontro contro l'esercito, risoltosi con la vittoria dei *paisanos*: «*Perché solo nella tranquillità e nell'ordine si può compiere l'opera di colonizzazione e per quest'opera gli speculatori che taglieggiavano le popolazioni sono stati banditi, per quest'opera si sta facendo la ferrovia. Bisogna quindi bene accogliere ed apprezzare i nostri collaboratori, i migliori artefici di questa grande opera di progresso e di cultura e in particolar modo gli emigranti italiani, i più attivi, i più laboriosi, i più fervidi, i maggiormente meritevoli di ogni nostra considerazione*». Questo è il messaggio politico veicolato in *Passaporto rosso* e nei film coloniali: dopo la conquista dei territori, solo grazie alla pace e all'ordine, si può costruire una società civile in cui le popolazioni locali possano convivere con quelle nuove, in questo caso gli italiani, apprezzati più di tutti gli altri emigrati. L'impero coloniale fascista ha però bisogno di espandersi grazie alla crescita della sua

---

<sup>1168</sup> Sono presenti richiami al cinema western hollywoodiano anche nelle sequenze degli scontri a cavallo tra i soldati e gli uomini capeggiati da Ramirez.

<sup>1169</sup> Cfr. Maria Coletti, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 354.



popolazione in terra straniera. E questo può avvenire grazie alla donna, madre e moglie esemplare: Maria sposa l'amato Lorenzo<sup>1170</sup> e diventa madre di un maschietto, Giovanni. Un'ellissi temporale ci porta al 1914: divenuto adulto, Giovanni (Mario Pisu) non si sente affatto italiano con grande dispiacere del padre. Lo scoppio della prima guerra mondiale<sup>1171</sup> accentua ancora di più i dissapori tra i due uomini. Lorenzo, animato da un forte amor di patria e deluso dall'indifferenza del figlio, decide di arruolarsi come volontario e di partire per l'Italia. È la donna a fare da *trait d'union* tra Lorenzo e Giovanni: in lacrime rivolge un discorso accorato al figlio, subito dopo l'ennesimo diverbio tra padre e figlio: «*Mi sento morire al pensiero che tuo padre partirà, ma ritrovo in lui tutti i sentimenti che me lo hanno fatto amare. Lui adora la sua terra e non sa rassegnarsi di aver tanto combattuto e tanto lottato per un paese che non è il suo, non è il suo*». Giovanni di fronte al pianto della madre cambia atteggiamento: «*Hai ragione, papà non deve partire e non partirà. [...] stai tranquilla andrò io a parlare con il console*». In quel momento Maria ha compreso che il figlio è disposto a partire al posto del padre per amore suo. Alla partenza di Giovanni, Maria è felice ma allo stesso tempo disperata per il distacco dal figlio tanto amato. La sequenza al fronte ritrae un giovane ufficiale del tutto trasformato: orgoglioso delle sue azioni militari confessa ad un commilitone: «*e pensare che non ci volevo venire, invece ... eh mio padre aveva ragione. La patria l'abbiamo nel sangue, tutti e retorica a parte è qui che si capisce realmente che cosa vuol dire essere italiani*». Alla dichiarazione del soldato che avrebbe un solo rammarico se non dovesse tornare: non sapere fino a che punto sarebbe stato utile il suo sacrificio, Giovanni senza esitazioni risponde: «*Ma va là che basta la certezza che sarà utile a quelli che verranno. Il resto non conta*». La figura femminile scompare di scena: c'è solo un bambino, il figlio di Giovanni, che riceve la medaglia al valore al posto del padre, caduto sul Carso: un passaggio di testimone di padre in figlio, in cui il ruolo della donna passa in secondo piano.

---

<sup>1170</sup> Come sostiene Maria Coletti, Maria è sul piano simbolico anche la madre-patria. Cfr. *Ibidem*.

<sup>1171</sup> Il primo conflitto mondiale rimanda sul piano metaforico alla guerra contro l'Etiopia.

## CAPITOLO VII

### Immagini femminili tra stereotipi, propaganda e nuove inquietudini

#### 7.1. La declinazione imperfetta

L'industria culturale di regime, tra cinegiornali, radio, stampa e pubblicità, veicola un paradigma di donna madre di soldati e coloni, angelo del focolare domestico, militante civile al servizio dell'Italia, ma, in filigrana, nella produzione cinematografica del Ventennio, traspaiono le pulsioni verso modelli muliebri più emancipati e moderni. Il cinema, con la potenza diegetica delle immagini e la capacità interpretativa dei propri autori, sceneggiatori, registi, attori riesce a cogliere e fotografare la contraddittoria politica del fascismo. Da un lato infatti questo crea associazioni di massa femminili, modernizza i servizi sociali e persino organizza la vita privata delle famiglie italiane<sup>1172</sup> e incoraggia la presenza della donna fuori dalla sfera domestica, dall'altro celebra enfaticamente lo stereotipo oleografico di vestale della casa. Il cinema, come la pubblicistica periodica, le canzoni, il romanzo di consumo, ecc..., radiografa la nuova condizione della donna in bilico tra modernità e tradizione. L'immagine che esce dal grande schermo, pur conforme a quella diffusa dai mass media, appare così sfaccettata, complessa nelle sue varie articolazioni, cangiante ed ambigua da sfuggire a qualsiasi tentativo di catalogazione. Il melodramma, si offre, più della commedia, quale luogo naturale per un protagonismo al femminile grazie alla sua particolare fisionomia diegetica fondata sui conflitti tra l'individuo e il contesto socio-familiare. Se l'iconologia mediatica prevalente è quella della vittima sacrificale, come appare evidente in alcuni film significativi del periodo, quali *Nozze di sangue* (1941), *Sissignora* (1941), *La bella addormentata* (1942), *Mater dolorosa* (1942), *Via delle Cinque Lune* (1942), *La donna della montagna* (1943), *Giacomo l'idealista* (1943), ecc..., una tipologia che si insinua, all'interno di una visione – in apparenza – monolitica, è quella della donna “inquietata”, insoddisfatta del *ménage* coniugale e per nulla intenzionata ad accettare il ruolo di custode del focolare domestico in attesa del rientro a casa del marito, impegnato nel lavoro, come Anna in *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini o la protagonista di *Aldebaran* (1935) di Alessandro Blasetti. Anna, interpretata da Mariella Lotti, è tormentata e scissa tra doveri familiari e

---

<sup>1172</sup> «Il sabato fascista, con le sue attività ricreative, i treni rapidi popolari e le gite in montagna, l'assistenza all'infanzia, le colonie, le attività sportive, la propaganda per vestirsi e mangiare all'italiana, cambiarono nel profondo le abitudini di vita familiari». Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, cit., p. 241.

desiderio di indipendenza. Commessa in una merceria, di bella presenza e alquanto frivola, litiga spesso col marito camionista, che la vorrebbe a casa ad allevare una nidiata di bambini. La giovane invece, forte della sua indipendenza economica, aspira a divertirsi dopo un'intensa giornata lavorativa e accetta la corte di un ricco dongiovanni. La coppia giunge anche alla separazione per l'impossibilità di conciliare mentalità opposte. Alla fine il conflitto si ricompone: Anna, rimasta sempre fedele, veicola un chiaro messaggio alle spettatrici, dimostrando che la felicità risiede non nell'emancipazione ma nell'essere l'artefice, assieme al marito, «dell'accrescimento della nazione».<sup>1173</sup> Il modello a cui Anna si ispira è quello della moglie del collega del marito, perfetta casalinga e madre esemplare, che arrotonda le magre entrate lavorando in casa come sarta. L'edificante quadretto finale con il ravvedimento della protagonista viene incontro alle esigenze del regime di diffondere nell'immaginario dello spettatore un ideale di famiglia fascista che già alla fine degli anni Trenta «non aveva più quasi nulla di quella tradizionale».<sup>1174</sup> «Dunque, alla fine del Ventennio, la famiglia fascista era qualcosa di completamente nuovo. Era un soggetto politico che il regime tentava di utilizzare e di controllare in tutti i modi e che in realtà sfuggiva alla rete che gli era stata gettata addosso».<sup>1175</sup> Allo stesso modo il film di propaganda *Aldebaran* (1935) di Alessandro Blasetti, pur appartenendo ad un periodo e filone, presenta una figura molto simile a quella di *Fari nella nebbia* e con lo stesso *happy ending* finale: la donna (Evi Maltagliati) comprende, grazie anche lei al modello di Nora (Elisa Cegani), moglie esemplare, di dover attendere con pazienza il ritorno del marito (Gino Cervi), ufficiale di vascello, costretto a rimanere lontano da casa per mesi. Alcune pellicole hanno al centro invece donne divise tra *eros* e *agape*, come la tormentata Nicoletta Dossena (Mariella Lotti), protagonista de *La freccia nel fianco* (1943),<sup>1176</sup> diretto da Alberto Lattuada. Diciottenne ribelle (non accetta l'uomo che i genitori vogliono affibbiarle come marito) trova una forma di appagamento alle proprie pulsioni libertarie nell'affetto per un ragazzino dodicenne, con cui nasce una relazione particolare, molto vicina all'amore. A distanza di anni lo rivede bello e famoso, quanto egoista e vanesio. Non riesce a sottrarsi alla potenza della passione dei sensi e finisce col tradire il marito, buono e comprensivo. Il tragico finale sembrerebbe l'inevitabile castigo per la donna adultera, tuttavia la scelta del suicidio testimonia il coraggio e la coerenza di una donna, che si autopunisce per aver compreso troppo tardi che *eros* conduce alla distruzione di *agape* e dei

---

<sup>1173</sup> Ivi, p. 123.

<sup>1174</sup> Ivi, p. 125.

<sup>1175</sup> *Ibidem*.

<sup>1176</sup> Adattamento del romanzo omonimo di Luciano Zuccoli, scrittore di romanzi popolari.

vincoli familiari. Se l'amore coniugale in genere trionfa, non mancano protagoniste che sfoderano nei riguardi del marito o dell'uomo – chiunque esso sia – un temperamento combattivo e che possiamo considerare “moderne” per l'epoca.<sup>1177</sup>

Così è per Luisa (Alida Valli), protagonista di *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati,<sup>1178</sup> pronta a battersi per veder trionfare la giustizia, calpestata dalla dispotica e classista suocera marchesa Orsola Maironi (Ada Dondini), che ha distrutto il testamento del marito perché lasciava erede il nipote Franco (Massimo Serato) di tutti i beni della famiglia. Luisa non si fa scrupolo di manifestare apertamente al marito, uomo passivo e rinunciatario, il suo aperto dissenso per la sua incapacità di reagire al sopruso subito in nome dell'onore del casato. Anche in questo caso la riconciliazione finale tra i due coniugi, messa a dura prova dalla tragica morte dell'amata figlioletta, fa rientrare la vicenda all'interno della cornice predefinita del melodramma, ma non cancella la battaglia della protagonista in nome di valori etici e morali opposti a quelli del coniuge. Caparbia e determinata anche Clara (Maria Mercader), la ragazza madre protagonista de *Il treno crociato* (1943) di Carlo Campogalliani che veicola una concezione nuova della maternità illegittima. La giovane telegrafista non si vergogna di dare alla luce un figlio al di fuori del matrimonio, perché può contare sull'assistenza sanitaria moderna offerta dallo Stato. Né si vergogna di dargli il suo nome in risposta all'intransigente opposizione della madre dell'uomo amato, del tutto contraria a concedere al figlio il permesso di sposare una giovane di classe sociale inferiore. Il melodramma, luogo narrativo deputato ad accogliere anche nuove declinazioni della pulsione amorosa muliebre, mostra una gamma, seppure ridotta ma incisiva, di personaggi *borderline*, tra le quali Marina di Malombra, nevrotica, esasperata, folle. Marina (Isa Miranda), protagonista del secondo adattamento del romanzo di Fogazzaro, *Malombra*, (1942) diretto da Mario Soldati, è un'immagine muliebre refrattaria ad accettare qualsiasi forma di subordinazione all'uomo, che viene sentito come nemico da combattere. L'identificazione di Marina con Cecilia di Varrega, la moglie del conte d'Ormengo, padre dello zio, sepolta viva dentro il castello perché adultera, è il passaggio fondamentale per la trasformazione della protagonista in un'Erinni assetata di vendetta. La follia diventa un punto di forza che consente alla protagonista di affermare il suo dominio nei riguardi dell'universo maschile. E alla fine sceglie il suicidio come estrema esaltazione del suo *ego*, come sublimazione della sua vittoria sull'uomo. La trasposizione soldatiana, accolta con diversità di posizioni dai vari recensori

---

<sup>1177</sup> “Moderne” sono sia Luisa in *Piccolo mondo antico* (1895) che Marina in *Malombra* (1881) di Antonio Fogazzaro; altrettanto “moderne” le due eroine nella trasposizione cinematografica di Mario Soldati.

<sup>1178</sup> Adattamento del celebre romanzo di Antonio Fogazzaro pubblicato nel 1881.

dell'epoca, dimostra la sostanziale e giustificabile impossibilità di definire un'opera così complessa e soprattutto la sua eroina. Non è tanto la *performance* attoriale<sup>1179</sup> della Miranda a determinare le perplessità sul film, ma la tipologia di donna da essa incarnata, fuori dai canoni muliebri tradizionali. Marina di Malombra, e in maniera diversa Giovanna in *Ossessione* di Visconti e Nicoletta ne *La freccia nel fianco* di Lattuada, pur declinando un'«estetica della transizione per quanto riguarda il lavoro su e delle attrici»,<sup>1180</sup> rende conto di quella visione della donna «nei termini di “pura naturalità”». <sup>1181</sup> Una definizione ambigua e sfuggente che però permette di cogliere il fatto che prenda sempre più piede un modello femminile destabilizzante e inquietante, fuori dai tracciati consueti, dalla seconda metà degli anni Trenta e con un picco nel periodo dell'autarchia. Alcune di queste attrici, dalla Berti alla Lotti, dalla Valli alla Miranda, dalla Ferida alla Calamai propongono una femminilità non più meramente passiva, bensì in molti casi tormentata, talvolta distruttiva e mortifera come le protagoniste di *Malombra* e *Ossessione* attestano. Sono figure fuori dai modelli canonici celebrati dal regime che per certi versi possono essere avvicinate alla tipologia della *femme fatale*,<sup>1182</sup> che, come ha osservato Giovanna Grignaffini, trova una sua collocazione, per quanto limitata, all'interno del melodramma, in quanto «struttura [...] profondamente implicata con la messa in scena del corpo, della sessualità, della nascita». <sup>1183</sup> Gli antecedenti di questo archetipo sono rintracciabili nell'epoca del muto, quando si affermò un protagonismo o meglio un divismo che parlava al femminile ed era popolato da eroine trasferite dalla pagina letteraria, teatrale e persino operistica sul grande schermo.<sup>1184</sup> Qui incarnavano figure muliebri non subordinate all'uomo, ma addirittura capaci di assoggettarlo grazie al fuoco della passione scatenata dalla loro carica erotica. Come ha scritto Gian Piero Brunetta:

Un esercito di Eve tentatrici, di Sirene, di Ofelie, di Circi, di Diane, di Salomè, di figure flessuose, dalle labbra prensili come petali d'un fiore carnivoro, e dagli occhi capaci di uccidere e paralizzare come Medusa, giunge a cavallo della luce, converge verso gli spazi dello schermo e prende possesso del cuore della produzione e degli spettatori.<sup>1185</sup>

<sup>1179</sup> Aprà scrive a proposito della recitazione dell'attrice: «[...] una eccezionale Miranda, e appare incomprensibile come Soldati abbia sempre rimpianto di non aver avuto la Valli». Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 109.

<sup>1180</sup> Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 248.

<sup>1181</sup> Ivi, pp. 247-249.

<sup>1182</sup> Sia Giovanna in *Ossessione* che Marina in *Malombra* si richiamano allo stereotipo della donna fatale, anche se il loro percorso esistenziale assume connotazioni plurime e rende quindi riduttivo l'incasellamento.

<sup>1183</sup> Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID, *La scena madre*, cit., p. 249.

<sup>1184</sup> Sono le attrici a dominare la scena a tal punto che i personaggi da loro interpretati nascono in funzione della *performance* della diva.

<sup>1185</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 44-45.

Nel passaggio dal muto al sonoro la tipologia della *femme fatale*, esaltata dalla “Diva”,<sup>1186</sup> trova uno spazio ridotto dal momento che veicola una condotta eccessivamente trasgressiva e pericolosa per il pubblico femminile delle platee. L’ideologia imperante celebrava le gioie caste del talamo in cui alla donna si riconosceva il godimento dei sensi solo a fini procreativi. L’esuberanza sessuale del maschio trovava altre valvole di sfogo, oltre a quella doverosa all’interno del vincolo coniugale finalizzato alla procreazione di italiani, come la frequentazione di prostitute.

Le visite al bordello facevano parte dell’immagine di virilità di cui molti fascisti si vantavano. Eventuali sensi di rimorso per la triste sorte di quelle donne trovavano una facile soluzione nella teoria lombrosiana della prostituta nata. Questa sarebbe stata caratterizzata da una particolare e degenerata costituzione psicofisiologica che si esprimeva nella deficienza intellettuale e nella mancanza di ogni forma di pudore.<sup>1187</sup>

La causa primaria del deragliamento morale di molte donne era tuttavia imputabile al loro inserimento nel mondo del lavoro e alle lusinghe offerte dagli svaghi urbani. Se nell’immaginario iconografico la prostituta veniva associata alla lussuria, alla perversione demoniaca e alla passione dei sensi – in contrapposizione all’unico modello accettabile, la donna angelo e santa, vestale della casa – sul grande schermo questa possiede una fisionomia piuttosto variegata e non sempre condannabile *in toto*.<sup>1188</sup> Nello specifico la *femme fatale*, retaggio del modello del “diva film”, viene declinata lungo gli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, secondo diverse modalità, che cercano di contenerne il carattere trasgressivo. Innanzitutto il modello, che viene proponendosi e definendosi con il cinema sonoro, perde le peculiarità e le consistenze precedenti: la corporeità, la gestualità, l’espressività (del viso), che dovevano comunicare il non-detto delle poche didascalie, vengono depotenziate con l’ausilio del sonoro, con il predominio della parola. È interessante notare come la presenza del linguaggio vocale venga utilizzata – potremmo dire – per tacitare il linguaggio corporeo, per ridurre al minimo l’incidenza della componente fisica di un prototipo femminile che proprio

---

<sup>1186</sup> Negli anni della prima guerra mondiale il cinema italiano coincide con il “diva film” in cui il cuore dell’azione è l’attrice, che dà vita ad uno *star-system* formato dalle dive più amate (Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli...), destinato ad influire con prepotenza sulla società e sulla cultura dell’epoca, contaminando finanche la linguistica con gli evocativi neologismi “bertineggiare”, “borelleggiare”, “menichelleggiare”, per indicare la donna “delle passioni”. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, I vol., cit., pp. 97-113.

<sup>1187</sup> Bruno P.F. Wanrooij, *Il “casto talamo”. Il dibattito sulla morale sessuale nel ventennio fascista*, in *Cultura e società negli anni del fascismo*, Milano, Cordani Editore, 1987, p. 548.

<sup>1188</sup> Cfr. § V.

nella corporeità aveva trovato il suo *medium* più esplicito.<sup>1189</sup>

Pur attutita, l'attrazione esercitata dalla donna fatale rimane fatto comunque prettamente sensoriale, come si evince, ad esempio, da *Luce nelle tenebre* (1941) di Mario Mattoli,<sup>1190</sup> in cui due sorelle si dividono i ruoli di giovane affascinante e anaffettiva, e di giovane acerba e sensibile. Il protagonista maschile, Alberto Serrani (Fosco Giachetti), viene attratto ineluttabilmente dalla prima Clara (Clara Calamai), ma – colpito da una momentanea cecità – ha il tempo di conoscere l'indole di entrambe, libero da distrazioni ottiche, e riconoscere la vera bellezza non nel corpo, ma nel cuore.<sup>1191</sup> Il lieto fine sentimentale non può che premiare la categoria del Buono rispetto al Bello, la giovane semplice Marina (Alida Valli) invece di quella seduttiva.<sup>1192</sup>

Siamo però ormai lontani dalla caratterizzazione a forti tinte del *cliché* del cinema muto della donna fatale e siamo lontani anche dalla centralità che questa figura ricopre all'interno dei generi cinematografici del periodo della Grande Guerra.<sup>1193</sup> Forse perché tipologia oggettivamente problematica e pericolosa, questa figura occupa quasi sempre spazi secondari e subalterni almeno per tutti gli anni Trenta; solo successivamente sembra riprendere consistenza e importanza, ma sempre con un protagonismo funzionale ad altro rispetto a lei.

Perché ancora di “funzione” sembra si debba parlare, anche per questa tipologia muliebre, che viene fatta agire come banco di prova per la determinazione del carattere maschile: è sulla base delle reazioni di quest'ultimo che si misurano i diversi gradi di intensità attrattiva di tale figura, cui viene concesso unicamente la possibilità di un diverso grado di consapevolezza. Consapevolezza che sembrerebbe limitarsi, peraltro, all'ambito del proprio potere di seduzione e non degli effetti di questo, quasi sempre drammatici.

All'interno di questo gioco a due (uomo-donna), si inserisce solitamente una terza presenza, intercambiabile per genere e ruolo, con funzione di elemento disturbatore, figura destinata a

---

<sup>1189</sup> Giovanna Grignaffini, riferendosi al cinema italiano degli anni Trenta, parla di una collocazione “*fuori campo*” del corpo della donna sia come principio di individuazione, ma soprattutto come principio di seduzione. Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID, *La scena madre*, cit., p. 240.

<sup>1190</sup> Si tratta del primo film della serie pubblicizzata con lo slogan «I film che parlano al vostro cuore».

<sup>1191</sup> Come ha scritto Elena Mosconi: «[...] l'uomo impara dapprima a ‘vedere con il cuore’, per poi giungere alla luce piena e, naturalmente, alla conquista dell'amore. Il percorso lo conduce dall'attrattiva della bellezza alla scoperta dell'interiorità, dal fidanzamento come dovere sociale alla passione amorosa come religione e fede». Elena Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 236.

<sup>1192</sup> Così, nelle parole di Irene Brin a commento del film, la donna fatale: «deve dunque essere fascinosa, presentare dei graziosi vestiti, far soffrire la ragazza buona, ma alla fine subire una clamorosa sconfitta». Irene Brin, «Cine Illustrato», 44, 26 ottobre 1941, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., p. 237.

<sup>1193</sup> Sulla mancanza di investimento immaginario per quanto riguarda la figura della donna fatale negli anni Trenta, si veda Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID, *La scena madre*, cit., p. 254. Una mancanza che ha segnato anche un vuoto “divistico” tra l'epoca del muto e quella del dopoguerra. Ivi, pp. 247-248.

tentare il disinnescamento del meccanismo di attrazione (con successo o meno) e di porre la questione amorosa in altri termini. Si pensi al personaggio di Zosima (Elena Zareschi) in *Gelosia* (1942-43) di Ferdinando M. Poggioli, sposata dal marchese di Roccaverdina (Roldano Lupi) per placare la sua ossessione amorosa per Agrippina (Luisa Ferida), la contadina che ricambia con totale remissività il sentimento dell'uomo, ma che lui ha costretto ad unirsi in matrimonio ad un altro con la promessa di rimanere fedele a lui. Zozima, sposa illibata ed infelice, non riesce a fargli dimenticare la *femme fatale* e quindi abbandona il tetto coniugale lasciando il marito in balia dei suoi fantasmi interiori. Anche "lo spagnolo" (Elio Marcuzzo), in *Ossessione*, tenta di spezzare il legame morboso che unisce Gino (Massimo Girotti) a Giovanna (Clara Calamai), ma senza successo. Tuttavia non sempre i tentativi, messi in atto da personaggi esterni alla coppia, risultano fallimentari. A volte prevale il fine politico-ideologico, come nei filoni bellico e coloniale, che ridimensiona o svaluta il ruolo della *femme fatale*, come accade a Cristiana (Fulvia Lanzi) ne *Lo squadrone bianco* (1936) di Genina o a Mailù (Doris Duranti) in *Sotto la croce del Sud* (1938) di Brignone – entrambi film coloniali – a determinare la sconfitta della donna fatale, in quanto questa risulta «d'ostacolo alla progettualità politica e "fondativa" incarnata dai protagonisti maschili».<sup>1194</sup> Sono rispettivamente il capitano Sant'Elia (Fosco Giachetti) e Marco (Giovanni Grasso) a provocare, con il loro esempio e la loro abnegazione al dovere, la liberazione degli immaturi protagonisti dalle catene della passione amorosa.

Nella produzione cinematografica del Ventennio fascista possiamo, per ragioni di comodità, rintracciare tre tipologie di *femmes fatales*: giovani donne che non hanno coscienza del loro potenziale seduttivo e che seminano distruzione intorno a loro. Esempio paradigmatico di questo primo gruppo è Gaby Doriot (Isa Miranda) ne *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls, Agrippina (Luisa Ferida) in *Gelosia*, Manon Lescaut e Lucrezia Borgia nei drammi omonimi diretti rispettivamente da Carmine Gallone e Hans Hinrich nel 1940, solo per fare alcuni esempi. Un secondo gruppo è costituito da *femmes fatales* adulte, fornite di una maggiore esperienza di vita rispetto alle ragazze da marito, come la conturbante Clara Calamai, avvezza ad interpretare parti da *vamp*, in *Addio giovinezza!* (1940) di Ferdinando M. Poggioli oppure la matura sora Teta (Olga Solbelli) in *Via delle Cinque Lune* (1942) di Luigi Chiarini. Consapevoli del proprio *sex appeal* le due mature donne sanno come sedurre il protagonista maschile, di solito figura debole e per questo destinata a capitolare, nonostante l'intervento della giovane rivale non disposta a lasciarsi portare via il fidanzato. Questa

---

<sup>1194</sup> Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 62.



variante della donna fatale è una presenza molto evanescente nella produzione filmica di regime, perché gli esiti della sua azione possono essere estremamente nefasti per l'istituzione familiare, come appare evidente in *Ossessione* o in *Via delle Cinque Lune*. Esiste però anche la variante "buona" all'interno di questa tipologia come in *Zazà* (1942-1944) di Renato Castellani, in cui la canzonettista dal temperamento spavaldo e sarcastico è disposta a rinunciare all'amore di un uomo vedendo, nella figlia di lui, se stessa bambina, privata della figura paterna e di affetti autentici. La conclusione del film, che rimanda alla celebre versione operistica di Leoncavallo (1900), delinea un ritratto positivo di una tipologia di donna inquieta e trasgressiva. *Zazà* si ritira in buon ordine: ritorna alla sua esistenza disordinata senza affetti veri antepoendo la felicità dell'uomo amato e dei suoi cari alla sua.

Terzo e ultimo gruppo è quello della *femme fatale* che agisce in un contesto virile, come nei film bellici o coloniali. Pur essendo consapevole del suo potere seduttivo nei riguardi del maschio, che distoglie dal suo compito eroico, la donna finisce con l'essere sconfitta proprio dalla capacità dell'uomo di saper dominare i propri impulsi passionali dirigendoli verso alti ideali patriottici, come appare evidente ne *Lo squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina, in *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone e in *Sotto la croce del Sud* (1938) di Guido Brignone. Quest'ultima pellicola è oltre modo significativa perché indica l'attenzione riposta nei mezzi di comunicazione di massa, come il cinema, nel condannare le unioni miste e prevenire il fenomeno del meticcio in colonia. Brignone si faceva portavoce della politica di regime raccontando «le tentazioni a cui viene sottoposto Paolo, un giovane ingegnere normalmente disciplinato che rappresenta il prototipo della modernità ideale fascista, quando incontra Mailù, un'ex prostituta di razza mista che incarna l'altra modernità, inclinante al caos e alla degenerazione razziale».<sup>1195</sup>

## **7.2. Aldebaran e Fari nella nebbia: angeli inquieti**

L'immaginario cinematografico di regime non manca di presentare alcune declinazioni della donna inquieta sia nel macrogenere della commedia, attraverso protagoniste insoddisfatte del loro *ménage* coniugale (le protagoniste di *Rose scarlatte*, *Non ti conosco più*, *Trenta secondi d'amore*, *L'ultimo ballo*, *Una moglie in pericolo*, *Amazzoni bianche*), che nel melodramma,

---

<sup>1195</sup> Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 173. La storica aggiunge che le misure legislative adottate non sortirono l'effetto desiderato: «La potenza trainante delle fantasie, dei gusti e delle emozioni personali, al pari di una tradizione feticistica legata al corpo della donna nera che aveva permeato sia la cultura commerciale sia la cultura letteraria negli anni trenta, rese alquanto inefficaci le esortazioni alla continenza sessuale».

genere proteiforme, ambiguo che sfugge a definizioni nette e facilmente decifrabili. Pure alcuni mélo hanno come protagoniste donne insofferenti del loro ruolo all'interno del matrimonio. Forse l'attrice italiana che ha incarnato più spesso una figura femminile delusa, per motivazioni diverse, dalla vita matrimoniale è stata Mariella Lotti. Allieva del centro sperimentale ha esordito nel 1938 con il film in costume *Jeanne Doré* di Mario Bonnard.<sup>1196</sup> Ne *I mariti* (1941) di Camillo Mastrocinque, opera che segna una svolta nella sua carriera, è una nobildonna costretta a sposare per motivi economici un ricco avvocato: il disprezzo per l'uomo si trasformerà un po' alla volta in stima e infine amore. Ancora donna tormentata in *Acque di primavera* di Nunzio Malasomma (1942), in cui veste i panni di una ricca borghese straniera, fatua e impaziente. Il film, dalla struttura diegetica non priva di incongruenze,<sup>1197</sup> racconta la storia di Ilse che abbandona, in maniera poco verosimile, Francesco (Gino Cervi), a poche ore dalle nozze, accorgendosi solo in quel momento di essersi sposata per compiacere il padre. In una concitata telefonata dirà al marito, chiamato dal suocero per un intervento chirurgico in ospedale, subito dopo la cerimonia: « [...] sono andata al matrimonio accecata. La volontà di mio padre. [...] Bisogna separarci subito, Francesco, io non posso assolutamente vivere la vita che tu e mio padre mi avete preparato: attendere te sola per giorni e giorni come ho atteso mio padre. Mai un minuto per noi, mai la gioia di una vita senza preoccupazioni, senza lavoro, ammalati, ammalati e poi ancora ammalati, sono giunta ad un punto di esasperazione. Hai visto stamane cos'è accaduto, la mattina stessa delle nozze. La figlia di un medico non dovrebbe mai sposare un medico, specialmente quando non lo ama. [...] Quando ho ceduto alle insistenze di mio padre, mi sono fidanzata con te, ma il mio cuore era preso da un altro. Questa mia debolezza è la mia vera colpa». I due si incontreranno di nuovo per gli imprevedibili scherzi del destino in una clinica per bambini in montagna, dove Ilse giungerà in fin di vita, in seguito ad una caduta durante un'escursione. Nel corso dell'intervento, dall'esito felice, Francesco scopre che la moglie attende un figlio dall'amante che si trova con lei. Questi, appena venuto a conoscenza dal medico che la donna è incinta, lascia intendere di non volersi assumere alcuna responsabilità, in quanto Ilse è

---

<sup>1196</sup> «Dal suo esordio cinematografico, Mariella Lotti diventa una delle promesse più concrete del cinema italiano d'anteguerra, giungendo quasi subito a ruoli da protagonista. La sua avvenenza, anche se spesso gelida e scostante, la sua fotogenia fanno miracoli, e l'attrice in pochi anni è una delle più popolari e amate dive, anche se spesso relegata in ruoli puramente decorativi nei molti film d'avventura della Scalera film, che l'ha presa sotto contratto». Enrico Lancia, Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano, Le attrici dal 1930 ai nostri giorni*, Roma, Gremese, 2003, p. 206.

<sup>1197</sup> Cfr. recensione di Vice [Gianni Puccini], *Acque di primavera*, «Cinema», VII, 154, 25 novembre 1942, p. 687; Mino Doletti, *Sette giorni a Roma*, «Film», V, 47, 21 novembre 1942, pp. 7-8.

sposata e lui mira a costruirsi una famiglia regolare. Quando la donna riceverà la lettera dell'amante che le annuncia la fine della loro relazione comprenderà di aver sbagliato fin dall'inizio: «*Ho lasciato un uomo che mi voleva bene per correre incontro a quella che io credevo la felicità e ora mi trovo sola, respinta, umiliata e ho in me una creatura che deve nascere*». Il generoso marito, disposto a sacrificare «il vivo sentimento d'amore nato in quegli anni per una fedele docile assistente che lavora accanto a lui [...], decide di non abbandonarla».<sup>1198</sup> Ma Ilse, dopo aver riflettuto, rivela di essere divenuta un'altra donna grazie alla maternità: «*Il tuo è un sacrificio inutile. Tre creature infelici. [...] non sono sola Francesco. Avrò il mio bambino. Vivrò con lui e per lui. Chi è più felice di una mamma? [...] il nostro matrimonio non esiste neppure di fronte alla legge, sarà annullato*». L'*happy ending* è riservato alla coppia Francesco-Anna e forse anche alla futura madre, che sembra aver raggiunto un equilibrio emotivo, in seguito alle dure esperienze di vita. Mariella Lotti è ancora una giovane inquieta e frivola nel film in costume *Mater dolorosa*, in cui interpreta la parte di Lalla, la figlia adultera per la quale la madre si addossa colpe non sue.<sup>1199</sup> Solo alla fine, di fronte al sacrificio materno, comprenderà di amare veramente il marito. In *Nessuno torna indietro*, mélo che abbiamo inserito per comodità nel filone collegiale,<sup>1200</sup> interpreta la parte di Xenia, studentessa di estrazione sociale umile ma molto ambiziosa e volubile: bocciata all'esame di laurea, non è propensa a tornare al paesello d'origine da sconfitta. Lascia il convitto e tenta la fortuna a Milano. «Nella capitale degli affari compie una rapida scalata al successo, da dattilografa a mantenuta di lusso»,<sup>1201</sup> salvo poi nel finale pentirsi e ritornare dall'uomo che l'ama e con cui inizierà una nuova vita.

Ne *La freccia nel fianco* (1943) di Alberto Lattuada l'attrice milanese è ancora una moglie abulica e infelice: Nicoletta Dossena, sposata con un uomo buono e leale, ma timido, vive da anni nel ricordo di Brunello, un fanciullo dodicenne, con cui condivise un rapporto affettivo molto intenso. Quando lo rivede ormai adulto, pianista affermato, la passione dei sensi si accende tra i due e conduce Nicoletta all'adulterio. Resasi conto della superficialità e dell'egoismo di Bruno, decide di non seguirlo, ma di darsi la morte dopo aver compreso di amare il marito e di aver tradito la sua fiducia. È però Gianni Franciolini, nel 1942, ad assegnare a Mariella Lotti, in *Fari nella nebbia*, la parte più convincente di moglie scostante,

---

<sup>1198</sup> Mino Doletti, *Sette giorni a Roma*, cit., p. 8.

<sup>1199</sup> Cfr. § VI.

<sup>1200</sup> Cfr. § IV.

<sup>1201</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 43.

insoddisfatta, leggera, in preda ad una crisi interiore che la trasforma in moglie esemplare. Assieme al film di Franciolini va ricordato per la presenza di una simile tipologia di donna, sempre insofferente per la noiosa e asfittica vita della massaia, *Aldebaran* di Alessandro Blasetti, film di propaganda girato nel 1935. Le due figure femminili non sanno rinunciare all'esistenza più libera e dinamica offerta dagli svaghi sociali. Girate a distanza di tempo l'una dall'altra e con protagoniste appartenenti a ceti sociali diversi, le pellicole trasmettono lo stesso messaggio ravvisabile nell'identico epilogo: il ruolo muliebre è quello di angelo del focolare, in nome del quale si deve sacrificare ogni esigenza di emancipazione (il lavoro e i divertimenti nel caso di Anna in *Fari nella nebbia*, la vita mondana nel caso di Anna in *Aldebaran*). Il film di Blasetti – considerazione non secondaria – pur essendo un film «sulla marina di guerra in tempo di pace»,<sup>1202</sup> e quindi un film in sintonia con il genere bellico, propone un soggetto femminile che ritroveremo nel melodramma di Franciolini, del tutto estraneo a forme di propaganda militare. *Aldebaran*, girato per ammissione dello stesso regista per motivazioni alimentari,<sup>1203</sup> appare poco in sintonia sul piano espressivo e contenutistico con la produzione di ambientazione marina del periodo bellico, come *Uomini sul fondo* del 1941 e *Alfa Tau!* del 1942, diretti entrambi da Francesco De Robertis, e *La nave bianca* (1941) di Roberto Rossellini.<sup>1204</sup> Anche Blasetti considerò il suo film poco fedele alla sua poetica<sup>1205</sup> di quel periodo: «Fu la prima volta che affrontai in un certo senso il cosiddetto dramma intimista. E il gusto fu tutto lì: che affrontai quello avendo voluto affrontare altro; e ne venne fuori quel tal compromesso che dette alla pellicola uno spiacevole senso di ibrido». <sup>1206</sup> La critica coeva trovò invece convincente la mescolanza di contenuti celebrativi e patriottici e privati. Mario Gromo sulle pagine de «La Stampa» scrive:

<sup>1202</sup> Francesco Savio, *Intervista ad Alessandro Blasetti*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 135.

<sup>1203</sup> *Ibidem*.

<sup>1204</sup> Si tratta di tre lungometraggi ideati e diretti, in tempo di guerra, dal Centro Cinematografico del Ministero della Marina, che ha messo a disposizione soldati, ufficiali e equipaggi, oltre che navi e sommergibili. Gli attori sono tutti non professionisti per una precisa scelta che rispecchia la volontà del corpo militare di esaltare l'eroismo quotidiano del marinaio, dedito al proprio dovere con spirito di sacrificio e di abnegazione. *La nave bianca* è diretto da Roberto Rossellini, ma la supervisione e il soggetto sono di De Robertis, che prese parte anche alla stesura della sceneggiatura, come nei film da lui girati.

<sup>1205</sup> Con *Aldebaran* Blasetti cercò di venire incontro alle aspettative risposte su di lui dalla DGC, dopo le aspre critiche seguite a *Vecchia guardia* (1934), un film che costò al regista un paio d'anni di rapporti difficili con Freddi: «Non solo per *1860* e *Vecchia guardia*, ma anche per la sua attività di promotore dei primi grandi cinecircoli e di fondatore e direttore della prima scuola nazionale di cinematografia presso l'Accademia di S. Cecilia (1932-1934), Blasetti verrà aspramente criticato da Freddi. Non è lui, per Freddi, l'intellettuale organico di cui c'è bisogno. Anche se *Vecchia guardia* segna la fine di un periodo, Blasetti ha difficoltà a trovare il proprio posto nei primi anni di gestione della DGC». Adriano Aprà, *Alessandro Blasetti*, cit., p. 33.

<sup>1206</sup> Intervista a cura di Domenico Meccoli, da «Tempo», Milano, 13 e 20 novembre 1941, in Adriano Aprà (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, cit., pp. 66-67; ora in Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 290.

Nella varie cinematografie i precedenti di film marinari sono assai numerosi, e sarà utile ricordarne titoli e autori; ma quei precedenti, per lo più, avevano voluto contare soprattutto su effetti spettacolistici e sui risultati di trucchi dovuti alla più scaltra e impeccabile delle tecniche. Per quella via Blasetti ha avuto il buon gusto, e anche il coraggio, di non volersi mettere. I paragoni sarebbero stati inevitabili; e con ogni probabilità la nostra marina da guerra sarebbe potuta apparire una marina da guerra, ma non la marina italiana. Così la sua attenzione, e quella degli autori del soggetto, il D'Errico e lo Zucca, si sono appuntate sulla più intima vita dei nostri marinai, sugli affetti e le ansie che essi abbandonano ogni volta che la loro prua lasci l'attracco per volgersi verso l'aperto mare. È il fascino della vocazione e la santità del dovere, in un'alterna ansia di partenze e di ritorni, in una vita che si ricrea ogni volta al breve cerchio d'una lampada e poi nuovamente respira su di una plancia: ecco il tessuto connettivo del film.<sup>1207</sup>

Con il passare degli anni la critica ha, com'era prevedibile, ridimensionato il valore del film, ideato in un contesto storico-ideologico del tutto particolare.

In tempi più recenti Vittorio Zagarrìo ha affermato:

Si tratta di un film atipico, che coniuga in maniera non sempre gradevole generi diversi: il film militare nella sua variante pacifica (l'osservazione sull'ambiente della marina, i rapporti tra uomini forti minati dalla gelosia per una donna, le esercitazioni belliche e il salvataggio dell'unità in pericolo), il *romance*, il melodramma, con un pizzico di comicità pura affidata ai caratteristi.<sup>1208</sup>

La pellicola non è priva di alcuni aspetti innovativi, tra i quali l'influenza della cinematografia straniera, in particolare americana. A Zagarrìo sovviene il film *Submarine (Femmine sul mare)*, diretto da Frank Capra nel 1928, «basato sugli stessi due elementi: il salvataggio del sottomarino affondato tramite l'eroismo del palombaro col cuore gonfio per ragioni sentimentali, e appunto il *romance* dalle sfumature melodrammatiche».<sup>1209</sup> Ma non si sente solo il richiamo della sirena hollywoodiana. Blasetti era anche un grande estimatore del cinema sovietico, come si evince dalla sequenza con la carrellata all'indietro sui morti asfissati dei marinai del sommergibile recuperato dall'incrociatore «Bolzano». Una citazione da *La corazzata Potëmkin* può essere la scena conclusiva del film, in cui tutti i marinai si affollano in direzione del molo per salutare la partenza del cacciatorpediniere comandato dal tenente Corrado Valeri, l'uomo di mare che ha riconquistato la sua dignità eroica, dopo il deragliamento emotivo. *Aldebaran*, come attestano alcuni critici, intreccia quindi con esiti non sempre convincenti,<sup>1210</sup> formule narrative di contenuto documentaristico con altre di finzione, con l'obiettivo di esaltare, secondo una via del tutto italiana, le attività della marina

---

<sup>1207</sup> Mario Gromo, «La Stampa», 26 ottobre 1935; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 61.

<sup>1208</sup> Vito Zagarrìo, *Gli anni '30 e i conflitti della modernità*, «Bianco & Nero», 6, 2000, pp. 47-48.

<sup>1209</sup> Ivi, p. 50.

<sup>1210</sup> Cfr. anche Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 34.

nazionale in tempo di pace. In effetti nel film di Blasetti più che di un eroico salvataggio si può parlare di un tentativo di salvataggio, in netta controtendenza «rispetto alla retorica standardizzata del film bellico classico», dal momento che tutti i componenti dell'equipaggio del sommergibile muoiono. Il regista con gli stivali abbandona quindi lo stereotipo classico per abbracciare un eroismo in tono minore, all'insegna della maggiore libertà di cui godeva il cinema italiano di finzione e degli insuccessi al botteghino delle opere di aperta propaganda.<sup>1211</sup> *Aldebaran* può essere catalogato anche tra le pellicole che richiamano allusivamente all'impresa coloniale. Scrive Maria Coletti in proposito:

L'azione di *Aldebaran* è spostata indietro nel tempo, al 1918, ma non bisogna dimenticare che in quegli anni l'Italia aveva già possedimenti in Eritrea, Cirenaica, Somalia e Libia. Blasetti costruisce una sola sequenza d'ambientazione propriamente coloniale, ma il fascino dell'esotico e il richiamo alla conquista delle terre d'oltremare sono presenti in tutto il film.<sup>1212</sup>

Non manca nella pellicola nemmeno il *topos* più tipico dell'immaginario coloniale, il rapporto conflittuale tra dovere e piacere, che si materializza nell'amore contrastato tra l'ufficiale di marina Corrado Valeri (Gino Cervi) e l'affascinante Anna (Evi Maltagliati). Tuttavia, il personaggio femminile si trasforma nel corso della storia: da ostacolo al compito eroico ad angelo del focolare domestico. Anna appartiene allo stereotipo della donna frivola e leggera incontrata ne *L'assedio dell'Alcazar* con in più un pizzico di "vampismo" assente nell'attrice francese Mireille Balin.<sup>1213</sup> Come nel film di Genina, anche in *Aldebaran* entrano in rapporto dialettico due tipologie femminili contrapposte, rappresentate da Anna, protagonista indiscussa della vicenda, e Nora (Elisa Cegani).<sup>1214</sup>

Quest'ultima è il modello della moglie fedele che attende il marito, comandante di un sottomarino, il tenente Luigi Bandi (Giampaolo Rosmino), senza rinunciare alle distrazioni della vita mondana. Elegante, bella e seducente è oggetto della corte di numerosi spasimanti,

---

<sup>1211</sup> Vito Zagarrò, *Gli anni '30 e i conflitti della modernità*, cit., p. 50.

<sup>1212</sup> Maria Coletti, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., pp. 354-355.

<sup>1213</sup> «Gli occhi grandi, lo sguardo umido, la bocca sensuale, le lunghe pinne nasali fanno della fiorentina Evi Maltagliati un'attrice votata ai ruoli di "femme fatale", eventualmente al dramma e alle lacrime, mai allo scherzo o – peggio ancora – ai ruoli popolari. [...] sullo schermo Evi risulta sempre trentenne, perché è sempre signora, come nel film navale *Aldebaran*, dove seduce e sposa il tenente di vascello Gino Cervi. La sua immagine è quella di una donna che s'immerge tra le sete e i veli di elegantissimi abiti da sera, sulle note accattivanti del valzer "Aldebaran". La sequenza del corteggiamento al giovane ufficiale Gino Cervi è girata da Blasetti con carrelli avvolgenti, sinuosi come il portamento della Maltagliati. E la loro scena d'amore sotto le stelle resta uno dei momenti più romantici e più intensi del cinema italiano fascista». <sup>1213</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., pp. 144-145.

<sup>1214</sup> L'attrice debutta al cinema con questo film di Blasetti.

soprattutto alcuni ufficiali *tombreur de femmes*, colleghi del marito, alle cui lusinghe non cede mai, nonostante si diverta talvolta ad ascoltarne le futili dichiarazioni cui sa tener testa con piglio deciso: «Vede, se le ho permesso tutte le sciocchezze di questa sera, è perché quanto più mi sono intorno gli altri uomini, quelli come lei, tanto più mi sento vicina a mio marito, anche se è proprio partito tre mesi fa». La vita di società, a cui la spinge addirittura Luigi, timoroso che la moglie soffra la solitudine nell'attenderlo per periodi così lunghi, non distoglie la donna dal suo ruolo di angelo del focolare, né la rende inquieta proprio perché il rapporto coniugale è fondato sui doveri imposti dai rispettivi ruoli e accettati da entrambi con serenità. Tale personaggio femminile è quindi in antitesi con la personalità di Anna, donna affascinante e leggiadra, ma, a differenza di Nora, priva di un saldo equilibrio interiore. Quest'ultima è un personaggio destinato, nel corso della narrazione, ad andare incontro ad una sorta di "conversione". Infatti, all'inizio della storia, Anna possiede le caratteristiche della *vamp*, che usa il suo *sex appeal* per far cadere gli uomini ai suoi piedi. Tuttavia, in questo film di propaganda bellica, la giovane non è una mangiatrice di uomini: è seriamente attratta dall'aura di coraggio che circonda il tenente di vascello Corrado Valeri (Gino Cervi), definito «uomo d'acciaio» dai colleghi Rocchi (Vittorio Vaser) e Silich (Mario Steni). Mostra una sincera ammirazione per l'azione intrepida compiuta da Corrado nell'ultima missione in Oriente, in difesa della bandiera francese: «Parlano tutti di lei questa sera. Bravo. È molto italiano intervenire in difesa della bandiera di un altro paese». È lei a prendere l'iniziativa e a condurre il gioco del corteggiamento (fa suonare un valzer per lui), forse in linea con l'immagine divistica che la Maltagliati si era ritagliata all'interno della scena cinematografica del periodo. Il secondo atto del corteggiamento avviene durante la festa sull'incrociatore «Bolzano». Corrado crede che la donna sia partita, come gli aveva annunciato la sera innanzi, invece ricompare a sorpresa in scena sulla nave, dove riesce a far capitolare l'impacciato tenente. Il passo successivo è quello del matrimonio, solitamente la condizione ideale per il raggiungimento della stabilità emotiva della coppia. Anna e Corrado tuttavia iniziano un periodo di mutua incomprensione proprio a partire dal primo imbarco da coniugato del giovane ufficiale. Anna è una donna avida di divertimenti, alquanto frivola, ma sinceramente innamorata di Corrado. Questo si rivela un uomo dalla duplice personalità: da un lato è un brillante ufficiale di marina – figlio dell'ex comandante del «Bolzano», Claudio Valeri (Gianfranco Giachetti), ora promosso ammiraglio e quindi designato a svolgere le sue mansioni a terra – dall'altro un giovane inesperto nelle faccende di cuore, proprio per aver indirizzato la propria esistenza ad emulare l'esempio paterno. Il padre, molto amato e stimato

dall'equipaggio per le sue doti di fermezza, ma anche di umanità, rappresenta, assieme al nuovo comandante del «Bolzano», Stefano De Bon (Egisto Olivieri), la «vecchia guardia»<sup>1215</sup> della marina, mai assillata da dubbi o incertezze, sempre protesa all'adempimento dei doveri militari, anteposti a tutto. Una razza in via d'estinzione quella di questi due «missionari», devoti alla marina fino all'estremo sacrificio come dimostra Valeri, consumato da una malattia da cui non vuole guarire, una sorta di metafora del desiderio di morire «martire» in servizio.<sup>1216</sup> Una seconda categoria maschile è quella rappresentata dalla generazione più giovane a cui appartiene un valido ufficiale, qual è il tenente Bandi, tra l'altro quasi mai presente sullo schermo. Marito felice e comandante stimato, l'ufficiale si colloca in una posizione intermedia tra la casta degli anziani e i giovani. Mentre costui ha già raggiunto una stabilità emotiva, che gli consente di esplicitare in maniera encomiabile il suo compito di comandante di un equipaggio, gli scapoli impenitenti Rocchi e Silich, pur essendo ottimi ufficiali, sono ancora in una fase preparatoria alla vita militare. Infatti i due giovani sono dei farfalloni nella vita privata, in cui non sdegnano nemmeno di fare i cascamorti con le mogli dei loro colleghi. Corrado, pur non appartenendo alla categoria degli scapoli a caccia di avventure galanti, si rivela un personaggio avviato a compiere un duro, ma necessario, percorso di formazione, in cui si imbatte in un'ardua prova da superare: la scelta tra amore e dovere, tra le esigenze del cuore e una brillante carriera sulle orme del padre.<sup>1217</sup> Il giovane inizia a offuscare la sua fama di «uomo d'acciaio» già con la prima separazione da Anna. Egli appare incapace di rimanere lontano dalla moglie a tal punto da non sentire più «il servizio come un privilegio, e la disciplina come un bisogno».<sup>1218</sup> «D'altra parte anche nella donna il marasma di quelle infinite attese, di quella vita nostalgica e vuota, sveglia a poco a poco fermenti di irrequietezza, desiderio di gente, di svago, di stordimento, di mondo».<sup>1219</sup>

I malintesi tra i due si acquisiscono con le lunghe separazioni: Anna manda cartoline firmate da amici, in cui dimostra di frequentare il bel mondo. Uno scambio di lettere rivela l'insinuarsi della «terribile gelosia dei solitari»<sup>1220</sup> in Corrado che non comprende le esigenze di Anna:

---

<sup>1215</sup> Adriano Aprà (a cura di), *Alessandro Blasetti*, cit., p. 34.

<sup>1216</sup> Non è privo di giustificazione che i due comandanti non abbiano una moglie al loro fianco, dal momento che la famiglia per loro è l'equipaggio delle loro navi.

<sup>1217</sup> Ai fini del nostro discorso possiamo solo accennare alla presenza di un'altra tipologia di figure maschili, ovvero il nostromo (Ugo Ceseri), il capo furiere (Franco Coop), l'attendente di Corrado (Umberto Sacripante) e altri membri dell'equipaggio che danno vita a numerose scenette comiche.

<sup>1218</sup> Filippo Sacchi, *Aldebaran*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1935; ora in Elena Marcarini (a cura di), *Filippo Sacchi*, cit., p. 151.

<sup>1219</sup> *Ibidem*.

<sup>1220</sup> *Ibidem*.



*«C'è un bisogno, semplicemente umano, di muoversi e di respirare che è nel diritto di ogni creatura giovane e che voler comprimere non soltanto è ingiusto ma anche pericoloso».*

Corrado cade in uno stato di stordimento emotivo che lo conduce a perdere la concentrazione nel lavoro. Sempre più assente e demotivato, desta le preoccupazioni del comandante incapace di riconoscere nel giovane il “primo della classe” di un tempo. Anna, dal canto suo, non intende rinunciare alla vita frivola cui è abituata, nemmeno quando Corrado sbarca dopo più di un mese di navigazione. Tra equivoci ed incomprensioni i due sposi si allontanano sempre di più. Sarà Nora ad assumere una sorta di funzione di sorella maggiore nei riguardi dell'amica, bisognosa d'aiuto (*«Aiutami Nora, aiutami a capire, Corrado è arrivato a parlarmi in un modo, proprio con l'intenzione di ferirmi, di offendermi. In certi momenti ho l'impressione che mi odi, in certi altri ha dei trasporti di una violenza tale che mi fa paura»*), perché conosce molto bene i crucci della solitudine e della lontananza dal marito: *«È la nostra vita di attese, di partenze, di solitudini che ci rende così tristi, così deboli e così ingiuste qualche volta. Ma questa ingiustizia di Corrado è amore. È evidente»*. L'incomunicabilità tra i due sposi sembra accentuarsi sempre di più, provocando in Corrado uno stato di scollamento totale dal suo lavoro. Inevitabile l'intervento di De Bon che lo mette di fronte ad una scelta: diventare il comandante di una nave diretta in Oriente oppure dimettersi. Il giovane non ha dubbi e sceglie di congedarsi per avere una sua vita privata, non più prigioniera dei sacrifici e doveri del corpo militare. Ma ecco presentarsi l'occasione per Corrado, secondo gli ingredienti dei film bellico-patriottici, di riscattare la propria immagine, macchiata dal sospetto che si è diffuso nell'equipaggio, di essersi congedato per sottrarsi al compito di partecipare alle operazioni di salvataggio dei sopravvissuti di un sottomarino affondato, l'S3, comandato dal tenente Luigi Bandi. Corrado, dopo l'ennesimo tentativo fallito dei palombari di immergersi per collegare una manichetta d'aria, scende sprezzante del pericolo e riesce nel tentativo, riconquistandosi la stima dell'equipaggio e dei colleghi. Il suo gesto non consente di salvare la vita dei marinai del sommergibile, ma fa capire a Corrado di aver sbagliato nell'anteporre l'amore al dovere. Quando incontra la moglie al porto, Corrado è un altro uomo e anche Anna è una donna trasformata. La morte dell'amico Luigi Bandi ha segnato entrambi. Anna ha consolato per tutta la notte l'amica Nora e ha compreso veramente che cosa significhi essere la moglie di un ufficiale di marina: *«Povera Nora, ha chiesto tanto di te, voleva vederti, voleva saper da te se credi che lui ha sofferto. È il suo tormento ... com'erano uniti ... come lo ama»*. Corrado le chiede perdono per la sua condotta della sera precedente e

la informa di essersi dimesso, prima che si sapesse di Bandi, ma poi di aver deciso di partire per il Mar Rosso: «[...] vedi, Anna, in faccia a Bandi e ai suoi uomini morti, tutti ai loro posti, il mio gesto mi è parso quello che è, quello che è, un tradimento. E poi papà, gli altri. Allora una forza al sopra di me, al di fuori di tutto, mi ha deciso, parto. Ti lascio, ti perdo mio immenso amore. Ti perdo». Anna, in preda al pianto, di fronte alla possibilità, data per certa da lui, di perderla, gli comunica invece che resterà al suo fianco: «Mi perdi, tu dici: mi perdi. Ah, tu non sai in queste notti di ansia, quanto orgoglio, quanto desiderio di poterti appartenere come ora, di potermi sentire tua così, più certa, più di ieri, più di sempre, di poterti dire che quando sarai lontano, io non ti aspetterò, perché tu sarai con me, perché io vivrò con te, perché tu sei il mio amore, Corrado». Nulla di più convenzionale nel rientro all'ordine dei due protagonisti, abbastanza scontato all'interno del genere mélo con la donna che esprime la sua trasformazione più con un pianto catartico che non con le parole e l'uomo che parla invasato da un ideale patriottico riemerso dalle profondità del cuore. Sempre in conformità alle formule del film di propaganda, Anna viene riconquistata da Corrado anche grazie alla sua impresa eroica, come all'inizio del film era stata attratta da lui per un gesto altrettanto coraggioso. La donna quindi percorre le orme di Nora: diventerà anche lei una moglie modello, capace di sopportare la sofferenza e la solitudine per le lunghe attese del ritorno del marito dalle missioni in mare. Il film si conclude con la ricomposizione del conflitto in nome dell'amore coniugale che non va disgiunto dallo spirito di abnegazione richiesto dalla marina ai suoi uomini (e alle loro donne).

Lo stesso percorso di Anna viene compiuto dalla protagonista del film diretto dal giovane Franciolini,<sup>1221</sup> *Fari nella nebbia*, accolto con queste parole da Umberto Barbaro:

Volto alla rappresentazione, il più fedele possibile, di una vita quotidiana è tutto il film di Franciolini, cui il pubblico ha fatto, in genere, buona accoglienza e cui va tributata altissima lode per la solidarietà e il calore con cui il regista ha saputo avvicinarsi alla spoglia realtà dei suoi personaggi.<sup>1222</sup>

Sulla stessa lunghezza d'onda Volpone che, pur non considerando la pellicola un capolavoro, lo giudica «un film pieno di gusto, gentile e serio, con un buon sapore di cose nostrane». Il

---

<sup>1221</sup> Gianni Franciolini (Firenze 1910-Roma 1960) è vissuto in Francia agli inizi degli anni Trenta per intraprendere la professione del giornalista, ma poi si è avvicinato al cinema diventando aiuto regista in Italia di Camillo Mastrocinque e Mario Soldati, tra i vari registi con cui ha collaborato. La sua produzione cinematografica appare piuttosto inusuale nel decennio del suo esordio. È evidente la lezione d'oltreconfine nella cura con cui il regista si avvicina all'ambiente in cui si muovono i suoi personaggi. Franciolini non appartiene alla schiera dei maestri, ma il suo cinema meriterebbe una giusta rivalutazione per i germi di novità introdotti proprio a partire dalle prime prove.

<sup>1222</sup> Umberto Barbaro, *Fari nella nebbia*, «Si gira», marzo 1942.

critico apprezza anche l'apporto di «buoni modelli stranieri» e di «certi accenti della narrativa di oggi che si volge volentieri agli esseri umili, alle vite oscure, quasi cercandovi il ritmo, le costanti di un'epoca».<sup>1223</sup> Elogiano l'italianità del film pure Guglielmina Setti sulle colonne de «Il Lavoro»<sup>1224</sup> e Giuseppe De Santis su quelle di «Cinema». Quest'ultimo si mostra un po' deluso dalla sceneggiatura, non priva di «incongruenze psicologiche» e «luoghi comuni», e da una certa superficialità nel ritrarre l'esistenza quotidiana dei protagonisti di estrazione operaia, ma ben impressionato da «una verità spoglia di retorica ed una misura che non trabocca mai».<sup>1225</sup> La critica coeva quindi apprezzò il realismo dell'ambiente lavorativo dei camionisti liguri alle prese con le difficoltà del vivere. *Fari nella nebbia* invece suscitò polemiche tra i vertici del regime perché «mostrava un'Italia amara, un mondo proletario che generalmente era escluso dai nostri schermi», come sostiene Francesco Savio nell'intervista a Mariella Lotti.<sup>1226</sup> In effetti la censura era più disponibile ad accettare scene erotiche piuttosto che spaccati di realtà sociali povere, com'era quella dei camionisti. Franciolini aveva di persona sperimentato l'ostracismo della censura quando aveva proposto di girare *Viviamo*, adattamento da *I tre operai* di Bernari.<sup>1227</sup> Oggi, a distanza di tempo, *Fari nella nebbia* colpisce senza dubbio per l'assenza degli asfittici ambienti dei “telefoni bianchi” e per la scoperta del paesaggio italiano, tanto auspicata da gran parte della critica cinematografica allineata o meno alla politica di regime. Tuttavia, nonostante la pellicola sia stata girata molto in esterni e descriva un preciso *milieu* sociale,<sup>1228</sup> le attrici protagoniste, Mariella Lotti e Luisa Ferida, sono «ancora truccate come nei film non realistici».<sup>1229</sup> Non solo modelli iconologici classici, ma anche tecniche di regia, personaggi stereotipati e schemi recitativi tradizionali inducono a considerare questo film un prodotto del cinema di regime, come appare evidente dal rassicurante *happy ending*. Il film prende avvio da una situazione matrimoniale fortemente in crisi: Anna (Mariella Lotti) è sposata da poco con Cesare (Fosco Giachetti), un camionista

<sup>1223</sup> Volpone [Pietro Bianchi], *Fari nella nebbia*, «Il Bertoldo», 6 marzo 1942.

<sup>1224</sup> Guglielmina Setti scrive in proposito: «[...] questa vicenda persino troppo semplice, forse anche, poco interessante, è espressa con un efficace, bellissimo linguaggio cinematografico, e con acute e gustose annotazioni d'ambiente: dal piccolo caffè di Acqui o di Savona, alla casa di *Gianni* (una casa piena di bambini e di faccende), dalle conversazioni durante le lunghe corse sull'autostrada alle benevole discussioni fra Gianni e sua moglie, è tutta la vita caratteristica di nostri certi ambienti, che si snoda sullo schermo, limpida e genuina». Guglielmina Setti, *Fari nella nebbia*, «Il Lavoro», 14 marzo 1942.

<sup>1225</sup> Giuseppe De Santis, *Fari nella nebbia*, «Cinema», VII, 141, 10 maggio 1942, p. 255; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Giuseppe De Santis*, cit., p. 133.

<sup>1226</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mariella Lotti*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., p. 676.

<sup>1227</sup> Cfr. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 57.

<sup>1228</sup> Nel film si nota l'influenza del cinema di Renoir, del noir francese e hollywoodiano.

<sup>1229</sup> Aldo Tonti, in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, cit., p. 56.

di autotreni che è sempre fuori per lavoro. Dopo l'ennesima lite la giovane se ne va di casa e ritorna dalla madre. Le motivazioni della rottura del rapporto vengono raccontate attraverso un lungo *flashback* di Cesare, immediatamente dopo aver tradito la moglie con Piera (Luisa Ferida), una donna dal passato equivoco, con cui l'uomo intreccerà una relazione. Dai frammenti della memoria affiorano le varie motivazioni della crisi coniugale: Anna non intende rinunciare, come vorrebbe il marito, al lavoro e nemmeno ad uscire di sera e nel fine settimana per divertirsi: *«Io lavoro tutto il santo giorno e tutto quello che indosso me lo compro con il mio guadagno»*. Nonostante la contrarietà e la gelosia di Cesare, la giovane continua a fare la vita di sempre, non accettando le critiche del marito, che la vorrebbe sempre a casa ad attenderlo: *«Ho detto cento volte che preferisco che tu stia a casa e non al negozio, perché io sono stufo dei tuoi vestiti, sono stufo dei tuoi guadagni, dei tuoi cinematografi, delle tue arie e dei tuoi balli, sono stufo e da un pezzo, hai capito?»*. Anna rappresenta la “donna nuova”, emancipata che può benissimo vivere senza un uomo, grazie all'indipendenza che le consente il suo impiego. E per questo assume un atteggiamento critico nei riguardi del lavoro del marito di cui si vergogna, tant'è vero che una sera, in cui lui è andato a prenderla al negozio con la giacca da camionista e il volto sporco, lo rimprovera perché è vestito male. Anna non vuole nemmeno diventare una moglie ideale, come dimostra il disordine che regna in cucina, perché ha anteposto la sua indipendenza e vanità ad un ruolo tradizionale che la vorrebbe umile e sottomessa all'autorità del marito. Nemmeno ha intenzione di dare dei figli a Cesare, molto amareggiato dalla decisione della moglie. Tale riluttanza alla maternità appare molto evidente quando lui la costringe a far visita alla famiglia del collega Gianni (Mario Siletti) che ha ben quattro figli. Emblematica la scena in cui il marito le fa prendere in braccio il più piccolo dei bambini dicendo: *«Pensa a quando ne avremo uno anche noi»* e Anna replica: *«Bella prospettiva»*. Dopo la separazione, Anna frequenta più assiduamente Filippo (Carlo Lombardi), un ricco dongiovanni che le fa una corte spietata, ma senza risultati. La giovane infatti continua a sentirsi una donna sposata e non ha affatto intenzione di diventare l'amante dell'uomo. Si colloca per questa sua scelta a metà strada tra altre due tipologie femminili presenti nel film, rappresentate da Maria e Gemma. Maria (Nelly Corradi), la moglie di Gianni, è una madre e moglie esemplare, dedita al marito e alla prole, e allo stesso tempo sarta a domicilio per necessità economiche.<sup>1230</sup> Quando Cesare indica Maria come modello da seguire, Anna risponde acida: *«Bell'esempio mi porti. La moglie di Gianni,*

---

<sup>1230</sup> Anche Maria ha dei momenti di stizza quando il marito si mostra insensibile alla vita di sacrificio cui lei si sottopone per la famiglia: *«È inutile, voi altri uomini non avete un'idea di quello che c'è da fare in una casa. E pensa ai bambini, alla cucina e lava e stira, rammenda e quando poi hai finito ecco che arrivano le clienti»*.

*disgraziata, non ha neanche trenta anni e ne dimostra quaranta. Io ho venti anni, ricordatelo*». Gemma (Dhia Cristiani) è invece una collega a cui Anna è molto legata, dal momento che incarna la giovane commessa indipendente, pronta a concedersi a danarosi spasimanti. È questa a presentare Filippo ad Anna e a favorire i primi incontri tra i due, perché ritiene che l'amica debba scrollarsi di dosso la tristezza per i continui litigi col marito uscendo e divertendosi. Anna però, a differenza di Gemma, non si è ancora compromessa con Filippo e non intende farlo: *«Tra di noi non è successo niente [...] ma ogni giorno è una lotta come un creditore che pretende di essere pagato»*. Gemma, ragazza facile disposta al mercimonio del proprio corpo in cambio di quello che un uomo ricco le può offrire, la mette però di fronte all'inevitabilità della "caduta": *«Ti piace divertirti ma qualcosa bisogna pagare cara mia»*; anche Gemma tuttavia anela ad una vita amorosa del tutto diversa: di fronte alla decisione di Anna di non cedere perché è sposata, esprime il desiderio di un'unione legittimata dal vincolo del matrimonio: *«Certo se dovessi trovare da sposarmi, ah, dopo sì giuro che ... ma un marito non è una cosa facile. È una fortuna che tocca a poche, magari quelle poche non sanno apprezzarlo»*. È chiaro che la battuta finale è rivolta ad Anna, che ha deciso di non voler più vedere Filippo né di continuare a lavorare. Per quanto la trasformazione di Anna, da donna frivola «a modello di virtù domestiche»,<sup>1231</sup> appaia quasi miracolosa nella sua repentinità, la tipologia muliebre che viene proposta, nel film, come modello da imitare è quella di Maria, la moglie di Gianni, la donna di casa, moglie e madre esemplare, senza pretese e animata da un profondo spirito di sacrificio per la famiglia. Infatti Anna sceglie la buona e operosa Maria andando a vivere da lei per aiutarla a prendersi cura dei figli e a lavorare di cucito, proprio come desiderava Cesare. Anna quindi rientra all'ordine prima di tradire il marito e comprende quali sono i suoi doveri di moglie. L'adulterio invece è prerogativa di Cesare che, forse per ripicca nei riguardi di Anna, accetta le *avances* di Piera (eloquente al ristorante lo strusciare della gamba della donna sui pantaloni dell'uomo) e ne fa la sua amante. Tuttavia, quando Anna viene a sapere che Cesare ha un'altra donna, viene presa dallo sconforto e crede che ormai sia finita con il marito. Maria, da donna saggia e d'esperienza, cerca di consolarla giustificando Cesare: *«Macché finita, lo sai come sono gli uomini. Sarà una così»*. Il tradimento maschile quindi viene "giustificato", quasi convenzionalmente ammesso, a differenza di quello femminile, che in questo caso non viene

---

<sup>1231</sup> Sandro De Feo, *Fari nella nebbia*, «Il Messaggero», 24 aprile 1942.

messo in atto. E per di più Piera,<sup>1232</sup> la giovane con cui Cesare consuma l'adulterio, è una poco di buono, come si evince dalla facilità con cui intreccia una nuova relazione con Carlo (Antonio Centa), un antico amante, nonché collega di Cesare, non appena comprende che non potrà mai prendere il posto di Anna: «[...]a te non importa che ti voglia bene, che stia qui sola giorno e notte ad aspettarti, mentre sei lontano. [...] Non conta perché non sono tua moglie. Io non ho altro diritto che di andarmene come sono venuta». Le donne come Piera non hanno la possibilità di rifarsi una reputazione onesta, proprio perché agiscono con astuzia contando sul potere seduttivo del loro corpo. «*Il matrimonio è un'altra cosa*», le aveva risposto Cesare, togliendole qualsiasi speranza di prendere il posto di Anna. Il matrimonio coincide con una sposa virtuosa che attende il ritorno del marito dal lavoro, una donna non vanitosa, né *femme fatale*, né adultera; Anna si identifica con questo modello positivo quando incontra Cesare in quello che un tempo era il loro nido ad Acqui. L'uomo è tornato per prendere una pistola con cui ha intenzione di uccidere Carlo con cui Piera lo ha tradito. Ma l'incontro con Anna, fatto di pochi gesti e parole, fa sbollire tutto il suo desiderio di vendetta: di fronte a sé ha una moglie trasformata che per lui ha lasciato il lavoro ed è andata a vivere con la famiglia di Gianni. E il gesto amorevole di lei di accendere il fuoco assume un forte significato simbolico: la vestale della casa è tornata, pentita e disposta ad alimentare la fiamma del focolare. Cesare non si è trasformato: è rimasto l'uomo di sempre per il quale la moglie deve rimanere in casa ad attenderlo, come si nota nello scambio di battute: «*C'è molta polvere lì. Metti il paltò nell'armadio*». «*Sì, Cesare*». «*Domattina torno a casa presto*». «*Va bene, ti aspetto*». La conclusione lieta di *Fari nella nebbia*, anche se propone un'immagine edulcorata e in sintonia con la politica di regime sul matrimonio, non nasconde tuttavia la presenza di inquietudini e nuove esigenze all'interno del rapporto di coppia, che esploderanno in tutta la loro drammaticità ne *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica.

### **7.2.1. La freccia nel fianco: la sconfitta dell'amore romantico**

Altra donna tormentata è Nicoletta Dossena ne *La freccia nel fianco* (1943) di Alberto Lattuada. Il film è un adattamento in epoca moderna del romanzo popolare<sup>1233</sup> di Luciano Zuccoli pubblicato nel 1913 e uscito a puntate nello stesso anno sul periodico «La Lettura».

---

<sup>1232</sup> Piera anticipa il personaggio della Calamai in *Ossessione* per il modo ferino con cui intreccia la relazione con l'uomo che le piace. Non è proprio una *femme fatale* perché agisce più per istinto che per premeditazione. In questo consiste l'italianità delle nostre attrici.

<sup>1233</sup> Il libro ottenne un successo eccezionale: fino alla morte dell'autore (1929) venne ristampato ogni anno.

Un film di ripiego per il regista dopo il tentativo fallito di portare sullo schermo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, a causa dell'opposizione del nuovo direttore del Ministero della Cultura Popolare Gaetano Polverelli<sup>1234</sup> che lo indusse a interrompere la lavorazione.

Lattuada propose alla censura altri adattamenti, ma non ottenne alcuna approvazione. Il romanzo di Zuccoli attirò il suo interesse per i contenuti freudiani della storia, come riferisce lo stesso regista:

E allora mi rifugiai nella psicanalisi, vediamo se per quella strada lì ci possiamo far notare, e siccome Zuccoli è un creatore di storie scritte malissimo ma molto interessanti come nocciolo drammatico, mi fermai su *La freccia nel fianco*, l'amore del bambino per la ragazza, il divario di tempo e di età, si ritrovano lei donna lui giovanissimo, e il loro amore si conclude tragicamente con il suicidio di lei.<sup>1235</sup>

C'era però da far accettare la presenza di un argomento tabù per il regime, ovvero il suicidio di Nicoletta Dossena, la protagonista. Pare che sia stata la Lotti, all'epoca una delle dive più acclamate del firmamento divistico nostrano, ad ottenere, addirittura da Galeazzo Ciano, l'autorizzazione a girare la scena del suicidio finale. Lattuada iniziò la lavorazione del film durante la guerra, ma dovette interromperla l'8 settembre. Il produttore Carlo Ponti decise, alla conclusione del conflitto, di chiamare a raccolta il gruppo per continuare il film. Furono necessari parecchi cambiamenti di maestranze e protagonisti; il più vistoso cambiamento fu la sostituzione di Vittorio Gassman con Leonardo Cortese nella parte di Bruno Traldi. *La freccia nel fianco* uscì distribuito dalla Lux tra l'ottobre 1945 e il gennaio 1946. Piuttosto negativo il giudizio critico: da Mario Gromo su «La Nuova Stampa»<sup>1236</sup> a Umberto Barbaro su «L'Unità»,<sup>1237</sup> a Fabrizio Sarazani su «Il Tempo».<sup>1238</sup>

La sceneggiatura porta firme prestigiose: Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Cesare Zavattini, Ivo Perilli, oltre a Lattuada. Gli autori hanno raffreddato il tono da *feuilleton* ottocentesco e l'accesa sensualità di derivazione dannunziana, presente nel romanzo di Zuccoli, per approfondire maggiormente l'interazione tra i tre personaggi protagonisti: Nicoletta Dossena, il conte Bruno Traldi (Leonardo Cortese) e Luigi Barbano (Roldano Lupi). Hanno creato, quindi, fin dall'inizio,<sup>1239</sup> pur rimanendo abbastanza fedeli al testo letterario, un *ménage-à-*

---

<sup>1234</sup> Subentrò ad Alessandro Pavolini che aveva concesso la sua approvazione al film tratto dal testo di Moravia.

<sup>1235</sup> Francesco Savio, *Intervista ad Alberto Lattuada*, in *Cinecittà anni trenta*, vol. II, cit., p. 670.

<sup>1236</sup> Mario Gromo, *La freccia nel fianco*, «La Nuova Stampa», 4 novembre 1945.

<sup>1237</sup> Umberto Barbaro, *La freccia nel fianco*, «L'Unità», 18 ottobre 1945.

<sup>1238</sup> F[abrizio] S[arazani], *La freccia nel fianco*, «Il Tempo», 17 ottobre 1945.

<sup>1239</sup> Nella trasposizione filmica, Luigi conosce Brunello da bambino, perché gli salva la vita afferrandolo prima che un carrello trasportatore lo schiacci sotto lo sguardo sconvolto di Nicoletta. Nel romanzo invece il futuro marito fa la sua comparsa quando Brunello è già un giovane uomo.

*trois* che poteva fare molta presa sul pubblico cinematografico, avido di melodrammi a forti tinte e soprattutto ammaliato dalla presenza di alcuni attori dell'Olimpo divistico nazionale del periodo e in particolare della Lotti che compare per prima nei titoli di testa. L'attrice milanese è, questa volta, una moglie abulica e spenta, rinchiusa, quasi per scelta, nel castello in cui anni addietro ha vissuto un tormentato rapporto d'amicizia con Brunello, un ragazzino dodicenne<sup>1240</sup> dal carattere complesso. Soltanto lei è riuscita a comprenderne appieno la fragilità, nascosta dietro il modo di fare prepotente, e l'immenso desiderio di affetto espresso in delicati slanci sentimentali. La giovane, dal canto suo, rivela un «carattere non risolto»,<sup>1241</sup> la stessa inquietudine e il medesimo egoismo di Brunello. In famiglia si mostra un'irriducibile ribelle rifiutandosi di sposare un giovane nobile squattrinato solo per far contenti i genitori, facoltosi borghesi, ma privi di blasoni. Liquidata con fermezza il pretendente rinfacciandogli una relazione con un'altra donna e l'interesse a sposarla solo per la sua dote. Nicoletta è invece attratta da Brunello, in cui scopre una profonda un'affinità spirituale – forse giustificata dalla condizione di solitudine e di incomprendimento da parte dei rispettivi genitori – che si trasforma in amore platonico, non privo di momenti di trasporto erotico.<sup>1242</sup> All'interno di questo rapporto esclusivo si inserisce ben presto Luigi, il giovane ingegnere che sta costruendo una diga in paese e che un giorno salva la vita al ragazzino. La nuova amicizia tra Luigi e Nicoletta scatena l'inevitabile gelosia di Brunello, incapace di accettare che qualcuno possa mettere a repentaglio il suo legame con Nicoletta. Questa, ambita dagli uomini, apprezza la discrezione di Luigi, l'unico che non le ha fatto la corte e che le dice di avere molta fiducia in lei. Nicoletta però lo avverte di non fidarsi: «Sotto le mie apparenze c'è molto disordine e anche molta debolezza». La confessione è la chiave di lettura della figura femminile lacerata da sentimenti contrastanti che non riesce a dominare. Rimasta sola ed infelice per la partenza di Brunello al seguito della madre, Nicoletta sposa il serio e affidabile Luigi che però non le restituisce la gioia di vivere. Anzi la vita al castello dei Traldi, che

---

<sup>1240</sup> Nel romanzo Nicla ha diciotto anni e Brunello otto.

<sup>1241</sup> Giulio Bursi, *La freccia nel fianco*, in Adriano Aprà (a cura di), *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 136.

<sup>1242</sup> Molto raffreddato il film rispetto al romanzo, come si evince da questo passaggio: «Certi giorni era insofferente d'ogni tenera carezza; o dopo aver accolto un bacio, voleva baciare a sua volta, e baciava Nicla sulla bocca, indugiando visi, premendo le labbra di lei con le proprie, sentendo ch'eran buone e fresche e che nessuno le baciava così, le aveva mai bacciate così». Luciano Zuccoli, *La freccia nel fianco*, Roma, Gherardo Casini Edizioni Periodiche, 1965, p. 38.

Nell'adattamento cinematografico la libertà concessa a Zuccoli non è più possibile. Il letterato si rivolgeva alle signore e signorine della media classe borghese che volevano evadere dalla routine di tutti i giorni identificandosi nelle trasgressioni che i romanzi d'appendice offrivano a piene mani. Ma il cinema era ancora l'arma più forte ed un rapporto amoroso così esplicito come nel romanzo tra una donna di diciotto anni e un bambino di dodici non era moralmente accettabile.



l'uomo ha acquistato, rende la donna ancora più apatica. Significativo il rimprovero del marito che constata come i luoghi un tempo amati non siano più fonte di felicità per lei («*Una volta questi luoghi ti piacevano*»). La risposta della donna è l'ammissione del vuoto lasciato da Brunello: «*Una volta, vedi allora mi sembravano più grandi, li vedevo diversi. Oggi l'argine è l'argine, il bosco è il bosco. Invece una volta il bosco era tutta un'altra cosa. Ogni sentiero portava in luoghi straordinari*». La separazione, avvenuta nel passato per motivi indipendenti dalla volontà dei protagonisti, ha determinato, come scrive Giulio Bursi, la fine dell'emancipazione di Nicoletta e l'inizio invece di quella del ragazzo: «Brunello diventa Bruno, acquista (senza Nicoletta) una forza, un'indipendenza e una fama grazie alla freddezza sviluppata dalla solitudine, dalla sofferenza, mentre Nicoletta, da donna emancipata, “moderna”, ambita, viene letteralmente svuotata dalla partenza di Brunello».<sup>1243</sup>

Quando Bruno ricompare nella vita di Nicoletta, dopo dieci anni, l'ambiguo sentimento che la giovane provava verso il ragazzino, diventa ardente passione, che lei cerca di ostacolare in tutti i modi per non venir meno ai suoi doveri di moglie.<sup>1244</sup> Incerta, tormentata dai ricordi, prigioniera di quell'affetto passato che ha idealizzato, Nicoletta, pur amando il marito Luigi, non sa resistere all'amore romantico per il giovane pianista. L'ambiguo affetto per il bambino dodicenne si è trasformato nel fuoco di *eros*, più travolgente di *agape*. Il rapporto con Luigi è sterile (e infatti la coppia non ha figli), basato sulla stima reciproca ma non sul trasporto emotivo. Brunello invece è la passione che brucia e acceca, l'amore idealizzato nella giovinezza. Tuttavia Nicoletta è una donna onesta che racconta con estrema sincerità a Luigi i sentimenti che la lacerano, non appena ha rivisto Bruno al concerto: «*Quel che mi passa ora per la mente è tutto così confuso. Tu sai che cosa provavo per lui allora. Era un bambino e aveva tanto bisogno di tenerezza. Ed io gli ho voluto molto bene. Oggi, dopo dieci anni, mi pare che tutto sia come allora. [...] Adesso capisco che qualcosa di molto forte mi lega a Bruno. Non so forse la giovinezza, come avrei voluto viverla*». Quando Nicoletta chiede al marito di aiutarla a liberarsi dalla “schiavitù” di quell'amore che la fa soffrire, egli non comprende lo stato di conflittualità interiore della moglie, causato dall'idealizzazione di un amore giovanile. Secondo le formule del melodramma, il passato bussa ancora alla porta: un

---

<sup>1243</sup> Giulio Bursi, *La freccia nel fianco*, in Adriano Aprà (a cura di), cit., pp. 135-136.

<sup>1244</sup> Bruno Traldi, pur conservando molte caratteristiche del personaggio del romanzo, viene disegnato in maniera più negativa rispetto alla pagina scritta, in cui rimane il bambino amato da Nicoletta nell'infanzia. Il pianista famoso del lungometraggio è una novità della sceneggiatura funzionale a circondare il giovane di un'aura di gloria che nel romanzo giungerà solo alla fine, dopo la scomparsa della donna amata. Il Bruno del film si rivela un dongiovanni, un fatuo giovane amante del successo e della felicità che la gloria porta con sé. Nulla di più lontano dal Brunello del romanzo, rimasto nell'anonimato.

giorno Bruno giunge al castello, anche se Nicoletta lo aveva pregato di rimanere lontano dalla sua vita.<sup>1245</sup> La visita improvvisa riaccende in Nicoletta l'antica fiamma e la conduce, secondo i *topoi* della letteratura d'appendice, a concedersi al giovane. Subito dopo si rende conto dell'errore commesso: Bruno è soltanto un ambizioso e vanesio pianista poco disposto a rinunciare alla libertà e alle gratificazioni del suo lavoro: «*Voglio subito firmare contratti, contratti, contratti, saltare da un continente all'altro. Sei mai stata in America? È così bello viaggiare. Sono contento di avere vent'anni per l'immensa quantità di chilometri che ho davanti. Ah, dovrai scegliere un albergo. Mi dirai quale preferisci*». Di fronte alla proposta di un'esistenza raminga al seguito di un egoista, Nicoletta, profondamente ferita e delusa, decide di lasciarlo partire da solo, dopo averlo accompagnato alla stazione. Appena rientra a casa, riceve una telefonata inaspettata del marito che le chiede perdono per essersene andato a causa della gelosia a passare la notte in cantiere. Ormai è troppo tardi: Nicoletta comprende di essere vissuta accanto ad un uomo legato a lei da un amore profondo, non ricambiato con la stessa intensità: «*Anch'io ti amo e amo tutte le cose che sono state per tanti anni vicino a noi sotto i nostri occhi. Mi sembra di scoprirle solo in questo momento: il tuo tavolo, i tuoi libri, quanto tempo ho perduto*». Il bosco magico in cui si è rinchiusa per anni si è dissolto. Non le resta che togliersi la vita, perché solo con la morte potrà dimostrare di appartenere solo al marito: «*Per essere tua per sempre, la tua Nicoletta, devo rinunciare alla felicità. Scomparire. Non c'è altra prova. Perdonami*».<sup>1246</sup> Come in altri film interpretati dalla Lotti, la protagonista, solo dopo essersi dannata, raggiunge la consapevolezza di quello che ha gettato via concedendosi a Bruno. Con un estremo atto di coraggio si suicida dimostrando ancora una volta che il vero amore è quello coniugale e non quello romantico che conduce alla perdizione. E per veicolare questo messaggio gli autori hanno puntato sull'opposizione tra un marito fedele e innamorato, anche se introverso e timido, e un amore giovanile idealizzato e alla resa dei conti incarnato da un personaggio fatuo ed egoista.

---

<sup>1245</sup> Il treno su cui viaggia Bruno si ferma a Rio Freddo, giusto il tempo per il giovane di saltare giù e recarsi al castello.

<sup>1246</sup> Nel romanzo invece Nicla (questo il nome della giovane), dopo aver tradito Luigi con Bruno, si toglie la vita per il peccato commesso nei riguardi del marito ma chiede a Bruno di non uccidersi. E lui diventa uno scrittore famoso raccontando la storia del suo amore infelice e visitando la tomba della sua amata Nicla. Molto più complesso nel film il rapporto che viene a instaurarsi tra i due coniugi e Brunello. Nel romanzo la passione d'amore «è qualcosa di così ineluttabile e di così esclusivo da coinvolgere fino al tormento, come se la stessa passione, personificandosi nei protagonisti, li costringesse, una volta entrati nella sua dimensione e nella sua sfera d'attrazione, all'automatismo psicologico e mentale delle azioni da essa non direttamente dipendenti: passione-azione». Giuseppe Farinelli, *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, La Scuola editrice, 1980, p. 97.

### 7.3. Un'evanescente presenza: la donna forte

La tipologia femminile che domina la produzione cinematografica di regime è senza dubbio la “vittima”,<sup>1247</sup> come attestano pellicole ascrivibili al genere melodrammatico quali *Via delle Cinque Lune* (1942) e *La bella addormentata* (1942) di Luigi Chiarini, *Nozze di sangue* (1941) di Goffredo Alessandrini, *Giacomo l'idealista* (1943) di Alberto Lattuada, *Mater dolorosa* (1942) di Giacomo Gentiluomo, *La morte civile* (1942) e *Sissignora* (1941) di Ferdinando Maria Poggioli, solo per citare alcuni titoli significativi. Si tratta per lo più di pellicole adattate da romanzi o opere teatrali da registi definiti con termine spregiativo dalla critica coeva “calligrafici”, quali Chiarini, Lattuada, Poggioli, Soldati, Castellani. Nonostante la maggior parte delle protagoniste “melodrammatiche” siano, nell'immaginario filmico dell'epoca, figure sacrificali, tuttavia possiamo rintracciare anche donne animate da una ferma volontà, in cui la passività, intesa come forma di resistenza, può rappresentare per l'eroina una vittoria, come in *Zozi* (Marina Berti), la giovane di buona famiglia protagonista del film di Renato Castellani *La donna della montagna* (1942),<sup>1248</sup> che per amore di Rodolfo (Amedeo Nazzari) si umilia a tal punto da conquistare alla conclusione del film l'affetto del marito, resosi conto di essere vissuto nell'idealizzazione della fidanzata, una donna che gli era stata infedele. Una figura muliebre che si ribella alle leggi sociali e combatte per il suo diritto alla felicità è anche Maddalena (Isa Pola) ne *La vedova* (1939) di Goffredo Alessandrini oppure Clara (Maria Mercader) ne *Il treno crociato* (1943) di Carlo Campogalliani. Quest'ultimo film rientra nel genere bellico, anche se «l'ambiente dominante è quello di un nostro treno-ospedale, adibito al trasporto dei feriti italiani dal fronte russo»,<sup>1249</sup> in cui si dibatte un'umanità prostrata non solo nel corpo ma anche nello spirito. Pur grondante di retorica propagandistica nell'assillo di mostrare la guerra come «fucina di solidarietà e ricucitrice di divisioni sociali»,<sup>1250</sup> *Il treno crociato* avvicina la macchina da presa alle storie private, alla stregua di altri film di guerra, raccontando la storia d'amore tra il blasonato tenente Alberto Lauri (Rossano Brazzi) e la giovane telegrafista Clara (Maria Mercader). Senza dubbio gli autori<sup>1251</sup> hanno attinto alla «narrativa strappalacrime (l'amore contrastato di Alberto e Clara,

---

<sup>1247</sup> Cfr. Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., 2010, p. 116.

<sup>1248</sup> Libera riduzione del romanzo *I giganti innamorati* di Salvator Gotta, pubblicato nel 1938.

<sup>1249</sup> Mario Gromo, *Il treno crociato*, «La Stampa», 17 aprile 1943; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 200.

<sup>1250</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 84.

<sup>1251</sup> La sceneggiatura fu scritta da Alessandro De Stefani, Gian Bistolfi, Carlo Campogalliani e, non accreditato, Alberto Salvi.

la maternità illegittima, il figlio della colpa contestato dalla nonna)»,<sup>1252</sup> ma hanno anche saputo creare un personaggio femminile combattivo e privo di remore morali come altri film del periodo con al centro il tema della maternità non regolarizzata. Significative le parole di Clara alla madre di Alberto, mentre attendono insieme l'arrivo alla stazione del treno-ospedale che trasporta Alberto ferito: la giovane dice ad un'incredula contessa Lauri di non aver accettato di sposare Alberto proprio per il mancato consenso dell'anziana donna sopra il quale è risultato più forte il suo grande amore. La nobildonna contesta la posizione della ragazza considerandola portavoce di idee moderne, inammissibili ai suoi tempi. E Clara replica: «Già una volta se a una signorina capitava un incidente come il mio, andava a nascondersi in campagna. Oggi invece si va alla maternità e senza vergognarsi». La madre di Alberto interpreta le parole come un rimprovero nei suoi confronti per non aver acconsentito alle nozze, però Clara con ancora più fierezza le risponde che Alberto avrebbe potuto sposarla senza problemi, dal momento che è maggiorenne, e anche riconoscere il figlio: «Se volevo c'era la legge dalla mia parte e invece a mio figlio gli ho dato il mio cognome. Vedete bene». Al di là dell'evidente spirito propagandistico a favore della maternità in qualsiasi situazione, il film affronta anche il tema delle differenze di classe,<sup>1253</sup> superate alla conclusione del film grazie al piuttosto scontato ravvedimento della contessa, commossa alla vista del grazioso nipotino.

Regista con una particolare sensibilità per l'universo femminile è senza dubbio Mario Soldati, come sostiene Emiliano Morreale:

*Dora Nelson, Piccolo mondo antico, Tutto per la donna, Malombra, Il ventaglino, Jolanda la figlia del corsaro nero, La provinciale, La donna del fiume*, e anche *Due milioni per un sorriso, Daniele Cortis* (nonostante il titolo) e *Quartieri alti*: una buona metà della filmografia di Soldati (e quasi tutti i suoi capolavori, con l'eccezione di *Fuga in Francia*) è concentrata su personaggi femminili; [...] Ma mentre nei film esplicitamente dedicati a personaggi femminili questi sono figure forti e insieme sensibili, da *Dora Nelson* alle eroine foggazzariane alla *Provinciale*, sempre Soldati manifesta una eccitata attenzione a figure di *bad girls* intelligenti e decise, del tutto assenti dalla sua narrativa. Fino a creare dei veri e propri incroci, assai raffinati, tra stereotipi femminili "forti" col risultato di creare dei veri e propri cortocircuiti: è il caso di Marina di *Malombra*, eroina *dark*, vittima-carnefice, o della Nives della *Donna del fiume*.<sup>1254</sup>

---

<sup>1252</sup> Mino Argentieri, *Il cinema in guerra*, cit., p. 84.

<sup>1253</sup> Il divario interclassista è ben evidenziato anche da Clara che all'inizio della sua storia d'amore con Alberto si mostra refrattaria ad accettarne le corte: «C'è troppa differenza fra noi. Tu sei un signore. [...] a Terrarossa lo sanno tutti. Siete padroni di mezzo paese».

<sup>1254</sup> Emiliano Morreale, *Mario Soldati*, cit., pp. 154-155.

In particolare nei due adattamenti dai romanzi di Antonio Fogazzaro,<sup>1255</sup> *Piccolo mondo antico* (1941) e *Malombra* (1942), realizzati a breve distanza di tempo, il regista torinese ha offerto due ritratti di donne volitive, piuttosto rare nel panorama cinematografico del Ventennio.

### 7.3.1. Mario Soldati e l'incontro con Fogazzaro

Quando Soldati iniziò ad occuparsi di cinema era il 1931, una volta ritornato dagli Stati Uniti.<sup>1256</sup> Il mondo di celluloidi fu per lui un ripiego, un mezzo per guadagnarsi da vivere. Dopo aver tentato di entrare inutilmente alla Olivetti, si recò a Roma. Qui un amico della madre, «un banchiere membro del consiglio di amministrazione della Cines»,<sup>1257</sup> lo assunse nella casa di produzione. Questa la testimonianza del letterato prestato al cinema:

Lavoravo duramente, facevo il segretario di edizione con Camerini, battevo il ciak, facevo un po' di tutto. [...] E così, a poco a poco, ho vinto la mia diffidenza per il cinema. La mia diffidenza! La mia sfiducia. Avevo sfiducia perché insomma, è una cosa infantile – tu non fai mai volentieri quello che sei costretto a fare. Vuoi scegliere. [...] Il cinema, io non ho mai voluto farlo. Eppure, a un certo momento, mi sono accorto che senza saperlo avevo in mano un mestiere.<sup>1258</sup>

Prima di esordire come regista nel 1939 con *Dora Nelson*, Soldati è sceneggiatore di importanti film del cinema italiano, come *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932), *Il signor Max* (1937), *Ma non è una cosa seria* (1936), *Il Grande appello* (1936), *Contessa di Parma* (1937). Ma la sua affermazione è legata alla riduzione dei due romanzi di Fogazzaro, un letterato come lui. *Piccolo mondo antico* è addirittura per Soldati il suo lavoro migliore, girato su proposta di un gruppo di milanesi, che, scartata l'idea di un film di guerra, pensarono ad una traduzione del libro dello scrittore vicentino. Un autore che il regista non amava e di cui non aveva letto nulla:

Ho firmato il contratto del film senza aver neppure letto il romanzo. A ogni modo, ero persuaso che un adattamento di Fogazzaro sarebbe sempre stato meglio di un film di guerra o di quello che avevo fatto

---

<sup>1255</sup> Soldati conclude il trittico degli adattamenti da Fogazzaro con il successivo film *Daniele Cortis* (1947) con al centro una figura di donna forte, che rinuncia all'amore romantico per il cugino Daniele, animato da nobili ideali civili e politici, per salvare un superbo e blasonato marito dai debiti e seguirlo poi in America.

<sup>1256</sup> Di questa esperienza oltreoceano, durata dal 1929 al 1931, parlerà in *America, primo amore*, Milano, Bemporad, 1935. Sperava di diventare cittadino americano, ma non ci riuscì per motivi politici.

<sup>1257</sup> Jean A. Gili, *Intervista a Mario Soldati*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 87.

<sup>1258</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1030.

fino ad allora. Sono rientrato, ho cenato, poi ho preso in mano il libro e mi sono messo a leggere. Ho passato la notte in bianco e alle sette del mattino ero contento, piangevo, ero commosso: era un libro magnifico.<sup>1259</sup>

La critica coeva salutò con parole benevole l'adattamento di *Piccolo mondo antico*, in particolare i giovani della redazione di «Cinema» sostenitori da sempre di un cinema realistico e non artificiale come quello che, fino a quel momento, si era girato quasi sempre negli interni dei teatri di posa. Significativo l'intervento di Giuseppe De Santis sulle pagine di «Cinema», che parla della necessità di dare voce nei film nostrani al paesaggio italiano e individua questa novità in *Piccolo mondo antico*:

Per la prima volta nel nostro cinema abbiamo visto un paesaggio, non più rarefatto, pacchiano-pittoresco, ma finalmente rispondente alla umanità dei personaggi sia come elemento emotivo che come indicatore dei loro sentimenti. Penso alla partenza di Franco per Milano, all'alba. Luisa che l'ha accompagnato resta sulla riva mentre egli la vede scomparire, col paesaggio che ondeggia come il movimento della barca che lo trasporta sul lago. [...] il ballo in campagna, nel primo tempo, la morte di Ombretta, l'incontro di Luisa con la marchesa, sotto la pioggia, la corsa per le scale del villaggio delle tre donne che vengono a darle la notizia della disgrazia, nel secondo tempo.<sup>1260</sup>

Vice (Gianni Puccini), nel medesimo fascicolo della rivista, apprezza, oltre al paesaggio, la «cura delle inquadrature» e della «composizione pittorica», che consentono all'opera di raggiungere un'«alta bellezza formale».<sup>1261</sup> Tuttavia ritiene che gli sceneggiatori non abbiano assegnato il giusto peso al «contrasto di caratteri tra Franco e Luisa»<sup>1262</sup> e pertanto abbiano ridotto la storia ad un intrigo legato alla sparizione del testamento del nonno di Franco e ad una serie di tensioni coniugali dal sapore melodrammatico. Filippo Sacchi sul «Corriere della Sera» appartiene alla schiera dei critici<sup>1263</sup> scontenti della riduzione del romanzo di Fogazzaro, considerata un'impresa non facile proprio per quegli aspetti che Vice considera dei difetti. Il recensore infatti riconosce al regista torinese la capacità fondamentale di conciliare

l'anima del libro con le necessità commerciali del film. Soprattutto è riuscita la parte più gelosa e più difficile: la drammatizzazione visiva dei personaggi di Franco e Luisa e del loro conflitto. Questo è

---

<sup>1259</sup> Jean A. Gili, *Intervista a Mario Soldati*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 96.

<sup>1260</sup> Giuseppe De Santis, *Per un paesaggio italiano*, cit., p. 263.

<sup>1261</sup> Vice [Gianni Puccini], *Piccolo mondo antico*, «Cinema», VI, 116, 25 aprile 1941, p. 281.

<sup>1262</sup> *Ibidem*.

<sup>1263</sup> Parole entusiastiche usa anche la Setti: «Il più bel romanzo di Fogazzaro [...] è stato tradotto in film con tanto rispetto, tanta nobiltà, tanta austerità, si potrebbe forse dire, da diventare una delle prove più lusinghiere della nostra cinematografia». Guglielmina Setti, *Piccolo mondo antico*, «Il Lavoro», 13 aprile 1941.

infatti il cuore del romanzo. Senza di esso, *Piccolo Mondo antico* non sarebbe che un prelibato racconto retrospettivo. Ebbene, attraverso una semplificazione delicata e intelligente, che ha saputo isolare il puro nodo del dramma da quegli elementi ch'erano pregiudizialmente intraducibili in film, tutto l'essenziale di quel conflitto è rimasto, nella sua dialettica morale, nel suo significato umano.<sup>1264</sup>

Il critico chiarisce subito l'annosa questione della fedeltà al testo originale e la risolve non sulla base di un esame comparato tra il romanzo di Fogazzaro e il film,<sup>1265</sup> bensì sulle diverse esigenze del cinema, come ribadisce anche Antonio Costa, nel corso della XI Rassegna Internazionale Retrospettiva dell'Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (1992):

Soldati, assieme ai suoi collaboratori per la sceneggiatura (Bonfantini, Cecchi e Lattuada) lascia sullo sfondo o elimina in modo sistematico aspetti tematici (come i contrasti in materia religiosa tra Luisa e sua madre o tra Franco e Luisa, soprattutto dopo la morte di Ombretta) e situazioni drammatiche (come la morte della madre di Luisa, le grame giornate o i tormenti di Franco nell'esilio torinese) più adatti alle possibilità analitiche della pagina letteraria che alla sintesi plastica (visiva e sonora) del cinema.<sup>1266</sup>

Sempre in occasione della stessa rassegna, la divergente valutazione della stampa sulla fedeltà dell'opera di Soldati al romanzo dello scrittore vicentino si arricchisce di ulteriori e necessari aggiustamenti. Mino Argentieri rende in parte giustizia ai film di Soldati accusati di essere mero esercizio di stile, "prosa d'arte" cinematografica sterile e fredda. Lo studioso individua nel processo di riduzione del romanzo di Fogazzaro una forma di auto censura del regista e dei suoi collaboratori. Se Gianni Puccini rintraccia, in *Piccolo mondo antico*, «una sceneggiatura insufficiente»<sup>1267</sup> rispetto all'opera letteraria, Argentieri giustifica sul piano ideologico e produttivo tale scelta:

Della detrazione, più che gli sceneggiatori, erano stati responsabili funzionari del Minculpop. Cecchi, Soldati, Bonfantini e Lattuada s'erano autocensurati, avvertiti che la Chiesa cattolica non aveva avuto ripensamenti sulla condanna del modernismo e che il regime fascista, istigato dal Vaticano, e

---

<sup>1264</sup> Filippo Sacchi, *Piccolo Mondo antico*, «Corriere della Sera», 13 aprile 1941; ora in Elena Marcarini (a cura di), *Filippo Sacchi*, cit., pp. 228-229.

<sup>1265</sup> Usellini invece considera un tradimento macroscopico il dissidio tra Franco e Luisa, trasformatosi nel passaggio dal romanzo in film, da "dissidio d'anime" a "dissidio d'interessi"; come esempio cita la scena in cui i due coniugi litigano la sera antecedente la partenza di Franco per Torino: «Il complesso e profondo tormento che qui [nel romanzo] si estrinseca in una serrata discussione in cui cozzano due opposti punti di vista, morale e religioso, nel film è ridotto a un equivoco, a un reciproco fraintendimento dei personaggi che diminuisce la loro statura e li umilia a modesti borghesi incomprensivi uno dell'altro». Guglielmo Usellini, *Piccolo mondo antico (Dal romanzo al film, dal film al romanzo)*, «Bianco e Nero», V, 10, ottobre 1941, p. 60.

<sup>1266</sup> Antonio Costa, «Risotti con i tartufi»: *Soldati, Fogazzaro e il calligrafismo*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., pp. 98-99.

<sup>1267</sup> Vice [Gianni Puccini], *Piccolo mondo antico*, cit., p. 281.

coerentemente ai patti concordatari, aveva messo al bando gli ultimi modernisti (Ernesto Bonaiuti era stato espulso dall'insegnamento universitario e dai pubblici uffici in quanto scomunicato).<sup>1268</sup>

Argentieri racconta inoltre che Luigi Freddi aveva sconsigliato il produttore Angelo Besozzi di girare *Piccolo mondo antico* a causa delle implicazioni religiose contenute nel testo di partenza, oltre che per ragioni di convenienza politica. Questo spiegherebbe l'intonazione patriottica della pellicola più accentuata rispetto al romanzo e pertanto più in linea con la «mobilitazione psicologica imperante durante la guerra».<sup>1269</sup> I riferimenti religiosi spariscono anche in *Malombra* per gli stessi motivi, anche se qui i tagli apportati non si percepiscono in modo così evidente come in *Piccolo mondo antico*. I giovani di «Cinema» colpirono il film con maggiore acrimonia rispetto a *Piccolo mondo antico* perché si era nel frattempo fatta più radicale la campagna contro il calligrafismo: De Santis constata un venir meno della «funzione espressiva» del paesaggio, che era stata la grande novità di *Piccolo mondo antico*, e considera Soldati il capofila dei registi «“rondiani”, oziosi e accomodanti, con la loro pretesa di prosa d'arte»,<sup>1270</sup> così definiti con un termine preso a prestito dalle coeve esperienze letterarie. *Malombra* viene considerato un intreccio di ingredienti mal dosati: dalle citazioni pittoriche ottocentesche (Hayez, Lega, De Nittis, Michetti, Cremona) alla riesumazione letteraria di Carolina Invernizio e di Francesco Mastriani. A proposito dei personaggi De Santis affonda la sua *vis polemica*:

Non un solo personaggio che sappia conservare una linea psicologica chiara e netta e condurla in porto: Marina agisce ora in nome di una sua fredda e calcolata vendetta, ora sotto l'influenza della pazzia. [...] Gli altri personaggi, anche quelli impersonati dalla Dilian o dal Checchi, non sono che degli schemi di pretesto al servizio di quell'unico nucleo retorico.<sup>1271</sup>

Antonio Pietrangeli dalle pagine di «Bianco e Nero» non è meno indulgente, quando afferma che *Malombra* «è arrivata, è arrivata fredda, annoiata, striminzita, presuntuosetta, untuosa, orpelli di qua e di là, gioielli di culo di bottiglia, dove si specchia un vento di tramontana».<sup>1272</sup> Il lavoro di Soldati inoltre manca del «senso del drammatico»: «Fogazzariano, o non fogazzariano, questo senso ci doveva essere. Invece non c'è, non c'è niente, c'è la noia, c'è

---

<sup>1268</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 200.

<sup>1269</sup> Ivi, p. 201.

<sup>1270</sup> Giuseppe De Santis, *Malombra*, «Cinema», VIII, 158, 25 gennaio 1943, p. 60.

<sup>1271</sup> Ivi, p. 60.

<sup>1272</sup> Antonio Pietrangeli, *Malombra*, «Bianco e Nero», VII, I, gennaio 1943, p. 52.



uno sgomento di ritmi disutili che tentano di salvarsi nella rete del prezioso, dello stralunato, del fittizio brillante e commovente, emotivo, anzi».<sup>1273</sup>

Come De Santis, Pietrangeli non risparmia nemmeno l'interpretazione della Miranda, costretta ad adattarsi alle esigenze di un film teatrale:

*Malombra* è un film teatrale. L'ossessione di lei è data solo da una voce che, nei momenti più critici, ripete il testamento dell'antenata. Così le spiccate qualità d'attrice drammatica, talvolta abbozzate o accennate, di Isa Miranda, sono qui buttate via per niente, nel modo più indecoroso.<sup>1274</sup>

Pure Carlo A. Felice, sulle colonne de «L'Illustrazione Italiana», esprime notevoli perplessità sul film, privo «di linea narrativa»:

il film procede per frammenti, per quadri staccati, che fanno, considerati a sé, come illustrazioni isolate, un magnifico vedere, ma non si connettono in una unitaria continuità, in un organico assieme. [...] La storia si esaurisce nell'episodica descrizione d'un caso patologico di mediocre interesse oggi che le curiosità letterarie per la follia, lo spiritismo, la telepatia han fatto il loro tempo».<sup>1275</sup>

Maggiormente comprensivo Diego Calcagno sulle colonne di «Film», perché si rende conto della difficoltà incontrata dal regista di adattare per lo schermo un testo letterario così denso di parti riflessive intraducibili sul piano visivo. Egli elogia Soldati «ora surrealista, ora medianico e ora crepuscolare», apprezza l'introduzione nel film di alcune «trovate», come «il gergo lombardo», «alcune didascalie» e «una voce d'oltretomba». Non lesina apprezzamenti anche sulla fotografia e sul paesaggio: «Il gusto del lago, allucinatorio, dà un brivido di angoscia e di piacere. Bella Italia, amate sponde».<sup>1276</sup> Sulla stessa lunghezza altri recensori, che tendono ad apprezzare soprattutto l'interpretazione della Miranda, piuttosto che la sceneggiatura, come Mario Gromo,

Marina è Isa Miranda. Difficilissima prova, per lei, sia perché il personaggio è tale da impensierire qualsiasi attrice, sia perché si sentiva che era questa la sua interpretazione decisiva, dopo le non troppo felici che avevano fatto seguito al suo ritorno da Hollywood. La prova è stata ben superata: s'intende entro i limiti di questa sceneggiatura. Quasi del tutto scomparse, nella Miranda, leziose esitanze o dietricheggianti indugi; ma quasi sempre nervosa, o protesa, o vibrante.<sup>1277</sup>

---

<sup>1273</sup> Ivi, p. 53.

<sup>1274</sup> Ivi, p. 55.

<sup>1275</sup> Carlo A. Felice, *Uomini donne e fantasmi. Settimana affollata*, «L'Illustrazione Italiana», LXX, 7, 14 gennaio 1943, p. 167.

<sup>1276</sup> Diego Calcagno, *Marina, Carmela, eccetera*, «Film», VI, n.1, 2 gennaio 1943, p. 9.

<sup>1277</sup> m.g. [Mario Gromo], *Malombra*, «La Stampa», 2 febbraio 1943; ora in Orio Caldiron, Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, cit., pp. 103-104.

Mino Argentieri, a distanza di anni, in linea con certe posizioni critiche dell'epoca in cui *Malombra* apparve sul grande schermo, condivide la complessa impresa compiuta dal regista di tradurre in immagini «un romanzo sovrabbondante e disarmonico, un ammasso difficilmente condensabile e domabile»,<sup>1278</sup> e, nel contempo, giudica il risultato non all'altezza dell'opera di Fogazzaro:

Risibile la recitazione della Miranda, non è che Andrea Checchi non banalizzi anch'esso la sua parte. Ma insufficienze degli attori principali a sé, nel film si spappola la materia prima del romanzo: dei sensi non si rifiuta il subbuglio, non spira alcun brivido nei saloni e nei viali della villa d'Ormengo, non vi batte l'ala della morte, l'arcano non ha alcuna malia, la pazzia è surrogata dalla irragionevolezza e dal capriccio.<sup>1279</sup>

Sull'adattamento di *Soldati*, Argentieri sembra condividere il giudizio del regista stesso espresso in un'intervista rilasciata sul «Corriere della Sera» del 23 marzo 1980: «un film sballato che tuttavia sarebbe uno dei suoi migliori».<sup>1280</sup>

Mario Soldati non fu risparmiato, alla stregua di altri registi, dalla “fronda” di «Cinema». Anzi da *Piccolo mondo antico* e *Malombra* la critica degli intellettuali della rivista si fece più pungente. Era evidente che ai giovani di «Cinema», che guardavano a modelli come Verga e Nievo come alternativa al cinema americano e alla commedia déco, non potevano risultare graditi registi ed autori che attingevano alla nostra tradizione letteraria ottocentesca o primo novecentesca; gli strali polemici nei riguardi di Soldati, Chiarini, Lattuada, Poggioli, Castellani oggi suonano stonati perché furono dettati da una presa di posizione ideologica che tacciava di disimpegno tutti quei registi ed autori che sceglievamo la strada dell'adattamento cinematografico, rifugiandosi in un altrove temporale piuttosto che immergersi nel presente per condannarlo. Questa miopia critica investe anche alcuni intellettuali, che mostrarono di apprezzare un letterato prestatato al cinema come Soldati. De Santis infatti, che elevava peana al paesaggio italiano di *Piccolo mondo antico*, scambiandolo per una scelta realistica, mostrava di non aver compreso affatto l'operazione culturale condotta dai cosiddetti calligrafici, come altri recensori che, per gli stessi motivi, celebravano gli scorci del mercato di Genova in *Sissignora*<sup>1281</sup> o il paesaggio de *La morte civile*,<sup>1282</sup> entrambi diretti da

---

<sup>1278</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 202.

<sup>1279</sup> Ivi, p. 205.

<sup>1280</sup> Ivi, p. 203.

<sup>1281</sup> «Un senso di verità emana da quegli esterni, da quei mercati genovesi tra il mare e la strada ferrata, da quegli interni familiari, soprattutto da quella “balera” in cui servette e marinai si incontrano nelle ore libere:

Ferdinando M. Poggioli. In realtà l'ambiente naturale filmato dai formalisti è privo di «connotazioni sociali, anche se non è più una cornice decorativa».<sup>1283</sup> La scelta degli autori calligrafici si incanalava in una direzione diversa dal *feuilleton* in costume, dai film di cappa e spada e musicali, che proliferarono nel cinema autarchico, per raccontare un passato in stretta relazione con il presente, più di quanto i redattori di «Cinema» pensassero.

Non ci si è sufficientemente accorti che la cura della forma non soffocava la tensione profonda delle opere e non si è voluto considerare che la volontà di rottura dei canoni ufficiali, sebbene meno evidente, non era certo meno puntuta di quella presente in film come *Ossessione* oppure *I bambini ci guardano*.<sup>1284</sup>

Numerosi film, definiti in maniera riduttiva “calligrafici”, esprimono infatti un clima sociale soffocante attraverso personaggi ambigui, complessi e inquietanti. In quell'Italia ricostruita attraverso la letteratura del passato si agitano tensioni che si riverberano in chiave metaforica nella contemporaneità, quali i contrasti di classe, lo sfaldamento dell'istituzione familiare, il desiderio di benessere economico che conducono al sovvertimento di ogni legge morale.

### **7.3.2. Alida Valli e *Piccolo mondo antico***

Nel 1942 Alida Valli vinse il premio del Ministero della Cultura Popolare per la migliore attrice nel cinema italiano. Aveva ottenuto il suo primo ruolo di prestigio in *Piccolo mondo antico* (1941), girato tra il settembre e il dicembre del 1940 e diretto da Mario Soldati. La carriera di questa giovane istriana, al secolo Alida Maria Altenburger, fu fulminea: dal lago di Como, dove viveva assieme alla madre dall'inizio degli anni Trenta, si trasferì appena sedicenne a Roma per intraprendere la carriera dell'attrice. Frequentò il Centro Sperimentale di Cinematografia da dove venne espulsa per motivi non del tutto chiari,<sup>1285</sup> ma fece in tempo a farsi notare ottenendo partecine ne *I due sergenti* (1936) di Enrico Guazzoni, *Sono stato io!* di Raffaello Matarazzo (1937), *L'ultima nemica* (1938) di Umberto Barbaro, il primo ruolo da

---

ambientazione stupenda, senza mai compiacenze letterarie né indugi». Guido Piovene, *Sissignora*, «Corriere della Sera», 28 marzo 1942.

<sup>1282</sup> «Quello che in certo senso salva ed allontana dalla mediocrità o che per lo meno rende meno fastidiosa la visione de LA MORTE CIVILE, è nella scelta dei bellissimi esterni, e nella creazione di un paese che risulta costruito nella sua verità spaziale e nella vita dei suoi abitanti». Vice [Gianni Puccini], *La morte civile*, «Cinema», VII, 154, 25 novembre 1942, p. 686.

<sup>1283</sup> Mino Argentieri, 1940-1943. I «formalisti italiani», Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 225.

<sup>1284</sup> Jean A. Gili, *Intervista a Mario Soldati*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 96.

<sup>1285</sup> Cfr. Lorenzo Pellizzari, M. Claudio Valentineti, *Il romanzo di Alida Valli*, Milano, Garzanti, 1995.

protagonista ne *Il feroce Saladino* (1937) di Mario Bonnard in cui indossa le vesti della bella Sulamita. Ma è con *Mille lire al mese*, diretto dall'austriaco Max Neufeld, nel 1938, che l'attrice sfonda sul grande schermo. Il successo ottenuto nella commedia dei "telefoni bianchi", continua con *La casa del peccato* (1939), *Ballo al castello* (1939), *Assenza ingiustificata* (1939), *Taverna rossa* (1940) di Max Neufeld. La critica attribuì l'immediata scalata all'Olimpo divistico di regime alla straordinaria fotogenia dell'attrice, ma sicuramente non fu di secondaria importanza l'epoca del debutto quando il cinema autarchico cercava volti nuovi. Grazie a queste commedie leggere, la Valli si ritagliò «il personaggio della falsa ingenua, dell'innocente fraintesa, o magari della monella tutto pepe».<sup>1286</sup> Nell'arco di pochissimi anni divenne una delle dive di punta del regime, impegnata a girare anche quattro film all'anno con *cachet* da capogiro per l'epoca.<sup>1287</sup> Il 10 febbraio 1940 la rivista «Cinema» pubblicò i risultati di un referendum, bandito alla fine del 1939, sull'attrice più gradita agli italiani. Assia Noris ottenne 9250 voti, la Valli si classificò seconda (8991 voti), ma aveva perduto il posto più alto del podio per una manciata di preferenze.<sup>1288</sup> Nel 1939 divenne un'icona per il pubblico, in particolare femminile, che ne imitava l'acconciatura e il modo di vestire, perché vedeva in lei non la diva, ma la coetanea della porta accanto, sprizzante giovinezza da tutti i pori. In questo la Valli veniva incontro alla progettualità del regime che veicolava, oltre al ritratto propagandistico della donna italiana, moglie e madre,<sup>1289</sup> anche quello offerto dal cinema, come scrive Giovanna Grignaffini, in cui troviamo «immagini della giovinezza, con il loro carico di ingenuità, brio, intraprendenza, sentimentalità».<sup>1290</sup>

In effetti se proviamo a collocare tra parentesi alcuni percorsi del tutto atipici – ci riferiamo a Luisa Ferida, Clara Calamai, Isa Miranda e Alida Valli – la cui capacità di imporsi con una marca divistica forte avviene nel corso degli anni Quaranta [...] ci troviamo di fronte un'unica immagine che senza soluzione di continuità trascorre lungo il volto gioioso di Mariella Lotti e Maria Denis, per fermarsi su

---

<sup>1286</sup> Cfr. Ivi, p. 43.

<sup>1287</sup> Nel febbraio 1940 escono *Manon Lescaut* di Carmine Gallone assieme a *Taverna rossa* di Mario Mattoli, in novembre *La prima donna che passa* di Max Neufeld. Mario Soldati finisce di girare *Piccolo mondo antico* in dicembre.

<sup>1288</sup> Paola Barbara, la brava interprete de *La peccatrice* di Palermi, si piazza al terzo posto con 8426 voti. Persino attrici del calibro di Isa Miranda e Maria Denis si collocano a stratosferica distanza. *Referendum 1939-40*, «Cinema», V, 87, p. 73.

<sup>1289</sup> Emblema della donna ideale fascista è la protagonista del film di Ettore Scola *Una giornata particolare* (1977), interpretata da Sofia Loren.

<sup>1290</sup> Secondo la Grignaffini esiste, accanto a questo appiattimento dell'immaginario cinematografico femminile su un protagonismo generazionale rappresentato dalla maschera della giovinezza, anche quello parallelo della «maturità», con il suo «carico di storia, destino, tormenti, vissuto». Giovanna Grignaffini, *Il volto e la divisa...*, in ID (a cura di), *La scena madre*, cit., p. 242.

quello di Assia Noris. E la stessa Alida Valli, nelle sue apparizioni anni Trenta (*Mille lire al mese, Assenza ingiustificata*), ne costituisce un tangibile prolungamento.<sup>1291</sup>

Il periodo, coincidente con la seconda guerra mondiale, vede un'evoluzione dei percorsi cinematografici di alcune dive del firmamento nazionale. L'allentarsi del controllo della censura e, a partire dal 1942, le difficoltà crescenti del regime di giustificare presso l'opinione pubblica le sconfitte militari e di mantenersi saldo al potere lasciano spazi impreveduti agli autori per esprimere una visione più sfaccettata della femminilità; ecco allora farsi strada nello *star system* nostrano attrici come Luisa Ferida (cfr. fot. 9 – Appendice), Doris Duranti e Alida Valli. L'attrice istriana è una delle dive di regime meno ancorata ai soliti *cliché* di adolescente e fidanzatina d'Italia, così diffusi dalla maggior parte delle commedie girate fino a quel momento. Alcuni registi, tra i quali Carmine Gallone, Mario Mattoli, Mario Soldati e Goffredo Alessandrini, che la dirigono in film per lo più in costume dal forte impatto melodrammatico, valorizzano la sua personalità poliedrica, assegnandole parti che le consentiranno di continuare la sua carriera cinematografica anche nel dopoguerra.<sup>1292</sup>

Puck, pseudonimo di Gianni Puccini, sulle colonne di «Cinema» scrive, nel giugno del 1939, con spirito preveggente, nella rubrica “Galleria”, che la Valli possiede le qualità per aspirare a ruoli impegnati:

Ancora non ha avuto il “suo” film dove potesse veramente, nel contatto tra sé e la materia di un personaggio autentico, dare un suo senso di vero, intimo fuoco. [...] Ma un giorno o l'altro verrà la sua volta: [...] e forse non ci sarà neanche bisogno di un grande regista come Clair; potrà bastare un buon soggetto, magari cercato nella stessa tradizione letteraria italiana.<sup>1293</sup>

Già in *Manon Lescaut* (1940)<sup>1294</sup> di Gallone Alida Valli interpreta la parte di un'eroina romantica, «uscendo dalle parti facili e brillanti affidatele sino ad allora».<sup>1295</sup> Passionale e tormentata è anche in *Oltre l'amore* (1940)<sup>1296</sup> sempre diretto da Gallone, che la dirigerà anche ne *Le due orfanelle*, un «enorme successo di pubblico ma giusta freddezza della critica per un “feuilleton” che l'attrice risolve in corretta maniera».<sup>1297</sup> Protagonista indiscussa in ben

---

<sup>1291</sup> Ivi, p. 243.

<sup>1292</sup> L'attrice lascia il mondo del cinema nel 2002, dopo ben 66 anni dall'esordio ne *I due sergenti* (1936).

<sup>1293</sup> Puck [Gianni Puccini], *Galleria: Alida Valli*, «Cinema», IV, 72, 25 giugno 1939, p. 410.

<sup>1294</sup> Tratto dal romanzo omonimo dell'abate Antoine-François Prévost.

<sup>1295</sup> Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, Roma, Gremese, 1979, p. 53.

<sup>1296</sup> Tratto dal racconto *Vanina Vanini* di Henri Beyle Stendhal.

<sup>1297</sup> Ernesto G. Laura, *Alida Valli anni '40...*, in ID (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 287.

tre pellicole della tetralogia di Mario Mattoli denominata con la frase di lancio “I film che parlano al vostro cuore”: *Luce nelle tenebre* (1941), *Catene invisibili* (1942), *Stasera niente di nuovo* (1942). Nonostante la serialità del prodotto filmico, coincidente con «il periodo del più grande sviluppo fino ad allora raggiunto dalla produzione cinematografica italiana (86 film nel 1940, 82 nel 1941 e l’anno successivo 106, a fronte di solo 45 film prodotti nel 1938)»,<sup>1298</sup> l’attrice ha la possibilità di mostrare il suo eclettismo<sup>1299</sup> recitando in film in cui offre

un piccolo campionario della visione femminile dei primi anni Quaranta [...]. Con la sua duttilità e il suo senso acronico del ruolo, Alida è via via una ragazza semplice e spontanea della media borghesia che si sostituisce alla sorella «cattiva» e viene premiata con un matrimonio importante; la signorinella dell’alta borghesia che raggiunge lo stesso obiettivo nuziale ma con un pretendente che al rango inferiore e all’età assai superiore accompagna i pregi della fedeltà e della rettitudine; la donna del peccato, prima cantante di night e poi inquilina di case d’appuntamento, che non accetta di essere redenta in un istituto per traviate ma finirà ugualmente per essere omologata attraverso un matrimonio in punto di morte.<sup>1300</sup>

La migliore interpretazione della Valli rimane quella di Luisa Rigey in *Piccolo mondo antico*, adattamento dell’omonimo e celebre romanzo (1895) di Antonio Fogazzaro, ambientato in Valsolda sul lago di Lugano,<sup>1301</sup> negli anni che vanno dal 1850 al 1859, in piena epoca risorgimentale. Soldati scrive la sceneggiatura, assieme a Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada e opera delle precise scelte nei riguardi del testo letterario di partenza che la critica coeva non gli perdonerà, nonostante il successo di pubblico dell’opera. Gianni Puccini sulle pagine di «Cinema» scriverà infatti:

[...] invece del criterio squisitamente narrativo ed emotivo della riduzione di Wyler da *Cime tempestose*, i riduttori di *Piccolo mondo antico* (tra cui nientemeno che Mario Bonfantini ed Emilio Cecchi) hanno preferito attenersi, parrebbe, al criterio dell’ “illustrazione”. Ovvero, rinunciando a tradurre in tensione i motivi più tipicamente letterari dell’opera (o tali in apparenza), ci s’è limitati a punteggiare cose date per note agli spettatori, al modo stesso che un disegnatore appunta, per così dire, in immagini tutt’affatto parziali rispetto al mondo d’un romanzo, le scene di esso illustrandone un fuggevole aspetto.<sup>1302</sup>

---

<sup>1298</sup> Elena Mosconi, *L’impressione del film*, cit., p. 228.

<sup>1299</sup> Mario Mattoli l’aveva diretta nel 1941 in un’altra commedia collegiale di successo: *Ore 9: lezione di chimica*.

<sup>1300</sup> Lorenzo Pellizzari, M. Claudio Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, cit., p. 79.

<sup>1301</sup> La parte finale del film invece sposta l’azione sull’Isola Bella del Lago Maggiore.

<sup>1302</sup> Vice [Gianni Puccini], *Piccolo mondo antico*, «Cinema», VI, 116, 25 aprile 1941, p. 281; ora in AA. VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano (1929-1943)*, Quaderno informativo n. 72, vol. II, cit., p. 75.

Va precisato però che da un lato il cineasta torinese rimane, come da lui stesso affermato,<sup>1303</sup> fedele al romanzo dello scrittore vicentino, dall'altro opera dei tagli funzionali alla resa cinematografica eliminando alcuni personaggi secondari e concentrando l'azione narrativa su alcuni nodi centrali sui quali ci soffermeremo. La scelta soldatiana di eliminare la componente religiosa alla base dei contrasti tra Franco e Luisa è dovuta a diversi fattori, oltre a quello dettato da ragioni di convenienza politica, ovvero al rifiuto ideologico di un letterato come Soldati di leggere, fino a quel momento, i romanzi del cattolico Fogazzaro:

A casa mia c'erano tutti i libri di Fogazzaro. E mia madre non osava neanche dirmi di leggerli perché io aborrisco da questi libri che mia madre prediligeva, e quindi non avevo mai voluto leggere niente di Fogazzaro. Assolutamente. Poi era cattolico, eccetera. Io ormai ero in polemica con i sacramenti, con tutto.<sup>1304</sup>

Eppure di questo letterato, ritenuto "minore" rispetto ad altri dell'800 e del '900, Soldati individuava alcuni aspetti di indubbia modernità:

Il vento del nord soffia da cima a fondo in tutti i libri di Fogazzaro; e tutti i suoi personaggi sono tormentati, divisi, in se stessi e l'uno contro l'altro, tra le forze opposte del bene e del male, della fede e del peccato, della speranza e dello scetticismo. Ecco perché secondo noi Fogazzaro che minor «artista» come scrittore puro, di altri autori italiani dell'800-900, è invece uno dei più vivi, dei più moderni, e cioè più cinematografici.<sup>1305</sup>

L'ammirazione di Soldati per Fogazzaro faceva da *pendant* a quella dei giovani di «Cinema» che indicavano in Verga il modello da seguire. Come afferma Costa, il cinema del periodo era alla ricerca di risolvere «un problema pratico, ancor prima che teorico».<sup>1306</sup> Nei romanzi dello scrittore vicentino, il regista mette in risalto, fin da subito, quale snodo fondamentale dell'azione filmica, il forte contrasto tra i personaggi. Il primo conflitto drammatico in *Piccolo mondo antico* è quello tra due donne: Luisa (Alida Valli) e la Marchesa Maironi (Ada

---

<sup>1303</sup> Nell'intervista rilasciata a Guido Cerasuolo Soldati afferma: «Non c'è niente di più fedele a Fogazzaro nei miei film. Sono esattamente, profondamente ancorati alle opere». Guido Cerasuolo, «Io volevo la Valli». *Conversazione con Mario Soldati*, «Cinema & Cinema», XIV, 49, giugno 1987, p. 37.

<sup>1304</sup> Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1041.

<sup>1305</sup> Mario Soldati, *Libri famosi come trama*, in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, Milano, Edizioni Daria Guarnati, 1941, p. 83. E a proposito della modernità di *Piccolo mondo antico* il regista-scrittore dichiarerà a Gili, nell'intervista pubblicata dapprima in francese nel 1992: «*Piccolo mondo antico* è un film profondamente antifascista. [...] l'uso del dialetto non era apprezzato dai responsabili politici; ma lì mi veniva in aiuto il testo di Fogazzaro, potevo appoggiarmi ai dialoghi in milanese del romanzo. [...] Per di più, il film è stato girato quasi interamente in ambienti naturali». Jean A. Gili, *Intervista a Mario Soldati*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 97.

<sup>1306</sup> Antonio Costa, «*Risotti con i tartufi*»..., in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 98.

Dondini), un contrasto di classe sociale, ma prima ancora di caratteri e di visioni del mondo inconciliabili: Luisa è una borghese, nipote di un funzionario del Regno, che ama ricambiata Franco (Massimo Serato), rampollo della nobile famiglia dei Maironi. La nonna del giovane si oppone con accanimento crudele all'unione tra i due fidanzati, intenzionati però a sposarsi in segreto. Luisa rivela, sin dall'inizio del film, una personalità aliena da sotterfugi tant'è vero che esprime a Franco la sua contrarietà, poche ore prima delle nozze, alla decisione già presa: *«Vorrei, ma non mi sento. [...] non possiamo continuare così a furia di sotterfugi. [...] Ora, subito bisogna che tua nonna lo sappia. Andiamo da lei Franco, insieme, diciamole tutto»*. Queste battute, assenti nel romanzo, delineano una personalità combattiva in antitesi a quella di Franco, ardimentoso in campo politico,<sup>1307</sup> ma piuttosto passivo o rinunciatario di fronte alla volontà implacabile della Marchesa. Dopo le nozze il giovane pare titubante nell'affrontare la nonna. È sempre Luisa a spronarlo all'azione: *[...] stanotte Pasotti<sup>1308</sup> ha scoperto tutto. Ora va a dirlo alla nonna. L'ho visto io sulla strada. Tua nonna non deve saperlo così. Dobbiamo deciderci Franco, me l'hai promesso»*. L'anziana nobildonna è già al corrente di quanto accaduto e alla richiesta di perdono di Franco, per il matrimonio celebrato senza il suo permesso, rivela una personalità spietata e insensibile: *«Caro Franco, mi sembra che sia capitato proprio quello che non doveva capitare. Le conseguenze le sai. Certa gente poi in casa mia non deve mettere piede. E adesso basta. Uscite»*. Il giovane cerca di fermare la moglie, uscita di scatto e indignata non tanto per se stessa: *«Non è per me, è l'ingiustizia di tua nonna che m'offende. Io ho voluto essere leale»*. Cristallina, onesta e energica, questi tratti di Luisa in contrasto con la personalità della Marchesa, vendicativa, ingiusta e dispotica: *«[...]se si è buoni cristiani si ha il dovere di ubbidire a suo padre e a sua madre e io per voi rappresento vostro padre e vostra madre»*, aveva detto al nipote prima del matrimonio. Sul piano formale Soldati ha disegnato il mondo dell'aristocrazia con pennellate molto forti, volte a ridicolizzarne la presunta superiorità sulle altre classi. Si pensi al primo interno del film, che richiama «certi quadri del Ranzoni».

Appaiono sullo sfondo, in casa Maironi, le dame sedute sulle poltrone, e alle pareti sono poste una croce e alcune miniature; un gran candelabro incombe sulla sala, e ai piedi della marchesa si agita, quasi un tocco pariniano, la cagnetta. In tale descrizione c'è un gusto della forma che dalla critica fu rimproverato a Soldati; ma bisogna osservare che la forma diventa, in questo racconto, qualcosa di vitale, di essenziale [...].<sup>1309</sup>

<sup>1307</sup> Il giovane è infatti un ardente ed impegnato patriota, che combatte per la liberazione del Lombardo Veneto dal dominio austriaco.

<sup>1308</sup> Il Pasotti è un amico della Marchesa, nonché fedele sostenitore degli Austriaci.

<sup>1309</sup> Guido Gerosa, *Da Giarabub a Salò*, cit., p. 36.



La posa statica della Marchesa e dei suoi ospiti rivela un'esistenza scandita da rituali vuoti e ipocriti (le conversazioni futili, la preghiera serale) in contrapposizione a quella borghese di Franco e Luisa contrassegnata dalla creatività e da un accorato impegno civile, come ha sottolineato Marcia Landy: «The film sets up an opposition between the brittle, cold, stilted, and artificial opulent world inhabited by the aristocracy and the warm, friendly, though chaotic world of Franco and his colleagues, where conversation, art, and politics merge».<sup>1310</sup>

Il conflitto tra Luisa e la Marchesa finisce col riverberarsi, quasi conseguenza inevitabile, sul rapporto tra i due sposi, provenienti da *background* familiari diversi. Franco, in linea col personaggio del romanzo, assume una condotta passiva e rinunciataria nei riguardi del sopruso messo in atto dalla nonna nei suoi confronti, sopruso che accetta rassegnato, in nome dell'onore della famiglia.<sup>1311</sup> Le incomprensioni tra i coniugi nascono con la destituzione dall'incarico di funzionario del governo austriaco dello zio Piero (Annibale Betrone), unica fonte di sostegno economico della famiglia. Una perquisizione avvenuta nel cuore della notte ad opera della polizia, su richiesta della Marchesa, ha condotto alla scoperta nella casa di manifesti sovversivi anti-austriaci. Il gesto vendicativo della Maironi non vuole colpire Franco, che sa essere impegnato clandestinamente nella lotta per la liberazione dell'Italia, ma la famiglia che il giovane si è costruito. Ecco allora Luisa reagire con livore nei riguardi del marito cui non risparmia un feroce affondo, nonostante egli si sia addossato la colpa di quanto accaduto allo zio: «Già, ma te non ti hanno toccato, perché sei della famiglia, un Maironi anche tu e ha fatto colpire lui invece, il nostro sostegno. Tua nonna ci vuol prendere per fame». Il contrasto tra le due diverse indoli si acutizza quando Franco confessa a Luisa il misfatto commesso dalla nonna. Il giovane non ha mai avuto il desiderio di far valere i suoi diritti per rispetto verso la madre di suo padre e l'onore del casato. Luisa, al contrario, non comprende le ragioni di Franco, e ritiene che al di sopra di tutto si debba rispettare la giustizia, anche se le conseguenze possono condurre allo scandalo e alla vergogna. Un ulteriore equivoco allontana ancora di più la coppia: Franco crede che Luisa abbia mandato il professore Gilardoni (Giacinto Molteni) a Milano dalla Marchesa per far valere il testamento del nonno di Franco. Nonostante Luisa cerchi di dimostrare al marito che si è trattata di un'iniziativa dell'uomo, di cui lei non era a conoscenza, Franco rimane dubbioso accrescendo

---

<sup>1310</sup> Marcia Landy, *Fascim in Film*, cit, p. 59.

<sup>1311</sup> È stato il professor Gilardoni ad informare Franco della distruzione del testamento da parte della Marchesa. Di questo atto il professore possiede una copia, in quanto suo padre era grande amico del nonno di Franco. Quest'ultimo però vuole che Gilardoni distrugga la copia. Luisa verrà a conoscenza dell'esistenza del testamento solo dopo cinque anni, quando ormai vive serena e tranquilla con Franco e Ombretta, la bambina nata dalla loro unione.

la tensione del rapporto con la moglie. Questa vorrebbe che il marito non partisse per Torino, dove ha trovato un lavoro come giornalista, ma rimanesse per far valere le sue ragioni in tribunale. Ideali contrapposti dividono sempre più i due giovani: l'anelito alla giustizia di Luisa risulta inconciliabile con la bontà cristiana di Franco, come emerge dal dialogo: *«Tu parli di giustizia, invece quello che conta è la pietà, anche per chi non la merita. Il vero fine per te è colpire la nonna, soddisfare il tuo odio. Non mi servirò mai di quel testamento»*. La replica di Luisa determina la fine del rapporto di fiducia tra i due, l'amara constatazione della loro diversità: *«Franco, non mi hai mai voluta capire. Tu sei fuori dalla vita. A te basta voler bene a me e alla bambina, la musica, l'Italia, ma il dovere duro e preciso di ribellarti alle ingiustizie, alle malvagità, questo tu non lo senti, ti fa paura»*. Il congedo tra Luisa e Franco avviene all'insegna della freddezza e della delusione reciproca, nonostante l'affetto che ancora li lega. Il paesaggio, come sempre, traduce lo stato d'animo dei protagonisti. Sul lago pesa un'alba fosca, gelida e incolore che traduce i sentimenti di sofferenza e di melanconia di una separazione quasi necessaria per l'incrinarsi del rapporto coniugale. Franco a Torino è sempre più coinvolto nei moti risorgimentali, ma il suo pensiero va sempre alla famiglia che ha lasciato ad Oria in ristrettezze economiche. Luisa amareggiata e disillusa tuttavia non si dà per vinta e si trova un lavoro come copista perché i soldi spediti dal marito non sono sufficienti per mantenere la famiglia. Ancora la sorte avversa mette a dura prova Luisa: la lettera di Franco che contiene alcuni denari è stata requisita dalle autorità austriache. L'ambiente naturale fa da controcanto alle inquietudini dei protagonisti: il lago è increspato e il cielo coperto di grossi nuvoloni quando Luisa lascia la casa per andare incontro alla nobildonna, in visita al santuario di Oria, poco distante da villa Rigei. La giovane lascia Ombretta (Mariù Pascoli) con lo zio Piero ed esce piena di rabbia nei riguardi della Maironi, che è stata ed è la causa della sua esistenza grama e della lontananza del marito da casa. Il temporale imminente traduce lo stato d'animo di Luisa, come la musica che accompagna col suo suono cupo un incontro destinato a trasformarsi in tragedia. Nel contempo Ombretta, sfuggita al controllo dello zio, esce per giocare nella darsena con la barchetta. Un gioco di montaggio alternato rende la concitazione e la tragicità degli eventi. Mentre Luisa corre incontro alla marchesa, lo spettatore assiste all'avvicinarsi della bambina al pericolo, facilmente intuibile dalla musica e dal sopraggiungere dei tuoni. La giovane non fa in tempo a giungere davanti alla portantina della marchesa e a dire perentoriamente: *«Io avverto per mia bontà questa signora che se entro tre giorni ...»*, che sopraggiungono ad interromperla le

grida concitate di tre donne che la chiamano perché torni a casa. La bambina è caduta nel lago.

Qui la fedeltà al romanzo è espressa con grande intensità emotiva. Il testo letterario trasuda di tragedia classica:

- La Soa tosa, la Soa tosa!

- Ella gridò come pazza: - La Maria? La Maria? Cosa? Cosa? – udì fra i singhiozzi nominar il lago, cacciò uno strido e, apertasi la via come una fiera, si slanciò su per la scalinata. [...] Luisa si sentì mancare, precipitò a terra sull'ultimo scalino. Le donne accorsero a lei, dieci mani la presero, la sollevarono. Urlò: - Dio, è morta? - . Qualcuno rispose no, no! [...] Ella parve riaver tutta la sua energia, riprese lo slancio e la corsa. Otto o dieci persone si precipitarono dietro a lei. Due sole poterono seguirla. Volava.<sup>1312</sup>

Nella trasposizione filmica l'angoscia materna si dispiega in una corsa infuriata verso casa che non toglie nulla al *pathos* drammatico dell'originale: «[...] Alida Valli subito inciampò su per la salita, come avviene alla vera corsa della tragedia umana».<sup>1313</sup> Incapace di reagire alla perdita della sua Ombretta, Luisa cade come in *trance*, stordita da un dolore che le impedisce di mantenere i contatti con la realtà, di entrare in relazione con le persone che la amano, lo zio e Franco, verso il quale mostra distacco e indifferenza. Mentre il marito sublima la sofferenza nella fede, Luisa si chiude in se stessa negando l'esistenza di una vita oltre la morte.<sup>1314</sup> A Franco non resta che partire di fronte al dolore disperato e assoluto della moglie.<sup>1315</sup> Un altro salto narrativo e il regista ci conduce a quattro anni dopo. Luisa riceve una lettera di Franco che le chiede di vederla all'Isola Bella sul Lago Maggiore prima di partire come volontario per la guerra di Crimea. La donna decide di andare all'appuntamento più che altro spinta dallo zio Piero risoluto ad andare lui al suo posto.<sup>1316</sup> Quanto Franco è felice di rivedere Luisa, tanto la donna esprime il proprio disagio avanzando triste e impaurita con una borsa da viaggio stretta in vita. Un incontro difficile per chi come lei è stata resa insensibile dalla sofferenza: «[...] *Ho il cuore tanto freddo. Quando ho sentito il battello avrei voluto*

---

<sup>1312</sup> Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, Milano, Mursia, pp. 276-277.

<sup>1313</sup> Ernesto Guidorizzi, *La narrativa italiana e il cinema*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 24.

<sup>1314</sup> A Don Costa che cerca di convincere la giovane che Ombretta si trova con la nonna materna vicina al Signore, Luisa replicherà in dialetto: «*L'à capii che ghe credi minga, mi, al So Paradis! El me Paradis l'è chi!* (Ha capito che non ci credo, io, al Suo Paradiso! Il mio Paradiso è qui!)». La battuta di Luisa è in dialetto, come nell'originale (Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 283). Luisa è stata definita da Morreale «una anti-Lucia Mondella con venature di rigore protestante». Emiliano Morreale, *Mario Soldati*, cit., pp. 268-269.

<sup>1315</sup> Irrilevante nel rapporto tra Franco e Luisa il "ravvedimento" della Marchesa che in seguito alla morte di Ombretta viene presa dal rimorso e dal timore di morire con un peso sulla coscienza. Per questo decide di rendere al nipote Franco quanto gli ha indebitamente sottratto lasciandolo erede del suo patrimonio.

<sup>1316</sup> Nel romanzo Luisa e lo zio si recano assieme ad incontrare Franco. Lo zio Piero morirà proprio dopo la partenza del giovane per la guerra.

*andarmene, fuggire, che tu non mi trovassi. Sono pentita di essere venuta*». In linea con la tradizione del *feuilleton* ottocentesco e con il testo di Fogazzaro, Luisa rivedendo Franco ritrova se stessa e torna ad amare il marito con lo stesso trasporto di un tempo. Nel finale, l'inno patriottico,<sup>1317</sup> cantato dai volontari sul battello che li conduce alla guerra, allude a quanto nel romanzo era espresso nell'interiorità della protagonista, presaga della nuova vita che stava nascendo in lei: «*Ma non ti lascio sola, ma ti lascio un figlio ancor, sarà quel che ci consola, il figlio dell'amor*». Il primo piano di Luisa, commossa e allo stesso tempo felice, è la conferma del ritrovato ruolo di moglie e madre, secondo un'accezione cattolica (cfr. fot. 10 – Appendice). Tuttavia possiede tratti moderni:

non solo quel buon senso, quella praticità, che comunque distinguono nel romanzo, letterario e cinematografico, la figura femminile da quella maschile, ma talvolta il loro contrario. Luisa non vuole una vita più agiata. Luisa vuole giustizia. Luisa non subisce gli ideali del marito, ma impone i propri, che sono di equilibrio, onestà e felicità, finché non sprofondano nel dolore assoluto, seguito e coltivato con altrettanto determinato rigore.<sup>1318</sup>

In questo è diversa dalla «classica “eroina in pericolo” romantica», perché possiede

quell'irruenza passionale di solito riservata alle donne del popolo (ma Luisa non è una popolana). E insieme c'è, forse, una sorta di «stravaganza» psicologica che viene da un'insolita (in quegli anni) commistione culturale, da un altro Romanticismo, quello anglosassone, e dal suo discendente più diretto e lussureggiante, il cinema americano degli anni trenta e quaranta, percorso da star selvatiche e volitive, da personaggi femminili che costruiscono o distruggono la loro vita spinte solo in superficie da un amore ideale, in realtà guidate dalla loro ferrea autodeterminazione.<sup>1319</sup>

Non possiamo fare a meno di sottolineare la forte componente sensuale di Luisa, che, spesso, con maggiore determinazione rispetto al personaggio del romanzo di Fogazzaro, prende l'iniziativa di baciare il marito e addirittura in una scena,<sup>1320</sup> ricordata dal regista, sfodera un erotismo piuttosto ardito per quei tempi, che però non incontrò opposizioni da parte della censura.

---

<sup>1317</sup> Si tratta dell'*Addio del volontario*, conosciuto meglio con il titolo *Addio mia bella addio*, inno patriottico del 1848 attribuito a Carlo Alberto Bosi. Fu composto in occasione della partenza di un battaglione di volontari fiorentini per la prima Guerra di Indipendenza. Il componimento si trova pubblicato in *Versi e canti popolari d'un fiorentino* (1859).

<sup>1318</sup> Emanuela Martini, *Alida primo amore*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 45.

<sup>1319</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>1320</sup> Soldati si riferisce alla scena in cui Luisa e Franco sono a letto e lei gli sale sopra “strusciandosi”. Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1044.

### 7.3.3. Isa Miranda e *Malombra*

Isa Miranda, al secolo Ines Isabella Sampietro, milanese di nascita, rappresenta nell'immaginario collettivo la diva italiana di calibro internazionale che riempiva i manifesti pubblicitari cinematografici, le copertine dei rotocalchi illustrati, le prime pagine delle riviste specializzate di cinema e i quotidiani con le sue pose statuarie e i suoi sguardi languidi persi nel vuoto, alimentando l'illusione nel pubblico femminile che si poteva diventare una stella del firmamento contando solo sulle proprie forze grazie alla determinazione, allo studio e ad una bella presenza. Operaia, commessa, modella per pittori e cartoline illustrate, Isa Miranda sembra percorrere le orme della divina per antonomasia, non solo per le comuni umili origini e la faticosa gavetta, ma soprattutto per l'innegabile fotogenia e l'algida sensualità. La futura "signora di tutti" frequenta con determinazione l'Accademia dei Filodrammatici a Milano e poi entra nella Compagnia Fontana-Benassi, destinata presto a sciogliersi. Invia poi delle sue foto alla casa di produzione Cines a Roma che le consentono di debuttare nella parte di una popolana nel film *Il cardinale Lambertini* (1933) diretto da Parsifal Bassi. La scena è brevissima ma una sua fotografia viene notata da Angelo Rizzoli, secondo la testimonianza di Cesare Zavattini che risale al 1948: «Ricordo una sua fotografia nel *Cardinale Lambertini* vestita da popolana con un seno scoperto. Da questa fotografia nacque la sua fortuna, era lì per caso in mezzo a cento altre. Vedo ancora Angelo Rizzoli e Margadonna che discutono su quell'immagine simpatica e sensuale».<sup>1321</sup> Seguono due film in cui la Miranda tende a incarnare un modello da cui farà sempre fatica a sciogliersi, quello della *femme fatale*. In *Creature della notte* (1933) Amleto Palermi le affida la partecina della donna equivoca accanto a Tatiana Pàvlova e Isa Pola. Ne *Il caso Haller* (1933) di Blasetti è sempre una figura femminile equivoca, che la critica non nota nemmeno. Quando Guido Brignone la dirige, per la prima volta, in un ruolo da protagonista in *Tenebre* (1934), finalmente i recensori cominciano a consumare un po' di inchiostro per lei, riconoscendole doti fotogeniche, ma un recitazione ancora acerba.<sup>1322</sup> È con *La signora di tutti* (1934), diretto da Max Ophüls, che Isa Miranda assurge all'Olimpo divistico nazionale (e anche internazionale), dando una svolta definitiva alla sua esistenza:

Quando seppi di essere stata prescelta ad interpretare il ruolo di protagonista in questo film, che l'editore Rizzoli di Milano aveva scelto di produrre, compresi di essere giunta ad una svolta decisiva:

<sup>1321</sup> Riportata in Orio Caldiron, Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, cit., p.34.

<sup>1322</sup> Cfr. D.F. [Dino Falconi], *Tenebre*, «Il Popolo d'Italia», 13 maggio 1934.

o sarei finalmente riuscita a realizzare le mie aspirazioni oppure avrei dovuto rassegnarmi a seguire a scrivere a macchina per il rimanente dei miei giorni, lettere legali o bollette di spedizioni.<sup>1323</sup>

Il film segna anche l'esordio alla produzione per Rizzoli che aveva rilevato alcune riviste, tra cui «Novella», «trasformata in pubblicazione di tipo popolare, destinata a forte tiratura con macchine rotocalco».<sup>1324</sup> Sul periodico viene pubblicato il romanzo a puntate di Salvator Gotta *La signora di tutti*, che ottiene uno strepitoso successo tanto da far lievitare il numero delle vendite. Accolto con perplessità dalla critica, il film è un successo al botteghino e consente alla Miranda di toccare finalmente l'altare della fama incarnando lo stereotipo di una *femme fatale* inconsapevole.<sup>1325</sup> *La signora di tutti* consacra l'attrice milanese nella veste di interprete melodrammatica, come dimostrano le parti affidatele nei lavori successivi: dalla dimessa e altruista Nennele in *Come le foglie* (1934) di Camerini alla maestrina compassionevole e virtuosa, nonché moglie e madre esemplare, in *Passaporto rosso* (1935) di Brignone, in cui rivela di saper interpretare ruoli più in linea con la visione canonica della donna propagandata dal fascismo. Dietro al suo successo c'è già da tempo l'uomo che diventerà suo marito, Alfredo Guarini, produttore di *Passaporto rosso* e poi artefice del lancio della diva italiana sul mercato internazionale. In un periodo in cui il cinema nostrano sta cercando di decollare grazie alla creazione di uno *star system* nazionale, Isa Miranda è l'unica carta vincente per un ambizioso progetto di valorizzazione della produzione autoctona al di fuori dell'Italia. È lei la risposta italiana alle grandi icone d'oltreoceano: Isa Miranda era «qualcosa di mezzo tra la provocazione dichiaratamente sessuale di Marlene Dietrich e la profondità spirituale di Greta Garbo, le gambe epocali di Marlene e gli occhi inquietanti di Greta».<sup>1326</sup>

Impegnata come protagonista in coproduzioni europee, quali *Il diario di una donna amata* (1936) di Hermann Kösterlitz, girato in doppia versione austro-italiana negli stabilimenti Tobis-Sascha di Vienna, e in *Una donna tra due mondi* (1936) di Goffredo Alessandrini, per la versione italiana, e Arthur M. Rabenalt, per quella tedesca, già rivela un *glamour* hollywoodiano grazie ad «uno sguardo aristocratico e magnetico. Gli occhi persi nel vuoto, le labbra appena disserrate, una ciocca di capelli caduta sulla fronte».<sup>1327</sup>

---

<sup>1323</sup> Isa Miranda, *Isa Miranda si racconta*, «Film d'oggi», 6 aprile 1946, p. 9.

<sup>1324</sup> Salvator Gotta, *L'almanacco di Gotta*, Milano, 1958, p. 192; ora in Orio Caldiron, Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, cit., p. 43.

<sup>1325</sup> Cfr. § 7.3.1.

<sup>1326</sup> Orio Caldiron, Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, cit., p. 12.

<sup>1327</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 12.

Tra il 1936 e il 1938 Isa diventa la massima star del cinema italiano ed appare quasi esclusivamente in grandi produzioni proiettate verso i mercati esteri. Affidata alla mano di registi come Karl Heinz Martin, Pierre Chenal e Viktor Tourjansky, la Miranda si dirige a gonfie vele verso il pubblico internazionale. Così il suo glamour si raffina, i suoi personaggi diventano sempre più fatali, romantici ed aristocratici. Isa Miranda è l'ambasciatrice del cinema italiano all'estero.<sup>1328</sup>

Ancora *femme fatale* in *Nina Petrovna* (1938) di Viktor Tourjansky, si prepara a partire per Hollywood, ma prima partecipa al kolossal patriottico *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone nelle vesti di Velia, la fidanzata di Arunte, una sorta di tributo da pagare per la trasferta negli Stati Uniti, dopo essersi rifiutata di girare tre film con la casa di produzione tedesca, la Bavaria Film.<sup>1329</sup> L'immagine artificiosa,<sup>1330</sup> costruita nelle coproduzioni europee, viene ancor di più accentuata durante la permanenza in America, dove si punta su una maggiore valorizzazione della bellezza fisica e sulle doti interpretative dell'attrice. Oltreoceano ottiene ruoli da protagonista in *Hotel Imperial* (1939), mai giunto nel nostro paese, e *Adventure in Diamonds (La signora dei diamanti)*, (1940). Nella seconda pellicola, sugli schermi italiani solo nel 1947, la Miranda recita la parte della donna fatale che si redime. L'intenzione della Paramount era quella «che Isa potesse costituire un apprezzabile surrogato di Marlene Dietrich».<sup>1331</sup> I truccatori americani «la rimettono a nuovo, tolgono la patina d'antichità e scoprono finalmente il suo vero volto».<sup>1332</sup> Le fotografie, che provengono dagli Stati Uniti, confermano il *restyling* cui la Miranda è stata sottoposta. In occasione del ritorno in Italia,<sup>1333</sup> il regista Adolfo Guarini, nonché marito della diva, si aspetta l'attenzione della stampa e una serie di festeggiamenti. Di fatto i giornali non ne parlano, né a Napoli si presenta qualcuno, all'arrivo della nave, per dare il bentornato alla Miranda. Pare che l'indifferenza nei riguardi del ritorno della “signora di tutti” sia dovuta, secondo quanto Galeazzo Ciano riferisce a Guarini, a un'intervista rilasciata dalla stessa all'ufficio stampa della Paramount:

[...] erano riusciti a farle dire che l'occupazione di Varsavia era una vergogna e giù una filippica contro il fascismo. Ma Miranda, che non ha mai fatto politica, aveva parlato del lato umano, di questi

---

<sup>1328</sup> Ivi, p. 13.

<sup>1329</sup> L'essere venuta meno ad un impegno preso con i tedeschi suscitò sdegno soprattutto presso le autorità italiane. Cfr. Elena Mosconi (a cura di), *Isa Miranda. Light from a Star*, Cremona, Persico Edizioni, 2003, pp. 11-12.

<sup>1330</sup> Mario Gromo rileva che la Miranda appariva nelle foto provenienti da oltreoceano «lisciata e laccata secondo le esigenze implacabili di quello standard». Mario Gromo, *È caduta una donna*, «La Stampa», 3 dicembre 1941; ora in Gianni Rondolino (a cura di), *Mario Gromo*, cit., p. 158.

<sup>1331</sup> Lan [Arturo Lanocita], *La Signora dei diamanti*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 4 luglio 1947.

<sup>1332</sup> Giuseppe Vittorio Sampieri, *Isa di Hollywood*, «Lo schermo», IV, 1, gennaio 1938, p. 19.

<sup>1333</sup> Pare che le ragioni fossero dovute alla madre ammalata e alla guerra alle porte.

poveri ebrei, della guerra. Questo bastò perché il ministero della Cultura popolare ordinasse il silenzio su Miranda.<sup>1334</sup>

L'attrice viene "riabilitata" dal regime grazie ad un incontro con Mussolini in occasione dell'inaugurazione del Centro Sperimentale di Cinematografia. Pur essendo presenti numerosi attori, sembra che il Duce abbia rivolto la parola solo alla Miranda per poi abbracciarla. Da quel momento l'attrice «non fu più uno spauracchio per i produttori».<sup>1335</sup> Ma è Guarini che deve investire nell'industria cinematografica se vuole far lavorare la moglie, diretta in *Senza cielo* (1940), un film mediocre di ambientazione amazzonica, girato tutto in interni, un perfetto surrogato del cinema americano d'avventura. Confezionato sull'immagine divistica internazionale della Miranda è anche il successivo *È caduta una donna* (1941), sempre diretto dal marito e con una Miranda dalla fisionomia poco nazionale. Saranno *Malombra* (1942) di Mario Soldati e *Zazà* (1942) di Renato Castellani, film con cui si conclude la carriera d'anteguerra e si consuma l'immagine divistica tradizionale dell'«unica vera divina della Cinecittà fascista»,<sup>1336</sup> a proiettare l'attrice verso ruoli più intensi e realistici.

Soldati, reduce dal successo di *Piccolo mondo antico*, che gli aveva procurato un vasto consenso di pubblico e solo qualche vivace critica, aveva ritentato, dopo l'esito negativo di *Tragica notte* (1941), la fortuna sul grande schermo adattando un altro romanzo di Fogazzaro, *Malombra*. Il regista, in seguito, riconoscerà che *Malombra* «sarebbe» stato il suo film «più bello», se avesse potuto avere la Valli come protagonista. Al di là di questa convinzione di Soldati espressa in più occasioni,<sup>1337</sup> conveniamo con Renato Castellani che nel corso di un'intervista dirà a Francesco Savio:

[...] per realizzare il personaggio di *Malombra* era molto meglio un'attrice ambigua, dubbia, dubitosa, complessata, com'era la Miranda, che non un personaggio relativamente franco, una triestina, una bella ragazza di Trieste, com'era la Valli, soprattutto allora che era molto giovane. Cioè la Valli aveva fatto molto bene Luisa di *Piccolo mondo antico* perché è un personaggio tutto d'un pezzo, lineare, semplice, non popolare, ma neanche aristocratico, cioè borghese, una salda donna borghese che poteva anche, diciamo, uscire per la tangente con la morte della bambina, cioè avere un giro di follia, ma un giro di follia estremamente reale, pratico, coi piedi per terra, cioè una madre che ha perso la figlia, mi

---

<sup>1334</sup> Francesco Savio, *Intervista a Alfredo Guarini*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., pp. 640-641.

<sup>1335</sup> Ivi, p. 641.

<sup>1336</sup> Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, cit., p. 14.

<sup>1337</sup> Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Mario Soldati*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. III, cit., p. 1045. Guido Cerasuolo, «Io volevo la Valli», cit., p. 39. Jean A. Gili, *Intervista a Mario Soldati*, in Emiliano Morreale (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 99.



spiego? Le follie di Malombra non sono delle follie reali, comunque uno voglia giudicare il romanzo, sono delle follie nevrotiche, di ordine quasi metapsichico e molto fine di secolo.<sup>1338</sup>

La riflessione di Castellani quindi rivela che molto spesso le star erano imposte da esigenze produttive e che il regista era costretto ad adattare la parte della protagonista sulla base dell'aura divistica dell'attrice.<sup>1339</sup> Tuttavia Isa Miranda, se poteva risultare un ripiego per Soldati, in realtà come sostiene anche Manuel Puig:

[...] è ambigua, ha gli occhi sensibili, ma una certa tensione nelle labbra che ti può annunciare chissà quale cattiveria. La Miranda ha la suspense *in-built*, interiorizzata. Un personaggio interpretato da lei può permettersi qualunque sorpresa, se decide di essere cattiva le credi, se decide di essere buona, anche. In lei, insomma, l'ambiguità è naturale, e proprio per questo motivo diventa così umana, se viene ben adoperata.<sup>1340</sup> (cfr. fot. 12 – Appendice)

Mario Soldati scrisse la sceneggiatura di *Malombra* con Mario Bonfantini, Renato Castellani, Ettore Margadonna e Tino Richelmy incontrando non poche difficoltà: risultò arduo infatti trasporre in immagini, parole e suoni di un romanzo poco cinematografico e dalla natura più evocativa che descrittiva.

Inoltre i collaboratori operarono, allo stesso modo di *Piccolo mondo antico*, per condensazione eliminando alcuni personaggi o riducendo la parte riservata dalla pagina scritta ad altri. In altre parole come ha scritto Gianni Rondolino su *La Stampa*,<sup>1341</sup> il regista in *Malombra*, ma questo vale anche per *Piccolo mondo antico*, da direttore d'orchestra diventa compositore amalgamando fra di loro ingredienti diversi per ottenere un effetto plastico-compositivo di grande suggestione sonora e visiva. A questo risultato conduce, per esempio, l'introduzione azzeccata del suono *over* della spinetta,<sup>1342</sup> che nel romanzo non c'è, ogni volta che la voce soprannaturale di Cecilia parla nella mente di Marina. Per dirla con le parole di Enzo Masetti:

---

<sup>1338</sup> Francesco Savio, *Intervista a Renato Castellani*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 278.

<sup>1339</sup> Lo stesso Castellani aveva dovuto accettare la Miranda come protagonista di *Zazà*, quando invece avrebbe preferito Luisa Ferida, più adatta ad interpretare il personaggio ferino e passionale della commedia omonima di fine '800 di Pierre-Francois Berton e Charles Simon (1898), da cui il film è tratto, una sorta di variante della *Signora delle camelie* di Alexandre Dumas. Non potendo avere la Ferida, Castellani rivide appunto il copione per rendere meno volgare e quindi più aristocratica la parte del personaggio femminile. Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Renato Castellani*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., pp. 279-280.

<sup>1340</sup> Manuel Puig, *Gli occhi di Greta Garbo*, Milano, Leonardo, 1991, pp. 35-36. L'osservazione di Puig, come sostiene Antonio Costa, assume una valenza particolare perché lo scrittore argentino non era a conoscenza che la Miranda aveva ottenuto il ruolo di Marina «per questioni di una combinazione produttiva, e non per scelta del regista». *Malombra sullo schermo*, in Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p. 95.

<sup>1341</sup> Cfr. Gianni Rondolino, *Il finto e vero Soldati regista*, «La Stampa», 23 novembre 1991.

<sup>1342</sup> La musica è del maestro Giuseppe Rosati che ha composto tutta la colonna sonora del film.

[...] il regista ha voluto rendere più immediato, più chiaro, più allucinante quel trapasso usando il suono evocatore e magico della spinetta, come se, proprio in quell'istante, rivivessero i suoni che dalla stessa spinetta traeva l'infelice Cecilia per riversarvi il tumulto dell'animo suo.<sup>1343</sup>

L'atmosfera misteriosa, che pervade luoghi e protagonisti, si manifesta anche nell'utilizzo sapiente del paesaggio:<sup>1344</sup> “fondale” entro il quale si consuma la tensione drammatica degli eventi.<sup>1345</sup> Molto simile a quello di *Piccolo mondo antico*, assume tuttavia connotazioni diverse. Mentre nella prima opera, “tradotta” dallo scrittore vicentino, il paesaggio funge da raccordo tra storia privata e collettiva, in *Malombra* domina un'atmosfera claustrofobica che sembra pervadere non solo il palazzo-prigione, in cui viene relegata la protagonista femminile, ma anche gli esterni. Così scrive in proposito Emiliano Morreale:

Nel precedente adattamento fogazzariano il lago era superficie navigabile, luogo di incontri e di avventure risorgimentali, in tutti i sensi *luogo della storia* (e l'intreccio di pubblico e privato aveva infatti il suo culmine *in mezzo* al lago, sull'Isola Bella), gli esterni invadevano continuamente gli interni; qui invece l'effetto claustrofobico pare allargarsi agli esterni naturali, e il dramma del film è proprio quello della chiusura, di una reclusione sontuosa che rischia di ingoiare tutto.<sup>1346</sup>

Scritto nel 1881,<sup>1347</sup> *Malombra* era un libro impregnato di umori romantico-decadenti, quali l'occultismo, lo spiritismo e la follia, che la trasposizione filmica mantiene e di cui è doveroso tener conto per cercare di comprendere la rappresentazione della protagonista Marina, espressione di una femminilità misteriosa e ambigua molto diffusa nei romanzi dell'epoca, soprattutto di provenienza straniera (dalla *Salomè* di Wilde alla *Lulu* di Wedekind, alla *Venere in pelliccia* di Masoch).

La pellicola appare fin da subito un *mélange* di generi (gotico, giallo, horror, *romance*), «peraltro alieni alla nostra tradizione»,<sup>1348</sup> di tipologie femminili, di contaminazioni cinematografiche di epoche diverse. Dal romanzo gotico sembra derivare lo schema narrativo: la giovane orfana, relegata dallo zio autoritario a vivere in una villa isolata, in cui non mancano i fantasmi e la presenza di una natura minacciosa. Sono presenti le atmosfere del romanzo fantastico, come ha evidenziato Antonio Costa riferendosi alla protagonista:

---

<sup>1343</sup> Enzo Masetti, *Colonna sonora: la spinetta di Marina di Malombra, ovvero una riuscita collaborazione tra musicista e regista*, «Film», VI, 3, 16 gennaio 1943, p. 2.

<sup>1344</sup> Il film, uscito nel 1942, viene girato in Valsolda e alla Villa Pliniana sul Lago di Como.

<sup>1345</sup> Cfr. Andrea Martini, *Una questione di spazio, di simmetrie e di artificio*, in ID (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 33.

<sup>1346</sup> Emiliano Morreale, *Mario Soldati*, cit., pp. 278-279.

<sup>1347</sup> Uscì nello stesso anno de *I Malavoglia* di Giovanni Verga, capolavoro del Verismo italiano.

<sup>1348</sup> Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 109.

Marina rientra in quella sfera del misterioso e del favoloso che ha le sue ascendenze letterarie in Poe e Hoffmann, anche se, come ha puntualmente messo in evidenza Vittore Branca,<sup>1349</sup> la vena spiritistica, metapsichica e parapsicologica di Fogazzaro viene anticipata nei *Racconti fantastici* (1869) di Tarchetti o in *Due anime in un corpo* (1878) di De Marchi e proseguita poi, sia pure con differenti accenti, da Capuana, Zena, Pirandello e Svevo.<sup>1350</sup>

Evidente anche l'influenza del cinema muto con cui *Malombra* condivide, pur nei linguaggi diversi, una certa componente mimica, la presenza di didascalie e «un largo impiego di cartelli e inserti scritti».<sup>1351</sup> Il riferimento più immediato è la riduzione di Carmine Gallone del 1917 a cui *Soldati* esplicitamente si rifà «cominciando il racconto dall'arrivo di Marina alla villa dello zio esattamente come Gallone e diversamente dal romanzo che prende avvio dal viaggio in treno di Corrado Silla».<sup>1352</sup> Le interferenze del film muto, che conferiscono alla vicenda una patina antica, quindi più basata sull'evocazione dei fatti<sup>1353</sup> piuttosto che su una loro rappresentazione realistica, sembrano funzionali a concentrare l'attenzione sulla personalità inquieta, vulnerabile, enigmatica, seduttiva, schizofrenica della protagonista. Marina di *Malombra* (Isa Miranda) infatti è un concentrato di identità in continuo rapporto dialettico: vittima, *femme fatale*, *belle dame sans merci*, reincarnazione di un'altra donna. Una tipologia muliebre senza dubbio non inquadrabile all'interno di canoni precostituiti. È «pura naturalità»,<sup>1354</sup> come sostiene Patrizia Pistagnesi, istinto allo stato puro, perché ogni sua azione spiazzata di continuo lo spettatore, perché sfugge a qualsiasi prevedibilità logico-razionale.<sup>1355</sup> Ma in questo fluttuare continuo da uno stato psichico ad un altro risiede la modernità e la forza del personaggio che da una condizione iniziale di vittima – non

---

<sup>1349</sup> Cfr. Vittore Branca, *Introduzione*, in Antonio Fogazzaro, *Malombra*, Milano, Rizzoli, 1982, p. XI, citato da Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p. 96.

<sup>1350</sup> Ivi, p. 71.

<sup>1351</sup> Ivi, p. 93.

<sup>1352</sup> *Ibidem*.

<sup>1353</sup> Secondo Costa la vera differenza tra il film di Gallone e quello di *Soldati* risiede nella rinuncia all'uso del *flash-back* e nella deliberata scelta di non mettere in campo «l'origine degli inquietanti comportamenti di Marina». Ivi, p. 94.

<sup>1354</sup> Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., pp. 247-249.

<sup>1355</sup> Anche la critica coeva si mostrò spiazzata dopo aver visto il film, lamentando l'eccessiva repentinità del passaggio alla follia della protagonista, come scrive Dino Falconi: «Al suo arrivo al castello, Marina è una donna normale, forse una ipersensibile, ma non ancora una nevropatica; e il castello stesso non è un maniero stregato, ma semplicemente una vecchia villa malinconica. Soltanto con lo svolgersi della storia e con lo svolgersi della mente della protagonista, quelle mura, quel lago, quel paesaggio, assumono per lei un aspetto ossessionante. Qui, appunto, mi sembra che la direzione di *Soldati* non abbia saputo graduare visivamente questi effetti emotivi». Dino Falconi, *Malombra*, «Il Popolo d'Italia», 6 febbraio 1943. Guglielmina Setti è sulla stessa lunghezza d'onda: considera la protagonista poco convincente perché «passa dalla calma insolente alla pazzia senza che il suo autore si sia disturbato a mostrarci almeno una minima parte della sua anima». Guglielmina Setti, *Malombra*, «Il Lavoro», 10 marzo 1943.

sacrificale – si erge a carnefice, ad esecutrice di una «fredda e calcolata vendetta»<sup>1356</sup> nei riguardi dell'uomo, vendetta che non è altro che desiderio di autoaffermazione nei riguardi di un universo maschile non disposto a concedere alla donna uno spazio autonomo e paritario. In questo Marina porta alle estreme conseguenze un modo di essere al femminile che caratterizza il cinema di Soldati, come afferma Mino Argentieri:

Le sue eroine sono donne, che hanno una forte personalità e individualità, una autonomia di giudizio in confronto ai maschi e generalmente si dichiarano non credenti. Niente di remissivo in loro, non v'è rassegnazione e neanche l'accettazione di un ruolo subordinato e consolatorio accanto all'uomo-dominatore, né senso di colpa per le infrazioni commesse.<sup>1357</sup>

La marchesina di Malombra incarna, grazie allo stato di alienazione mentale in cui progressivamente precipita, l'impossibilità di scendere a patti con il ruolo sociale assegnato alla donna. La sua *nèmesi* nei riguardi dello zio è una forma di protesta umana e civile contro una società che imprigiona e conduce all'annullamento la personalità femminile. In questo senso il suicidio finale della donna, compiuto con lucida follia, si rivela estremo atto di coraggio e di rifiuto di qualsiasi forma di assoggettamento.

La prima sequenza della pellicola è oltre modo significativa: Marina di Malombra<sup>1358</sup> (Isa Miranda) appare al centro della scena con l'arrivo al castello dello zio,<sup>1359</sup> il conte Cesare d'Ormengo (Gualtiero Tumiati), che le ha imposto di rimanervi finché non sarà sposata. Di qui l'esplosione progressiva della sfida con l'anziano parente destinata a trasformarsi in una delirante vendetta. Marina, in un primo tempo, sembra appartenere alla figura della vittima sacrificale per il destino che l'attende, ma il fatto che si mostri sarcastica, indisponente, ribelle ad accettare quanto il conte ha deciso per lei ne rivela il carattere forte e dominante. Fin da subito si oppone alle decisioni del conte: non gradisce la camera che le è stata preparata, preferendone una con la vista sul lago, luogo deputato, come in *Piccolo mondo antico*, a fare da contrappunto al suo stato d'animo, questa volta però con tonalità più accese e inquietanti secondo la lezione del romanzo gotico e fantastico. Il conte d'Ormengo, meno arcigno e dispotico di quanto ci si attenda, si mostra accondiscendente e le assegna un'altra ala del palazzo, disabitata e umida, a Levante. In queste stanze – secondo il racconto dei servitori –

---

<sup>1356</sup> Nunzia Messina, *Le donne del fascismo*, cit., p. 60.

<sup>1357</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 197.

<sup>1358</sup> *Nomen-omen* fortemente evocativo.

<sup>1359</sup> Non è privo di significato il fatto che la giovane definisca con sarcasmo la villa, appena la vede dalla barca, come il castello dell'Innominato.

venne relegata per dodici anni Cecilia Varrega, la prima moglie del padre del conte d'Ormengo, a causa di una relazione adulterina con un giovane ufficiale di nome Renato. La nobildonna poi trovò la morte nell'Orrido di Val Malombra, poco distante dalla villa, ed ora si aggira come un fantasma in quei luoghi in cui visse infelice. Marina, che ha ascoltato la storia della sventurata con curiosità, mista a turbamento, sembra considerarla solo frutto di superstizioni, tuttavia rimane particolarmente colpita da un'affermazione di un cameriere: *«Allora io ero un bagai, come quel birichino di mio nipote, ma mi ricordo benissimo la signora contessa Cecilia, bionda, assomigliava a voi»*. In seguito la giovane definisce *«ridicolo»* il contenuto di un manoscritto trovato assieme a un guanto, un fermaglio d'argento e una ciocca di capelli all'interno della spinetta appartenuta a Cecilia: *«[...] Tu sei me stessa! Prima di nascere, tu sei stata Cecilia Varrega, l'infelice moglie del Conte Emanuele d'Ormengo. Questa spinetta era di mia madre. Nessuno la toccherà, prima di te. Vi pongo il fermaglio d'argento, unico ricordo del mio Renato. Lo porterò addosso sempre per ricordarmi l'amore e la vendetta»*. Marina è rimasta suggestionata dalle parole lette, ma continua a comportarsi seguendo le proprie pulsioni libertarie: intende lasciare al più presto il palazzo con la complicità di un medico, che consiglia allo zio di mandare la nipote a Milano per ragioni di salute. Ma il conte si mostra irremovibile e Marina, che ha ascoltato la conversazione di nascosto, comincia a trovare delle corrispondenze con quanto le è stato predetto da Cecilia nella missiva: *«[...] Tornerà la pena: sarà nuovamente rinchiusa fra queste mura ... Ricordati quando ascoltavi dietro la porticina e udisti pronunciare la tua condanna! [...] Nella tua nuova vita incontrerai Renato, lo riconoscerai perché egli fuggendo ti chiamerà col tuo vero nome, Cecilia. Allora sarà giunto il tempo della vendetta! Ricordati, tu la compirai su qualsiasi discendente del conte d'Ormengo»*. Quando Marina sente la voce della contessa rammentarle: *«Il conte d'Ormengo è il tuo assassino. [...] Ricordati tu sei me stessa»*, nonostante si sforzi di non cadere nella spirale della pazzia, gridando a voce alta *«No! Non è vero!»*, inspiegabilmente sviene, colpita da febbre cerebrale. La malattia ha minato in profondità il suo equilibrio psichico tant'è vero che assume un atteggiamento ancor più superbo e sprezzante nei riguardi dello zio a cui oppone un netto rifiuto, quando egli si mostra disponibile a lasciarla andare in vacanza per recuperare la salute. Ormai la marchesina si è convinta di essere la reincarnazione vivente di Cecilia e di essere predestinata perciò a vendicarne l'atroce fine.

L'identificazione, che dissolve «il limite tra ragione e follia, tra passato e presente, tra mistificazione e verità»,<sup>1360</sup> diventa «momento liberatorio di una sofferta realtà».<sup>1361</sup> Pertanto lo zio, in quanto figlio del carnefice di Cecilia, diventa il capro espiatorio del potere dispotico dell'uomo sulla donna. Con il trascorrere dei mesi la marchesina diventa sempre più un'Erinni incontenibile, come si nota da alcuni comportamenti di manifesto squilibrio interiore che ricalcano la condotta folle di Cecilia: dalla sprezzante alterigia con cui risponde al conte alle fughe notturne in barca attraverso il lago, all'esecuzione forsennata al pianoforte di una musica in sintonia con la sua indole instabile.<sup>1362</sup>

I mesi passano e la giovane comincia sempre più a sentire la voce soprannaturale della contessa di Varrega che le chiede di fare giustizia uccidendo il conte d'Ormengo. Nel frattempo giunge alla villa uno scrittore, Corrado Silla (Andrea Checchi), chiamato dallo zio per un lavoro di collaborazione. Marina si mostra altezzosa anche nei suoi riguardi tanto da rifiutarsi di incontrarlo con giustificazioni pretestuose.

Corrado rimane affascinato da questa donna che si sottrae allo sguardo e che si mostra per brevi attimi o di cui sente soltanto la voce o esecuzioni musicali frenetiche al pianoforte. Un po' alla volta egli finisce con l'essere soggiogato dalla sua presenza-assenza, dal mistero e dalla condotta anomala che la contraddistingue. Finalmente avviene l'incontro, casuale, e carico di valenze simboliche.

Marina entra in biblioteca per continuare la partita a scacchi – assente nel romanzo – iniziata dallo zio con un suo amico e improvvisamente si accorge di Corrado seminascosto da un leggio sul quale sta scrivendo un libro. La marchesina continua a trattarlo con superbia chiedendogli di avvicinare le imposte. Corrado, sentendosi umiliato, sta per andarsene e allora Marina gli si rivolge con un «*Vi prego*». Subito dopo lo provoca ancora chiedendogli se sappia giocare a scacchi o se abbia paura. Corrado risponde che l'unica paura che ha è quella di vincere, perché non sa sentirsi inferiore, se non lo è. La schermaglia amorosa continua durante la partita: Marina accusa Corrado di giocare in difensiva, di non voler attaccare. E lui replica che preferisce difendersi, cosa che sa fare molto bene. La riposta innervosisce Marina che gli assicura con tono astioso che non vincerà con la sua tattica e, dicendo ciò, getta via con rabbia le pedine causando un forte risentimento nel giovane. Il dialogo traduce sul piano simbolico la battaglia tra i sessi: Corrado ha di fronte a sé una donna in uno stato di

---

<sup>1360</sup> Nunzia Messina, *Le donne del fascismo*, cit., p. 60.

<sup>1361</sup> Ivi, p. 61.

<sup>1362</sup> Marcia Landy in proposito scrive: «As in melodrama, music becomes the protagonist's medium of communication». Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 270.

allucinazione mentale – di cui egli non si rende conto – ma anche fiera e risoluta nel voler condurre la partita amorosa su un piano di parità, se non di superiorità, come si evince dallo scambio di battute tra i due: «*Perché dovrei attaccare?*»; / «*Perché la finirei più presto*». Marina non tollera l'atteggiamento ambiguo di Corrado, non disposto a sottostare al suo potere seduttivo per mezzo di una strategia difensiva. Il giovane incarna una figura ricorrente nella produzione letteraria del Decadentismo, ovvero quella dell' "inetto a vivere",<sup>1363</sup> destinato perciò alla sconfitta esistenziale. Artista incompreso,<sup>1364</sup> trascorre l'esistenza vagheggiando la gloria, isterilendo le proprie aspirazioni per eccesso di pensiero, vivendo nel desiderio di provare grandi passioni, ma poi impossibilitato a farlo: cerca l'amore spirituale, ma è attratto visceralmente da quello sensuale, che alla fine lo conduce all'annientamento. È la malattia della volontà che conduce Corrado a sentirsi attratto da una donna fatale e perversa, come Marina, in grado di dominare la realtà con la sua forte personalità. Corrado tuttavia riesce ancora, grazie al suo orgoglio, a difendersi dalla dannazione, cui l'amore dei sensi lo condurrebbe, ritornando a Milano, come confesserà a Steinegge (Giacinto Molteni), il segretario del conte: «*Amo questa donna che disprezzo e che mi disprezza, ma sono un uomo e l'istinto del sangue deve obbedirmi*». La femminilità demoniaca e crudele di Marina si contrappone a quella pura e angelicata di Edith (Irasema Dilian),<sup>1365</sup> figlia di Steinegge, con cui il giovane intreccia un'amicizia che ben presto si trasforma in amore spirituale e che gli offre l'illusione di essersi liberato dalla passione per Marina («*Avere vicino a me la vostra anima quanto coraggio mi darebbe*»). Edith tuttavia non se la sente di impegnarsi con Corrado conoscendo i suoi sentimenti per Marina («*Io non sono che una povera ragazza molto semplice e voi siete ben sicuro di quello che sentite? Siete certo di non sbagliare? Un errore sarebbe terribile, sapete. Sento che non resisterei*»). Nonostante il giuramento di Corrado di non vedere più Marina, un telegramma di quest'ultima, che lo avverte del fatto che il conte d'Ormengo è gravemente ammalato e desidera rivederlo, rimette in discussione il rapporto con Edith. Corrado è intenzionato ad andare al castello ma prima vuole che la ragazza accetti di sposarlo, solo così si sentirà salvo. Ma questa gli risponde che la sua salvezza non dipende da lei perché c'è un'altra donna che lo ama. A questo punto il giovane,

---

<sup>1363</sup> Figura inaugurata dal protagonista di *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij e che poi si affaccerà variamente declinato, oltre che in Fogazzaro, in D'Annunzio, Svevo, Pirandello, ecc...

<sup>1364</sup> Il giovane è l'autore di un libro di scarso successo *Fantasmî del passato* che Marina ha trovato per caso nella casa e che ha letto rimanendone turbata.

<sup>1365</sup> Nel romanzo dello scrittore veneto, Edith è un personaggio a tutto tondo di cui viene indagata la profonda religiosità, la fragilità del carattere diviso tra due affetti (Corrado e il padre), la necessità di chiarire a se stessa l'amore per Corrado. Tutte queste sfumature sono state sacrificate nella trasposizione filmica.

ritorna al palazzo e la passione per Marina divampa prorompente: «*Cecilia, non v'è più mondo per me, parenti, amici, passato, avvenire, niente, ci siete voi sola, sola*». Corrado finisce con l'essere fagocitato dallo stato di alterazione mentale di Marina che lo chiama Renato, convinta di avere di fronte a sé l'amante di Cecilia. La donna gli confessa di averlo amato fin dal primo incontro e di essere stata la causa del malore occorso allo zio. Porta poi a termine la sua vendetta dirigendosi in camera del conte moribondo e gridando: «*Conte Cesare, Cecilia è qui con il suo amante ... per vederti morire, per vederti morire, ah, ah, ah*». Solo in questo momento Corrado comprende che Marina è folle. Dopo aver consumato la sua vendetta con il decesso dello zio, la donna si mostra indifferente nei riguardi di Corrado cui fa sapere, tramite il commendator Vezza (Enzo Biliotti) che non lo ama e che intende sposare Nepo Salvador (Nino Crisman).<sup>1366</sup> Ma Corrado è stato talmente irretito da Marina da non riuscire più ad allontanarsi da lei: «*Che io parta? Cosa credete voi che il conte Salvador possa tornare, che voglia prendere una moglie inferma di mente, diseredata? Posso abbandonarla ora? Tornare nel mondo come se nulla fosse perché questa donna è uscita dal delirio, mi dice andate pure?*», risponderà al commendatore. L'ultimo dialogo tra Corrado e Marina rivela che la partita amorosa ormai si sta chiudendo: la donna si dimostra ancora altera e sicura di sé; afferma di essere vissuta in uno stato allucinatorio per otto giorni, ma di essere guarita. Tuttavia chiede al giovane se è disposto a scrivere una lettera al conte Nepo, in cui egli confermerà la sua intenzione di partire e di non rivederla mai più. Corrado accetta, ma lei si mostra ancora sarcastica: «*Come siete buono*». «*Col conte Salvador posso esserlo. Mi sono messo a disposizione, ma non si è lasciato vedere*», replica Corrado. Marina gli ricorda che la sera innanzi il giovane lo odiava. Corrado allora gioca, come sempre, in difesa: «*Marchesina, è stata un'allucinazione la mia*». Nel corso del banchetto funebre, voluto dalla marchesina per uscire dalla tristezza in cui è precipitata, si consuma l'ultimo atto della tragedia. Corrado si è rifiutato di prendere parte al convito, preferendo rimanere in biblioteca, forse una reazione all'indifferenza con cui Marina lo ha trattato. Durante il pranzo, nel loggiato della villa, i pochi partecipanti sembrano galleggiare in una dimensione sovranaturale in cui la morte sembra aver preso il sopravvento su tutto. La scena, resa spettrale da preziosi effetti chiaroscurali e dallo sferzare del vento che fa tremolare le fiamme delle candele, vede come protagonista Marina mentre intrattiene i suoi ospiti con discorsi farneticanti, che non le impediscono di tenere in mano la situazione: «*Supponete che per certe mie ragioni abbia deciso di portare con me alcuni miei amici di spirito in un viaggio troppo lungo. Come mi*

---

<sup>1366</sup> Questi, saputo che Marina è stata diseredata dallo zio, se n'è fuggito con la madre dal castello.



*credete subito. Bevete, bevete*». E contro ogni previsione la marchesina fa scacco matto senza che nessuno se ne accorga, anche se le sue parole ironiche erano state fortemente allusive. Si alza e va verso la biblioteca, da dove Corrado ha sentito tutto. Dicendogli «*buon viaggio*» rivela di avere premeditato tutto con lucida follia: estrae dalla tasca del vestito una pistola e gli spara al cuore. Poi fugge via nelle acque tempestose del lago a bordo di una piccola imbarcazione a remi in direzione dell’Orrido, dove Cecilia si tolse la vita. L’ultima sequenza del film non è riservata alla protagonista, ma a Corrado, la cui vicenda si interseca con quella di Marina «senza mai potersi fondere».<sup>1367</sup> Edith conversa con il curato, don Innocenzo (Nando Tamberlani), sulle qualità spirituali del giovane. La figlia di Steinegge vorrebbe difenderlo dagli insulti della gente perché solo lei l’ha conosciuto bene e ne ha compreso l’animo delicato e incapace di sopportare le offese del mondo. Le parole del sacerdote, che indica il luogo del cimitero, di fronte al lago, in cui riposerà Corrado, suonano stonate – e forse ipocrite – nel contesto complessivo della trasposizione cinematografica:<sup>1368</sup> «*Ecco egli riposerà qui. Che pace. Non vi sembra che per tutti, per tutti ci sia una speranza?*». I due personaggi (Edith e don Innocenzo), cui il romanzo aveva conferito spessore psicologico, qui occupano un ruolo di commento finale, di morale alquanto spicciola nei riguardi di una vicenda invece complessa, le cui implicazioni non sono state ben comprese da entrambi. Le parole di pietà pronunciate da Edith servono a tacitare la coscienza della giovane che si sente colpevole per non avere salvato Corrado, la cui tragica fine però era già stata annunciata dallo scambio di battute durante la partita a scacchi con Marina: «*Perché dovrei attaccare?*», «*Perché la finirei più presto*», aveva replicato la donna. E la mossa vincente era stata la revolverata inattesa a sancire la vittoria non tanto del male sul bene, ma della donna sull’uomo, dell’istinto sulla ragione, della “pura naturalità” su una volontà incerta e debole.

---

<sup>1367</sup> Mario Soldati, *Malombra*, «Corriere della Sera», 23 marzo 1980; ora in Mino Argentieri, *1940-1943. I formalisti italiani*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 203.

<sup>1368</sup> Questa scena non è presente nel romanzo che si conclude con un riferimento all’inefficienza del protagonista maschile: «[...] era passato più volte con amaro cuore ma con fermo viso tra la noncuranza degli uomini e il silenzio di Dio, sentendosi sulla testa l’ombra di un nemico derisore; peggio ancora, sentendosi mal connesso nell’intima sua essenza, afflitto da dolorose contraddizioni, inetto alle opere grandi che vagheggiava, alle piccole che lo premevano, a farsi amare, a vivere; sospinto quindi ogni giorno un passo, dalla violenta malignità delle cose e dalla infermità della propria natura, a qualche paurosa rovina». Antonio Fogazzaro, *Malombra*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. 428.

#### 7.4. La *femme fatale*: tra stereotipi e propaganda

Come affermato nell'introduzione al capitolo, nella gamma dei prototipi femminili è individuabile la presenza, seppure in misura limitata, di donne cosiddette "fatali": figure dotate di caratteristiche fisiche e comportamentali in grado di esercitare un'azione attrattiva e seduttiva sul soggetto maschile, di imprigionarlo all'interno della sfera istintuale e irrazionale, di annullarne ogni capacità di reazione e di determinarne la rovina. In questo senso si configura come elemento deviante all'interno delle condivise regole sociali, come presenza sovvertitrice delle dinamiche interpersonali. Senza alcuna pretesa di esaustività abbiamo individuato tre fondamentali declinazioni della *femme fatale* all'interno del cinema del Ventennio. La prima si muove e agisce nella sostanziale inconsapevolezza della sua particolare singolarità, cioè di possedere una forte carica di *sex appeal*. Tali figure sono donne dal fascino a volte così imprevedibile e insospettato, quasi che si voglia neutralizzare tutto ciò che può suscitare forti reazioni nello spettatore (sensualità, carica erotica) a favore di un magnetismo statico e quasi dissociato, che agisce indipendentemente dalla protagonista e, proprio per questo, spesso a suo svantaggio.

Sotto questa definizione sembrano rientrare sostanzialmente figure di giovani donne, non ancora toccate dall'esperienza matrimoniale, elemento, questo, che si configura quasi come discriminante tra un'età dell'innocenza e un'età dell'esperienza. L'ingenuità, che secondo convenzioni di ordine morale deve contraddistinguere la giovane nubile, sembra venire riconosciuta anche a questa tipologia per soddisfare anzitutto una necessità di ordine sociale: impensabile, infatti, consegnare allo spettatore un protagonismo femminile che, soprattutto in rappresentanza di classi popolari o piccolo-borghesi, abbia piena coscienza del suo potenziale seduttivo e che se ne serva in modo improprio.

La protagonista deve rimanere, in certo modo, estranea all'intera vicenda che si sviluppa intorno a lei, attraverso di lei, e di cui è lei stessa una delle prime vittime.

In questo senso, *La signora di tutti* (1934) ne è paradigma esemplare, come avremo modo di dimostrare più oltre, ma il modulo descritto sembra più o meno comune a tutti i personaggi in questione.

Ne è un esempio *Manon Lescaut*<sup>1369</sup> (1940) di Carmine Gallone, in cui il personaggio femminile, interpretato da un'Alida Valli all'apice della carriera, è stato svincolato dal

---

<sup>1369</sup> Ispirato al romanzo di Antoine-François Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, del 1731.

modello letterario (lì è una giovane dalla condotta scandalosa, frequentatrice di locande, adescatrice di uomini, utilizzatrice scaltra della sua fisicità, anche se trova un suo riscatto finale nella morte), ma svincolato anche dal modello operistico, cui peraltro si richiama (la Manon di Puccini è donna inquieta e ribelle, costretta alla segregazione conventuale per obbligo familiare). Il personaggio settecentesco<sup>1370</sup> viene nella trasposizione filmica particolarmente edulcorato facendone una giovane studentessa, infastidita dalle regole e dai doveri scolastici (e la sponda del contemporaneo filone collegiale la rende ancora più riconoscibile come figura positiva e lineare), pronta ad accettare con innocente ingenuità l'aiuto alla fuga offertole da Des Grieux, un cavaliere sconosciuto (Vittorio De Sica), fatalmente colpito dalla sua fresca avvenenza. Così l'intera trama – che pure rispetta tutti i passaggi drammatici dell'opera pucciniana fino all'epilogo letale – è conformata su questo modello di giovane donna: inavvertitamente conturbante, oggetto più che soggetto di passioni maschili e di avverse fatalità, involontaria causa di rovina per il suo accompagnatore. Il grado di innocenza e di fedeltà che la giovane mantiene fino all'ultimo – nonostante le numerose difficoltà e le molte occasioni di trarre vantaggio dalla sua bellezza – è paradigmatico dell'intenzionalità, da parte registica, di fornire esempi che non mutino sostanza e comportamento.<sup>1371</sup>

La stessa finalità è perseguita in *Lucrezia Borgia* (1940),<sup>1372</sup> diretto da Hans Hinrich, in cui la protagonista è un'altra *femme fatale* interpretata da Isa Pola: l'avvenente moglie del gelosissimo duca di Ferrara, Cesare Borgia, miete involontariamente vittime maschili (dal poeta Pietro Bembo allo scultore Ranuccio, al nobile Alessandro Strozzi) senza mai fomentare illusioni e nemmeno cedere ai corteggiamenti. Il ritratto offerto dal regista e dai suoi collaboratori è molto diverso da quello tramandatici dalla tradizione: Lucrezia ha perduto «il sapore di donna malvagia e corrotta»,<sup>1373</sup> per indossare le vesti di una gentildonna virtuosa colpita, con sua somma sofferenza, dal potere esercitato dalla sua bellezza, come confesserà allo Strozzi, che l'ha accusata di essere senza cuore («*Vi piace diffondere intorno a*

---

<sup>1370</sup> Jean A. Gili annota l'improvvisa esplosione, nel periodo 1940-43, del film storico con la produzione media di trenta pellicole l'anno. Jean A. Gili, *Film storico e film in costume*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, cit., p. 130.

<sup>1371</sup> La critica coeva concorda nel ritenere il film poco aderente al testo prevostiano. Sacchi considera tale scelta finalizzata a scopi commerciali (Filippo Sacchi, *Manon Lescaut*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1940); Isani sulle colonne di «Cinema» apprezza il film, anche se riscontra che «in questa edizione italiana della famosa storia, non abbiamo riconosciuto Manon, ma piuttosto una “Virginia” avanti lettera, una purissima fanciulla vittima di colpe altrui e perseguitata da una colpa avversa nello sfondo di fatti e di persone che sembrano non appartenere al suo mondo». Giuseppe Isani, *Manon Lescaut*, «Cinema», V, 87, 10 febbraio 1940, p. 88.

<sup>1372</sup> Da un racconto di Luigi Bonelli sceneggiato da Tomaso Smith.

<sup>1373</sup> Giuseppe Isani, *Lucrezia Borgia*, «Cinema», V, 109, 10 gennaio 1941, p. 28.

voi questo male, questo veleno»): «Strozzi, com'è ingiusto il vostro rimprovero, quella che per voi è una colpa, è sempre stata la mia più ostinata sventura, la sventura di tutta la mia vita e nessuno, nessuno m'intende. Voi credete che le insane passioni di cui sono l'oggetto mi lusinghino? E che sia io stessa ad alimentarle per mia vanità, per il mio orgoglio? Oh, Strozzi, ho ribrezzo per Ranuccio, ho pietà per il Bembo, credetemi, vorrei cambiarmi con la più umile delle donne, vi giuro, la più umile, per poter essere una volta semplice, serena, felice». La donna, nel finale tragico, medita di togliersi la vita per porre termine alle insane passioni che continua a scatenare e che hanno provocato la morte di Strozzi; sopraggiunge però inaspettato Ranuccio che, mentre sta per usarle violenza, si ferisce a morte con del veleno; prima di spirare l'uomo esprime alla sua carnefice la condanna cui sono destinate le donne come lei: «Ci sarà un fantasma di più intorno al tuo letto, un'ombra di più tra le tante».

L'inconsapevolezza è tratto distintivo anche di figure secondarie nella trama cinematografica, ma attorno alle quali si sviluppa l'intera vicenda. *La cena delle beffe* (1941)<sup>1374</sup> di Alessandro Blasetti, narra l'epilogo della perenne rivalità tra due messeri della Firenze medicea: l'uno, Neri Chiaramantesi (Amedeo Nazzari), brutale e dotato di sola forza fisica; l'altro, Giannetto Malaspini (Osvaldo Valenti), pavido, forte solo del suo intelletto.<sup>1375</sup> La resa dei conti avviene a causa di Ginevra (Clara Calamai), una "servente" divenuta cortigiana per la sua particolare avvenenza e tenacemente contesa dai due uomini.

Come già per *Manon Lescaut*, il personaggio cinematografico si muove in una dimensione di inconsapevolezza e di sostanziale arrendevolezza, sconosciute all'originale librettistico: la sua esibita propensione ai piaceri carnali, la sua spregiudicata sicurezza seduttiva e il suo disinibito repertorio verbale non trova corrispondenza nel corrispettivo filmico, se non per la scena notoriamente *osé* del seno denudato della Calamai. Ma qui è gesto subito, palese oltraggio scambiato tra i due nemici fatto veicolare proprio attraverso il corpo dell'indifesa cortigiana. Perché nel film, diversamente dall'originale, la figura femminile perde consistenza caratteriale a tutto favore di una consistenza corporea, assolutamente docile e arrendevole. È una bellezza disgiunta da qualsiasi calcolo opportunistico che non sia quello di aver salva la vita.

---

<sup>1374</sup> Tratto dall'omonimo poema drammatico di Sem Benelli del 1909.

<sup>1375</sup> Zagarrìo ha individuato nei due personaggi «due modi essere del maschio nei confronti della donna [...]: il primo è il samurai, tutto spada e virilità apparente, alla fine solitario e poco amato dalle donne; il secondo è l'uomo debole, tenero, in apparenza poco virile, ma che per questo suscita sentimenti di protezione nelle donne e viene da queste prediletto». Vito Zagarrìo, *L'immagine del Fascismo*, cit., p. 240.

Ginevra è oggetto e merce di scambio: all'inizio del film apprendiamo che è stata una sorta di schiava dei fratelli Chiaramantesi [Neri e Gabriello], e che poi è stata in qualche modo "ceduta" a Giannetto Malaspini (è un'ellissi nel film poco comprensibile); viene umiliata da Neri che le strappa il vestito, ma poi la ritroviamo sorridente alla festa, di nuovo con Giannetto. Il quale Giannetto giace con lei, senza che lei si accorga della differenza con Neri (sic!); Ginevra accetta sia Neri che Gabriello che Giannetto, ed è attrice passiva di tutto l'equivoco (sessuale) finale tra Gabriello e Neri; il quale la tratta da schiava, da oggetto posseduto e da possedere, quando torna a casa di lei per la tragica vendetta. Tutti la vogliono, questa Angelica all'incontrario che non scappa ma ci sta, con demenziale leggerezza.<sup>1376</sup>

Un passivo oggetto del desiderio, incarnato magnificamente nelle forme (denudate o intraviste in trasparenza) dell'attrice trentenne.<sup>1377</sup> Il suo corpo si fa luogo simbolico e fisico sul quale si gioca il finale di partita, il più feroce e letale: Neri uccide l'amato fratello minore Gabriello, convinto di colpire l'antico nemico Giannetto, che invece ha attirato con un inganno il giovane Chiaramantesi nelle braccia della bella cortigiana.

Così è per *Gelosia* (1942-43)<sup>1378</sup> di Ferdinando M. Poggioli, in cui la vicenda si incardina sul rapporto amoroso, passionale e ossessivo, tra un aristocratico siciliano, padrone di latifondi, il marchese di Roccaverdina (Roldano Lupi) e una giovane bellezza contadina, Agrippina (Luisa Ferida), quasi sempre occultata sotto un lungo scialle nero, presa a servizio a palazzo e divenuta subito sua amante. L'uomo, ottenebrato dalla passione e dalla gelosia, arriva a macchiarsi di omicidio: ammazza il marito che le ha imposto egli stesso per tacitare le maldicenze e riaffermare, in tal modo, il ruolo proprietario e assoluto sulla ragazza. Ma il crimine compiuto e la carcerazione di un innocente – e il suo successivo decesso – provocano in lui sensi di colpa sempre più insopprimibili, che lo porteranno alla pazzia e poi alla morte.

La trama sostanzialmente rispettata dell'originale (in cui, però, molto meno centrale risulta la storia d'amore), presenta deroghe interessanti per quanto riguarda i due protagonisti. Nella versione cinematografica la dinamica esistente nella coppia è molto più stringente ed esclusiva: il coinvolgimento sentimentale non scompare, nonostante il tentativo del marchese di chiudere con il passato sposando una giovane del suo rango, Zosima (Elena Zareschi).

Da parte sua, Agrippina dimostra una fedeltà e una devozione assenti con questa intensità nel romanzo, e anche le parole che lei rivolge all'uomo amato – sostanzialmente simili a quelle del testo letterario – qui acquistano un significato più pregnante e ultimativo: «*Io vi ho dato la*

---

<sup>1376</sup> Ivi, p. 239.

<sup>1377</sup> Fortissime, a tal proposito, furono le proteste del Centro Cattolico.

<sup>1378</sup> Tratto dal romanzo di Luigi Capuana *Il marchese di Roccaverdina* del 1902.

*mia giovinezza, il mio onore...il mio cuore...Tutto. Vi ho voluto bene, vi ho adorato come si adora Gesù Cristo». E poco prima, all'accusa della fantesca di casa: «Bene tu? L'avevi stregato, l'avevi. Volevi diventare la padrona!», lei aveva risposto: «Io?...io volevo essere soltanto la sua serva». Sta proprio in queste battute la chiave di volta del potere inconsapevolmente seduttivo della giovane:*

Donna sottomessa al padrone amato sino alla schiavitù; carica, con la sua arrendevolezza, di una eccitante sensualità; totalmente posseduta, vittima di una condizione feudale e nondimeno involontaria padrona di Roccaverdina giacché ne domina i sensi, i febbrili trasporti, l'immaginazione. Il capo chino, lo sguardo sfuggente, il passo che si affretta alla presenza di estranei, il contegno rispettoso delle distinzioni gerarchiche, Agrippina ha in sé il potere stregante di un amore caldo e di una devozione servile.<sup>1379</sup>

Questa dedizione totalizzante, che la fa rimanere fedele (diversamente dall'originale) anche dopo il matrimonio – quello suo e quello del nobile – trova nel marchese della versione filmica un soggetto più ricettivo, essendo uno di quegli uomini che, secondo le parole del padre confessore, sono: «*fieri, chiusi, orgogliosi. Ma in fondo al cuore hanno un gran bisogno di dolcezza, di sentirsi compresi*».

Esigenze che l'altra figura femminile, Zosima, sposata nella speranza di trovare un'alternativa a quella passione che lo aveva portato all'omicidio – non è in grado di soddisfare in egual modo, forse perché le due donne rappresentano due contrapposte posizioni sociali: «The contrasting portraits of Zosima and Agrippina highlight the familiar conflict between the idealized upper-class maternal figure, associated with religion and the family, and the sexualized lower-class peasant figure, associated with transgression».<sup>1380</sup> Significativa in tal senso la totale devozione di Agrippina quando ammette: «*Purché lui fosse felice vivevo in peccato mortale e non me ne importava. Dimenticavo tutto...perfino che mia madre è morta senza volermi benedire*». Inevitabile, prima ancora che fatale, il riavvicinamento alla fine cercato dal marchese con l'arrendevole e affettuosa amante, «innocente apportatrice di fatalità»,<sup>1381</sup> rimasta ad aspettarlo con rassegnata ostinazione. Una devozione silenziosa e discreta, che si fa gridata solo quando Agrippina scopre che il marchese ha ucciso per lei e che è impazzito per questo: si presenta al capezzale e urla il suo amore disperato con un possessivo «*Antonio mio! Antonio mio!*», nome pronunciato per la prima volta dopo anni di

---

<sup>1379</sup> Mino Argentieri, *1940-1943. I «formalisti italiani»*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 192.

<sup>1380</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 233.

<sup>1381</sup> Mario Verdone, *Gelosia*, «Bianco e Nero», VII, 2-3, febbraio-marzo 1943, p. 5.

rispettoso «*Voscenza*».

Sembra quasi una curiosa coincidenza il fatto che in tempi ravvicinati si realizzi anche *Ossessione*,<sup>1382</sup> film analogo per tematica, ma palesemente antitetico per il ruolo fatto ricoprire al personaggio femminile: un'antitesi che si sviluppa in termini di "massima iniziativa-massima subalternità" nel comportamento seduttivo delle due donne, di "estremo egoismo-estremo annullamento" dimostrato nei confronti della figura maschile, di "totale responsabilità-totale passività" avuta nell'evento delittuoso. Quasi un gioco di opposti, a indicare i punti estremi di apertura di una forbice ideale della seduzione femminile.

Un secondo raggruppamento comprende figure che incarnano una femminilità più matura, che devono supplire la mancanza di *appeal* di un'innocenza ormai perduta o di una giovinezza ormai sfiorita, con un atteggiamento più determinato, con un comportamento più esplicito, quasi aggressivo.

Donne che hanno già conosciuto, con l'esperienza coniugale o con una vita trasgressiva, la realtà e i risvolti dell'amore e ne dominano i meccanismi (ma forse non gli effetti).

L'ambiente in cui si muovono sembra essere prevalentemente quello piccolo-borghese, quello della realtà giornaliera, quello in cui lo spettatore si riconosce con maggior facilità. Quasi a suggerire una loro presenza nella quotidianità di ogni giorno, nelle persone più comuni, nelle situazioni più normali.

È così (compatibilmente con l'ambientazione primi '900) in *Addio giovinezza!* (1940)<sup>1383</sup> di Ferdinando M. Poggioli, in cui un'elegantissima e conturbante Clara Calamai è Elena, la signora dell'alta società che si invaghisce dell'esuberante e scanzonato Mario (Adriano Rimoldi), studente universitario, lo ciruisce con uno stratagemma dalla facile presa (si finge insidiata e inseguita da uomini pericolosi e chiede ospitalità e protezione in casa di lui) e lo distrae, così, dalla fidanzata Dorina (Maria Denis) e dagli amici, facendolo diventare suo amante.

È così in *Via delle Cinque Lune* (1942)<sup>1384</sup> di Luigi Chiarini, in cui il personaggio della

---

<sup>1382</sup> Cfr. § V.5.2.5.

<sup>1383</sup> Tratto dal famoso lavoro teatrale di Sandro Camasio e Nino Oxilia del 1911. Per un'analisi approfondita cfr. § VI.3.

<sup>1384</sup> Girato nei teatri di posa del Centro Sperimentale di Cinematografia, *Via delle Cinque Lune* del 1942 è il primo lungometraggio di Luigi Chiarini, professore del Centro Sperimentale e allo stesso tempo teorico di cinema, che ci ha lasciato oltre a delle opere-guida, come sostiene Aprà su «come si gira un film» (Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura - a cura di -, *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., p. 107), anche dei ritratti femminili di indubbio interesse quali appunto la pellicola menzionata e altre immediatamente seguenti, vale a dire *La bella addormentata* (1942) e *La locandiera* (1943-44) per fermarci alla produzione del periodo fascista. *Via delle Cinque Lune* è un libero adattamento della novella *O Giovannino o la morte* di Matilde Serao, pubblicata nella raccolta *All'erta sentinella* (1889). Film in costume, è ambientato non a

matrigna Teta (Olga Solbelli), una vedova quarantenne ancora piacente, e soprattutto danarosa, seduce il fidanzato della figliastra Ines (Luisella Beghi), non facendo mistero della sua fisicità e della sua disponibilità di donna pratica e disinvolta.

Sia Elena in *Addio giovinezza!* che la sora Teta vengono accostate antitetivamente alla figura della giovane donna, casta, inesperta, trattenuta dalla sua condizione di fanciulla da marito, che non è in grado di neutralizzare il potere seduttivo di colei che, anagraficamente più svantaggiata, può però avvalersi di altre prerogative ugualmente efficaci.

In questa dinamica a tre, il personaggio maschile si connota come figura “a statuto debole”: la sua incoerenza, la sua volubilità, il suo narcisismo sono terreno fertile perché la tentazione prenda vita e si sviluppi. L’uomo inevitabilmente capitola, ma anche dopo non sa prendere posizione, ondivago com’è tra «*l’amore candido e delizioso*» che, ad esempio, il protagonista Mario di *Addio, giovinezza!* riconosce nella fidanzata, e «*la novità, il lusso che io ho conquistato*» che riconosce nella ricca signora.

Spetta alla giovane donna l’iniziativa risolutrice, che può avere esito felice come in *Addio, giovinezza!* (ma non dimentichiamo che l’impianto del film rientra nel genere commedia): Dorina affronta direttamente la rivale con determinazione e abilità dialettica inaspettate per una sartina timida e impacciata (ma «*omnia vincit amor*») e ottiene l’agognato ritiro dell’antagonista, riconoscendole – al di là delle apparenze – un animo buono e comprensivo e ottenendo infatti la sua commossa solidarietà.

In *Via delle Cinque Lune* l’epilogo è tragico: Ines, in un primo tempo, riconquista l’amore del fidanzato Checco (Andrea Checchi), trovandolo poi nella camera della matrigna – in un presumibile amplesso carnale, come fa supporre il primissimo piano dello sguardo inorridito della ragazza – si allontana in uno stato di *trance* e, forse colta da malore, muore precipitando dalle scale. Colpevole la matrigna per il suo rinnovato tentativo di seduzione, scatenato dalla sua indole avida e priva di scrupoli sia nella sfera degli affari, in cui si mostra una spietata strozzina, sia privata, in cui non mostra alcuna remora morale nell’appagare il suo insaziabile desiderio carnale. Colpevole il giovane uomo per aver ceduto nuovamente e ancora più

---

Napoli, come nella trasposizione teatrale del racconto della scrittrice, ma nella Roma del Belli. Il quartiere, ricostruito perfettamente al Centro Sperimentale, appare cesellato nei minimi dettagli, come curata al millimetro risulta anche la recitazione degli attori, usciti anch’essi dal Centro. In più di una recensione critica dell’epoca si è parlato di questa pellicola come della massima realizzazione della tendenza calligrafica in quadri pittorici di estrema ricercatezza figurativa. Sceneggiato da Chiarini assieme a Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti, *Via delle Cinque Lune*, pur non mostrando velleità di rappresentazione realistica della storia raccontata, affronta una tematica alquanto scabrosa per l’epoca (il suicidio e il tradimento consumato all’interno dei vincoli familiari), tematica che, si può pensare, venne accettata dalla censura sia per il genere di appartenenza, sia per la posizione occupata dal regista.



colpevole per aver tenuto un comportamento ambiguo nell'intera vicenda, convincendo Ines, che voleva andar via di casa, a restare dipingendo la matrigna con parole molto diplomatiche, quanto ipocrite («*Ma il diavolo è meno brutto di quanto non lo si dipinga. Io quella l'ho capita in cinque minuti*»; «*Ma non capisci che il mio cambiamento è tutto una finzione? Lo scopo nostro qual è? Quello di sposarci al più presto possibile. Non vedo l'ora*»); e poi, nonostante il tentativo di interrompere l'illecita relazione con la sora Teta, ormai divenuta di pubblico dominio («*[...] ne ho abbastanza del montino, di casa vostra e di voi*» dirà Checco adirato all'amante per essere stato definito uno «*schifoso*» da un cliente del montino), si lascia adescare con estrema facilità dalla perversa maliarda non appena la rivede. Estremo gesto colpevole: di fronte alla ragazza morta, in presenza dei vicini accorsi sul posto, il giovane chiude il film puntando vigliaccamente il dito contro Teta, sconvolta alla vista del corpo esanime, e aggredendola: «*È stata lei che l'ha ammazzata! È stata lei che l'ha ammazzata!*».<sup>1385</sup> L'umanità descritta da Chiarini<sup>1386</sup> in questo suo esordio alla regia «seems divided into victims, aggressors, and ineffectual observers» e il protagonista maschile non è meno corrotto della *femme fatale*: «Checco is unable to resist Teta's power. The compounding of his cupidity and sexual vulnerability place him within the sphere of aggressors».<sup>1387</sup> Dinamiche passionali in parte simili trovano anche in *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti uno degli esiti più nefasti. Questa volta è la protagonista Giovanna (Clara Calamai) a proporre gli aspetti del comportamento femminile più taciuti dalla filmografia di regime, quella “pura naturalità” dell'immagine muliebre portata qui ai limiti estremi: una figura che non fa distinzione tra le categorie di Bene e Male, che si muove sulla base dei propri istinti, delle proprie pulsioni.<sup>1388</sup>

In quest'ottica, la seduzione dell'avvenente vagabondo Gino (Massimo Girotti) e

---

<sup>1385</sup> Ernesto G. Laura sostiene che *Via delle Cinque Lune* è un'opera innovativa rispetto al panorama filmico italiano: «Riportandoci tuttavia al mondo produttivo dell'Italia di quegli anni, va pur riconosciuto al primo film di Chiarini e del Centro di muoversi su un piano alto, fuori dei piccoli calcoli commerciali e divistici e dei facili lenocinii spettacolari, concorrendo, per le vie, sia pure, di una forma elegante talvolta compiaciuta di se stessa, ad aprire strade di inquietudine e di malessere interiore in tempi ancora dominati dal mito dell'“ordine”, della società “sana”, dell'Italia “virtuosa”. Ernesto G. Laura, *Luigi Chiarini: un teorico si fa regista*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 128.

<sup>1386</sup> Nella sua seconda prova registica *La bella addormentata* (1942), adattamento dell'opera teatrale omonima (1919) di Rosso di San Secondo, il regista concentra la sua attenzione su una protagonista “vittima”, Carmela (Luisa Ferida), che appare muoversi e agire in uno stato ipnotico, di scollamento totale con la realtà a tal punto da non rendersi conto di essere circondata da una società perversa, in cui l'interesse economico e la lussuria dominano incontrastati, come in *Via delle Cinque Lune*.

<sup>1387</sup> Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 298.

<sup>1388</sup> Cfr. Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., pp. 247-249.

l'eliminazione del marito hanno per lei la stessa urgenza vitale della salvaguardia della creatura che si accorge di portare in grembo. Per la quale è disposta a mutare le sue priorità, ad abbandonare i suoi averi e seguire il giovane verso un futuro rinnovato.

In tutto ciò Gino, il protagonista maschile, nonostante alcuni tentativi di ribellione, viene inesorabilmente risucchiato negli ingranaggi di questa determinazione quasi allucinata di Giovanna, perché lui stesso vittima di una possessione inesplicabile e insolubile. La presenza di un'alternativa affettiva per l'uomo (la giovane Anita, dolce e comprensiva) non è sufficiente a sciogliere il legame, rinvigorito anzi dal trasformato atteggiamento della donna in seguito alla maternità.

Solo la morte, accidentale, di Giovanna è in grado di segnare una cesura definitiva, facendo altresì recuperare alla vicenda un certo equilibrio di giustizia sociale, in un tentativo di finale ammonitore.

Ma è già stato sufficientemente evidenziato che l'opera filmica appartiene a un momento storico e a una visione del mondo ormai disgiunti dal repertorio cinematografico del Ventennio, anche se ancora vitale sul piano produttivo.

Un terzo blocco di trame filmiche prevede una donna seduttiva con una funzione ribaltata, destinata cioè a tradursi in strumento non più di asservimento dell'uomo, ma di riscatto finale. Non è casuale che questo si attui fondamentalmente in trame di evidente connotazione propagandistica, legate al mondo militare, in cui l'obiettivo principale della pellicola è l'esaltazione delle prerogative virili del protagonista maschile. La presenza della donna fatale è infatti funzionale alla maturazione del soggetto maschile, nel dare vita e corpo a una prova – forse la più insidiosa perché tocca la sfera emotiva e irrazionale – che l'uomo è chiamato a superare per acquisire il totale controllo di sé. Quella che sembra essere inizialmente condizione subalterna della figura maschile, viene ribaltata con il predominio che il protagonista riesce a esercitare su pulsioni e istinti. E la donna fatale, che in questi trova gli alleati ideali per la sua azione seduttiva, è destinata, come questi, a perdere di consistenza.

È il caso de *Lo squadrone bianco* (1936)<sup>1389</sup> di Augusto Genina, in cui la relazione sentimentale tra i due giovani – appena accennata nell'originale – viene posta come centrale (sviluppandosi come *Leitmotiv* dell'intera vicenda, anche se da una angolazione tutta maschile), quasi in funzione didattica. Mentre infatti il romanzo «descrive l'evoluzione di un uomo che da “ufficiale di dancing e di caroselli”, a contatto con il deserto diventa capace di

---

<sup>1389</sup> Tratto dal romanzo di Joseph Peyré *L'escadron blanc* del 1931, viene riadattato dal regista insieme a Gino Valori e Gino Rocca. Vince la prestigiosa Coppa Mussolini al Festival del Cinema di Venezia nel 1936 per il miglior film italiano. Per un'acuta analisi dell'opera filmica si veda Lucia Cardone, *Il melodramma*, cit.

trovare un'energia tale che gli farà accettare le privazioni fino a morire»,<sup>1390</sup> il film racconta invece il «rito di passaggio»<sup>1391</sup> di un ufficiale di cavalleria italiano, il tenente Ludovici (Antonio Centa), che parte volontario per gli avamposti desertici della Libia nel tentativo di affrancarsi da una passione amorosa destabilizzante. È questa, infatti, a segnare il momento di massimo degrado del giovane (che arriva a sfiorare impulsi omicidi accecato dalla gelosia) e il punto di partenza per un salvifico percorso di maturazione. Come nel decorso di una malattia grave, il protagonista deve affrontare con fatica tutti gli stadi intermedi per giungere alla definitiva guarigione (scanditi visivamente dal progressivo abbandono dei pochi oggetti in suo possesso, testimoni del passato amore). In questo processo catartico il giovane trova nella durezza del deserto un «luogo di dovere, di elevazione, di esigenza morale»,<sup>1392</sup> e nella condotta esemplare del comandante, lo stimolo e il sostegno indispensabili per rinnovarsi come uomo e come soldato.

Anche la *femme fatale* Cristiana (Fulvia Lanzi) attraversa una forte trasformazione: da frivola rampolla della buona società, frequentatrice di feste e impegnata in *flirts* di poco valore, si scopre – con la lontananza – sinceramente innamorata del giovane; lo testimonia con l'invio di numerose lettere, lo conferma con il viaggio in Libia per poterlo incontrare, evidenziando il mutamento interiore con una trasformazione estetica, in tono più dimesso.

Ma qui, nell'incontro tra i due, si configura la diversa consistenza tra maschile e femminile: il primo è andato incontro ad un percorso di maturazione all'interno della sfera delle idealità, la seconda all'interno di quella dei sentimenti; il primo ha interiorizzato i valori riconosciuti come prettamente virili (dovere, coraggio, dignità, abnegazione), la seconda è probabilmente pronta a condividere le prerogative dell'ideale femminile (serietà, fedeltà, morigeratezza), ma vorrebbe poter farlo con l'uomo appassionato di un tempo.

La lontananza fisica è diventata ormai distanza mentale e la prima ad accorgersene è la donna stessa: «Come sei cambiato [...] Hai un altro viso e un altro sguardo». L'epilogo è nella risposta dell'uomo ormai moralmente maturo: «Mario non esiste più Cristiana.[...] Addio Cristiana, il mio posto è qui».

---

<sup>1390</sup> Jean Gili, *I film dell'Impero fascista*, in Gian Piero Brunetta, Jean Gili (a cura di), *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990, p. 42.

<sup>1391</sup> James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 189.

<sup>1392</sup> Jean Gili, *I film dell'Impero fascista*, in Gian Piero Brunetta, Jean Gili (a cura di), *L'ora d'Africa ...*, cit., p. 49.

La protagonista da «seductress and object of desire» si trova ridimensionata a «mere spectator to Mario's transformation into a leader of men»<sup>1393</sup> e il pianto con cui si allontana dal fortillio è segnale dell' avvenuta sconfitta.

Su questa linea il monumentale *Scipione l'Africano* (1937)<sup>1394</sup> di Carmine Gallone, film transtorico sulle glorie di conquista in terra africana appena concluse. Qui la donna fatale ha le sembianze della regina numida Sofonisba, ostile ai Romani a tal punto da sedurre e sposare il fedele alleato di Roma, il coraggioso Massinissa, per poi allontanarlo dalle sue posizioni filo-romane. La resa psicologica del capo africano alla volontà della sposa dà la misura dell'ascendente esercitato dalla figura femminile. Cui si contrappone, come ne *Lo squadrone bianco*, la figura maschile plasmata virilmente, uno Scipione risoluto e perentorio che lo sprona: «Vinci te stesso, Massinissa! Sarà la tua più grande vittoria». Mettendo così in evidenza due punti fondamentali della condizione amorosa, dai risvolti universali: che la soluzione del problema è questione tutta interiore e impegnativa perché legata alla sfera istintuale prima ancora che emotiva e razionale; che quello legato alla donna è l'istinto più arduo da affrontare e dominare.

Massinissa, quasi per proprietà transitiva, reagisce come il più esemplare dei Romani: le ragioni del bene collettivo vengono prima e, se occorre, anche contro le ragioni dell'interesse personale. La donna, persa ormai ogni influenza, preferisce darsi la morte che subire l'umiliazione del giogo romano.<sup>1395</sup>

Menzioniamo anche *L'assedio dell'Alcazar* (1940)<sup>1396</sup> di Augusto Genina – film corale sulla guerra civile spagnola, dalla forte impronta ideologica – per evidenziare il particolare ribaltamento di ruolo: la posizione iniziale della coppia (donna-dominante/uomo-recessivo) qui è risolta da subito con una figura virile già compiutamente strutturata, il rude capitano Vela (Fosco Giachetti), in grado quindi di contrastare e sovrastare fin dall'inizio la controparte femminile, la frivola Carmen (Mireille Balin), pienamente consapevole del suo potere seduttivo.

---

<sup>1393</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 196.

<sup>1394</sup> Scritto dallo stesso regista insieme a Camillo Mariani dell'Anguillara e Sebastiano A. Luciani. Premiato con la coppa Mussolini come miglior film italiano a Venezia nello stesso anno.

<sup>1395</sup> Sulla teatralità del gesto sono indicative le parole di Giuliana Muscio: «L'intero episodio, tra seduzione, tradimenti e suicidio, ha un impianto tipicamente operistico, che non a caso si esplica attraverso un personaggio femminile, secondo le migliori tradizioni del melodramma italiano». Giuliana Muscio, *Il film più fascista è il film storico*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime*, cit., p. 57.

<sup>1396</sup> Il film fu sceneggiato dal regista insieme ad Alessandro De Stefani e premiato con la Coppa Mussolini a Venezia.

L'azione attrattiva, questa volta, compete al modello maschile, che innesca un processo di elaborazione e di maturazione nella giovane donna che, proprio durante l'assedio – quasi fossero i tempi di un rito di passaggio – imparerà dal protagonista stesso la gioia morale di anteporre il bene della comunità al bene personale (e, proprio per questo, verrà alla fine premiata con il corrisposto amore dell'austero ufficiale). In questa gara di abnegazione viene attratta anche la terza presenza protocollare, un sottufficiale, Pedro (Andrea Checchi), già innamorato della donna e dall'indole poco cristallina, che invece morirà da buon soldato e da uomo generoso. Ad un'analogia trasformazione va incontro Mailù (Doris Duranti), protagonista di *Sotto la croce del Sud* (1938) di Guido Brignone, pellicola ambientata in un villaggio africano. Bellezza indigena – con un passato e un presente discutibili e in grado di suscitare forti turbamenti tra i coloni italiani del posto – la giovane compie un percorso di rigenerazione spirituale e di riscatto grazie all'esempio di sana e convinta moralità incarnata dal giovane ingegnere capocantiere Paolo (Antonio Centa). Mailù, in quanto meticcina, è destinata a perdere la battaglia amorosa per ragioni razziali rispetto alle altre *femmes fatales* descritte negli altri film. In *Sotto la croce del Sud* è veicolato il nuovo corso della politica razziale italiana determinato dall'invasione dell'Etiopia, nel 1935,<sup>1397</sup> che vide il massiccio trasferimento di militari e civili e comportò una revisione dei rapporti tra colonizzatori italiani e indigeni. In particolare i meticci, nati dalle unioni irregolari tra bianchi e neri, rappresentavano

una insidiosa fonte di sovversione politica e sociale; sin dal luglio 1935, dunque, Mussolini ordinò ai suoi ministri di approntare un piano d'azione urgente per impedire che “una generazione di mulatti” si sviluppasse nell'Africa orientale italiana (Aoi): uno dei primi atti della svolta razzista che il regime effettuò nella seconda metà degli anni trenta.<sup>1398</sup>

---

<sup>1397</sup> Prima del 1935 la politica fascista nei riguardi della sessualità nei territori conquistati era stata molto elastica ed ambigua. Gli ufficiali non potevano condurre nelle terre conquistate le mogli e perciò prendevano “madama”, vale a dire una concubina indigena, con il benplacito delle autorità italiane che intendevano da un lato tutelare i loro soldati dal rischio di prendere malattie veneree, dall'altro non lederne il prestigio davanti ai subordinati se avessero frequentato con questi gli stessi postriboli. Cfr. Michela De Giorgio, *Madamato*, in Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-72.

Fino alla metà degli anni Trenta «l'edificio coloniale era solido. Le gerarchie razziali non correivano pericoli e il governo si poteva così permettere di tollerare la presenza di una quota residuale di concubinage interrazziale». Giulia Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, «Storia e memoria», Genova, Istituto Ligure per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, luglio 2007, p. 36.

<sup>1398</sup> Michela De Giorgio, *Madamato*, cit., p. 71.

La prima legge razziale era stata emanata nell'aprile del 1937 al fine di «sradicare la pratica del concubinaggio<sup>1399</sup> tra italiani e donne africane, che aveva avuto molta diffusione in Eritrea e Somalia e aveva prontamente preso piede anche in Etiopia». <sup>1400</sup> Si intendeva attraverso il controllo della sessualità rafforzare anche il potere coloniale sui colonizzati. Già dal 1936 il regime favorì l'emigrazione di colone<sup>1401</sup> e di prostitute in AOI riservate ai bianchi e anche «promosse l'organizzazione di bordelli con prostitute africane, anche queste riservate ai bianchi». <sup>1402</sup> Le donne italiane venivano preparate ad affrontare il difficile impatto in terra straniera con corsi di formazione (sugli aspetti pratici della vita coloniale quali igiene alimentare, vestiario, alimentazione, ecc..., ma anche sull'importanza del concetto di razza). L'obiettivo era quello di allargare «l'idea della battaglia demografica anche ai territori coloniali. Occorreva, infatti, incrementare il popolamento dell'Impero con la pura razza italiana». <sup>1403</sup> *Sotto la croce del Sud* dunque esemplifica, sotto forma di *fiction*, la concezione della donna birazziale in AOI, presentandola come fonte di traviamiento per l'uomo bianco e in particolare per il colono, in questo caso il giovane ed ingenuo ingegnere Paolo. Mailù tuttavia, pur seminando forti turbamenti tra gli uomini alla piantagione con il suo misterioso fascino, va incontro ad un percorso di rinascita interiore e di riscatto grazie all'esempio di sana e convinta moralità incarnata da Paolo. La presa di coscienza della donna è tale che, al termine della vicenda, intuisce che interesse personale (la sua permanenza nel villaggio, coronata da una possibile storia d'amore col giovane) e interesse comunitario (la tranquillità dei coloni compromessa dalla sua presenza conturbante) sono antitetici, e decide quindi un allontanamento volontario, optando per il sacrificio invece del proprio vantaggio. *Sotto la croce del Sud* è soprattutto una celebrazione dell'impresa coloniale in cui al compito eroico dell' "uomo nuovo", energico, virile e fascista si affianca il contributo della donna italiana, essenziale per la durata e stabilità dell'Impero: «L'uomo soldato ha combattuto e conquistato

---

<sup>1399</sup> In realtà le relazioni tra bianchi e neri non cessarono, nonostante le misure repressive, ed erano ancora molto diffuse pratiche di convivenza tra coloni e donne indigene. «[...] mentre infuriava la campagna di stampa razzista contro i meticci, alcune delle massime autorità coloniali ancora ritenevano che si dovesse fare pressione sui padri per spingerli a riconoscere i figli avuti da donne africane. [...] l'enfasi fascista sulla paternità come cardine dell'ordine familiare e sociale portava a incoraggiare una paternità responsabile, in contraddizione con le idee razziste secondo cui i figli meticci dovevano essere abbandonati. Nel fascismo stesso, quindi, si potevano trovare motivazioni che spingevano in direzione opposta rispetto a quella indicata dalla legislazione contro i meticci. Ciononostante, la politica di discriminazione razziale ebbe il sopravvento, come molti italo-africani erano dolorosamente destinati a toccare con mano». Ivi, p. 72.

<sup>1400</sup> Giulia Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, cit., p. 31.

<sup>1401</sup> Tra i vari provvedimenti legislativi l'obbligo per gli uomini che si fermavano oltre i sei mesi di essere seguiti dalla moglie.

<sup>1402</sup> Michela De Giorgio, *Madamato*, cit., p. 71.

<sup>1403</sup> Cecilia Dau Novelli, *Le donne e l'Impero*, in Bianca Maria Carcangiu e Tekeste Negash (a cura di), *L'Africa Orientale italiana nel dibattito storico contemporaneo*, Roma, Carocci, 2007, p. 22.

l'Impero fascista ma per costruirlo e conservarlo servono ora le donne moglie e madri garanzia di stabilità».<sup>1404</sup>

#### 7.4.1. La signora di tutti (ma non di se stessa)

*La signora di tutti* presenta i tratti di un'operazione cinematografica piuttosto anomala per l'epoca (1934) e si configura fin da subito come film dalle varie «occasioni mancate».<sup>1405</sup> A iniziare dall'interpretazione dell'attrice (Isa Miranda) che «avrebbe dovuto segnare una tappa fondamentale nell'iconografia degli anni trenta. Avrebbe dovuto, ma non è andata così. Il film avrebbe dovuto incassare parecchio, ma non l'ha fatto. Avrebbe dovuto avere un posto preminente in tutte le storie del cinema cosiddette serie, ma non l'ha avuto. [...] È interessante notare che quando *La signora di tutti* uscì a New York nel 1936 [...] fu più che altro recensito come un lacrimoso passatempo tipicamente italiano per il commercio della pasta».<sup>1406</sup>

In realtà la realizzazione filmica partiva sotto ben altri auspici, con modalità e velleità decisamente hollywoodiane<sup>1407</sup>: il romanzo di Salvator Gotta *La signora di tutti* pubblicato a puntate sul settimanale «Novella» che riscuote un enorme successo; il suo editore (Angelo Rizzoli) che intuisce il potenziale cinematografico del testo e, tramite il socio Ettore Margadonna, riesce a cooptare il noto regista tedesco Max Ophüls per la trasposizione filmica<sup>1408</sup>; l'ideazione di un concorso – pubblicizzato sulle stesse pagine del periodico – alla ricerca dell'aspirante protagonista; la scelta, quasi fatale, di una Isa Miranda – commessa e

---

<sup>1404</sup> Cecilia Dau Novelli, *Le donne e l'Impero*, cit., p. 26.

<sup>1405</sup> Così Antonio Costa, nel riportare le informazioni contenute nel contributo di Andrew Sarris in «Film Comment», 10, 6, novembre-dicembre 1974. Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p.143.

<sup>1406</sup> Andrew Sarris, *La signora di tutti*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema di Max Ophüls*, Parma, Incontri cinematografici di Monticelli Terme, 1978, p.75.

Questo forse il motivo di quella certa ritrosia riscontrabile nell'autobiografia del regista, in cui pochi (e tutti aneddotici) sono gli accenni al riguardo, e illuminante è il giudizio espresso sul film: «un cupo dramma della gelosia, che evidentemente risultò troppo cupo e troppo veemente agli occhi di un pubblico non italiano». Enrico Groppali (a cura di), *Max Ophüls. Gioco la vita*, Milano, Bompiani, 1997, p.151.

<sup>1407</sup> Elena Mosconi, *La signora di tutti (i media). Isa Miranda diva italiana*, in ID, *L'impressione del film*, cit., p. 192.

Per una dettagliata cronistoria dei numerosi passaggi pubblicitari che anticipano e accompagnano la realizzazione e la distribuzione del film, si veda Paola Valentini, *La voce e il volto: scambi e contraffazioni in "La signora di tutti"*, in Luciano De Giusti, Luca Giuliani (a cura di), *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophüls*, Milano, Editrice Il Castoro, 2003, pp.56-57.

<sup>1408</sup> Il regista si era reso famoso con il film *Liebelel* (1932) in Europa e in Italia (col titolo di *Amanti folli*). E proprio in quegli anni la produzione cinematografica della Cines favoriva la presenza di registi stranieri in Italia per innalzare gli standard qualitativi. Mary Ann Doane, *L'astrazione della donna «La signora di tutti»*, in ID, *Donne fatali. Cinema, Femminismo, Psicanalisi*, Pratiche Editrice, Parma, 1995, p.76.

attrice alle prime armi – dopo una serie di infruttuosi provini;<sup>1409</sup> l'imponente *battage* pubblicitario (la prevendita del disco, con le canzoni del film, che va subito esaurito; le numerose interviste e servizi fotografici, su vari settimanali, con i protagonisti e i commenti del romanziere stesso sulla scelta degli attori);<sup>1410</sup> la prima del film alla II Biennale del Cinema di Venezia; la prima a Milano nel dicembre susseguente, con l'esibizione canora in pre-spettacolo della coprotagonista, che era stata scelta – per inciso – tra le allieve del Conservatorio.

Alla Mostra di Venezia l'opera filmica ottiene la Coppa del Ministero delle Comunicazioni come “film italiano tecnicamente migliore” e i commenti più benevoli della critica cinematografica dell'epoca puntano proprio su questo.<sup>1411</sup> Mario Gromo, ad esempio, elogia la costruzione non banale della trama, che evita una linearità di racconto altrimenti convenzionale e noiosa;<sup>1412</sup> o Filippo Sacchi che conferma il giudizio positivo sul gioco narrativo (anche se ne rileva una certa freddezza di realizzazione per cui il film conquista l'occhio e il cervello, ma non il cuore del pubblico);<sup>1413</sup> o ancora, la stampa francese che rende omaggio al genio ophulsiano con ammirato entusiasmo.<sup>1414</sup>

Le critiche più intransigenti, pur riconoscendo a Ophüls indubbie doti di sapiente regia, puntano decisamente sul contenuto del film. Guglielmina Setti è *tranchante*: «“La signora di tutti” romanzo è una cosa manierata, falsa e in definitiva illogica [...] che nemmeno uno scenarista abile e un direttore di genio avrebbero potuto cambiare in materia vitale», e su Isa Miranda: «più che una donna fatale, sembra la personificazione femminile di Aligi, preda del fato e non creatrice di esso, povera fanciulla senza carattere e senza volontà»; apprezzabile solo la scena dello studio cinematografico, tipicamente ophulsiana.<sup>1415</sup> Sulla stessa lunghezza d'onda anche Mino Doletti, che, in occasione della successiva prova attoriale dell'attrice del 1935, *Passaporto Rosso*, non si esime da un confronto: «in *La signora di tutti* [...] ella era

---

<sup>1409</sup> Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Isa Miranda*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., pp.788-789.

<sup>1410</sup> Un esempio emblematico è la pagina di «*Cinema Illustrazione*», IX, 19, 9 maggio 1934, con foto di Isa Miranda in *mises* sportive che, stando alla didascalia, dovrebbero incoraggiare il pubblico femminile a praticare attività atletiche per una linea da “diva”; e accanto il contributo scritto di Salvator Gotta dal titolo *Presento Chicchi Dias* [la protagonista del romanzo].

<sup>1411</sup> Paola Valentini ricorda un passaggio di Mino Doletti in cui maliziosamente sostiene il prezzolamento, da parte di Rizzoli, dei giornalisti accreditati alla Mostra per assicurarsi recensioni positive. Paola Valentini, *La voce e il volto...*, in Luciano De Giusti, Luca Giuliani (a cura di), cit., p.56.

<sup>1412</sup> Mario Gromo, *La signora di tutti*, «La Stampa», 17 agosto 1934.

<sup>1413</sup> Filippo Sacchi, *La signora di tutti*, «Corriere della Sera», 17 agosto 1934.

<sup>1414</sup> Emile Vuillermoz, *La signora di tutti*, «Le Temps», 20 agosto 1934.

<sup>1415</sup> Guglielmina Setti, *La signora di tutti*, «Il Lavoro», 19 agosto 1934.



creatura fragile e malata, dalla sensibilità sconvolta e inquietante (roba non nostra, che diamine! roba di importazione)».<sup>1416</sup>

In effetti l'oggetto di critiche è il romanzo di Salvator Gotta del 1933,<sup>1417</sup> sentito come materiale senza senso, addirittura estraneo, di "importazione" appunto. In sostanza il testo letterario descrive la formazione caratteriale e sentimentale di una giovane della media borghesia, Chicchi Dias, prototipo della donna fatale: dotata di fascino fisico e comportamentale in grado di calamitare l'attenzione e l'interesse di quanti entrano nella sua sfera d'azione; disposta a utilizzare i meccanismi della seduzione (in modalità più o meno conscie) per conseguire il proprio vantaggio.

Chicchi, lungo tutto il romanzo, compie un percorso introspettivo che la porta a individuare con inquietudine il suo lato oscuro, egoistico, perfino distruttivo, a prenderne oggettiva coscienza e, alla fine, a legittimarne l'esistenza persistendo in una condotta anaffettiva, egocentrica, e spesso vessatoria, nei confronti degli altri.

Tutti i personaggi che entrano in relazione con lei (i genitori; la sorella; Roberto, l'amico innamorato; la madre e il padre di lui) sono dominati dalla sua presenza e ne vengono determinati nel loro destino. Perché il tratto distintivo del suo agire è «il bisogno di dominio», come sottolinea Antonio Costa, che riporta due passaggi indicativi del testo letterario: «L'istinto di padroneggiare è in lei essenziale», «Il senso, il bisogno del dominio erano nella sua subcoscienza».<sup>1418</sup>

In effetti, la protagonista si rende responsabile di numerosi atti egoistici: provoca l'infelicità di Roberto, per non aver mai corrisposto al suo amore e averlo invece utilizzato come confidente; fa innamorare di sé Leonardo, il padre di lui (causando involontariamente la morte della moglie Alma, madre di Roberto), lo sposa e ne provoca la rovina economica, con pesanti strascichi giudiziari; condiziona l'intera esistenza della sorella Nicchi, cresciuta in un perenne rapporto conflittuale con Chicchi, soprattutto all'indomani del matrimonio con Roberto; determina la morte del padre di crepacuore e utilizza la madre come riempitivo alla sua solitudine. Dopo questa serie di passaggi drammatici, la protagonista sembra trovare la sua piena realizzazione nella dimensione cinematografica, nella fattispecie la più sfolgorante, quella hollywoodiana: col *nomen-omen* di Vera Star<sup>1419</sup> diventa una stella del grande

---

<sup>1416</sup> Mino Doletti, *Passaporto rosso*, «Il Resto del Carlino», 23 agosto 1935.

<sup>1417</sup> Salvator Gotta, *La signora di tutti*, Milano, Rizzoli & C., 1933<sup>1</sup>.

<sup>1418</sup> Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p.148.

<sup>1419</sup> Paola Valentini, *La voce e il volto...*, in Luciano De Giusti, Luca Giuliani (a cura di), cit., p.64.

schermo, riscuotendo successi in tutto il mondo e realizzando compiutamente, proprio attraverso il cinema, quella sua straordinaria volontà e facoltà di dominare che la anima.<sup>1420</sup>

Il romanzo si chiude con l'inevitabile parabola discendente cui è destinata la protagonista, una volta perse le sue prerogative di seduzione:

Vera Star tramontò come tramontano le primavere e pare non lascino traccia se non di malinconia. Busserà forse un giorno alla porta di Nicchi e di Roberto. Essi andranno ad aprire, l'accoglieranno, come nei porti s'accolgono anche i rottami della navi che furono un tempo belle e famose.<sup>1421</sup>

Si tratta di una vicenda indubitabilmente a tinte forti, non immune da eccessi melodrammatici, ma apprezzabile per una certa volontà di introspezione, di comprensione del fenomeno.

La regia e la sceneggiatura – per mano dello stesso regista e dei suoi collaboratori Curt Alexander e Hans Wilhelm – imprimono un tale carattere innovativo alla trama e al senso della storia, che merita una analisi particolarmente attenta.

Senza voler addentrarci nelle tematiche della poetica e dell'estetica di Ophüls, né nelle scelte stilistiche o nelle particolari tecniche cinematografiche a lui care,<sup>1422</sup> importante è sottolineare che la figura della donna appassionata e coinvolta in vicende amorose impossibili è tema centrale nella filmografia del regista<sup>1423</sup> e che il romanzo di Gotta si prestava in modo particolare a essere trasformato «in un progetto tipicamente ophulsiano».<sup>1424</sup>

La trama prende avvio dalla fine del romanzo, dalla protagonista ormai divenuta attrice affermata e di successo. Ma che qui tenta il suicidio e che – sottoposta a un intervento chirurgico *in extremis* – sotto narcosi ripercorre i momenti per lei fondamentali della sua vita. Si apre, così, un'ampia parentesi in *flash-back* (soluzione narrativa voluta espressamente da Ophüls),<sup>1425</sup> in cui il recupero memoriale del passato, secondo i congegni consueti del mélo, è operato dalla protagonista stessa, quasi in un atto di difesa per giustificare la drammaticità della sua esistenza.

---

<sup>1420</sup> Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p.149.

<sup>1421</sup> Salvator Gotta, *La signora di tutti*, Milano, Edizioni A.P.E., 1952, p. 273.

<sup>1422</sup> Per una visione generale cfr. Giovanni Spagnoletti (a cura di ), *Il cinema di Max Ophüls*, cit.; Luciano De Giusti, Luca Giuliani (a cura di), *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophüls*, cit. Per considerazioni di carattere specifico cfr. Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., pp. 143-157; Michele Mancini, *Max Ophüls*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 33-40; Mary Anne Doane, *Donne fatali*, pp.75-108.

<sup>1423</sup> Mary Ann Doane, *Donne fatali*, cit., pp.75-76.

<sup>1424</sup> Geoffrey Nowell-Smith, *La signora di tutti*, «Monthly Film Bulletin», 49, settembre 1982, p. 212.

<sup>1425</sup> Michele Mancini, *Max Ophüls*, cit., pp. 34-35.

È posto già da subito in evidenza il particolare contesto affettivo in cui si muove il personaggio (Gabriella Murge), in evidente antitesi con l'originale letterario: una madre, perduta in tenera età, che viene vissuta dalla giovane come assenza incolmabile;<sup>1426</sup> un padre, vecchio colonnello, che si rapporta con le figlie solo in termini di rigida disciplina; una sorella, affezionata a Gabriella, ma incapace di comprenderne il carattere problematico.

Tutto questo contribuisce alla sua singolare enigmaticità, che la rende diversa già tra le compagne di collegio. Tanto da divenire oggetto di passione amorosa da parte di un suo insegnante che, dopo essersi dichiarato («*Non posso più vivere senza di te*»), abbandona lavoro, moglie e figli, e scompare. In seguito a questo, la protagonista viene aspramente redarguita dal preside e severamente punita dal padre.

L'episodio scolastico, inserito nella sceneggiatura e del tutto inesistente nel romanzo, è propedeutico alla comprensione del personaggio: una giovane donna, dotata di un'indole particolare, di un fascino involontario («*Lei non ne ha colpa, era così già da bambina*») sono le parole di difesa della sorella; «*È una ragazza pericolosa e lei non lo sa*», le parole del padre); cresciuta senza una figura di riferimento («*Una sola volta [il professore innamorato] ha parlato con me, ma io non l'ho detto a nessuno, perché mia mamma..io non ho più la mamma..*») è la giustificazione di Gabriella alle accuse del preside); caratterizzata, forse per questo, da una disarmante ingenuità («*Se l'avessi saputo forse ... l'avrei sposato*») è la soluzione che le viene spontanea una volta compreso il dramma del professore, suscitando le immediate ire del preside); assillata da un perenne senso di colpa («*Ma che colpa ne ho io ...*») sono le sue parole, dopo essere perfino svenuta, alla notizia dell'insegnante scomparso; e «*Vergogna! Vergogna! Vergogna!*» è il ricordo – acusticamente martellante – che lei ha delle parole pronunciate dal preside al termine del colloquio;<sup>1427</sup> e provvista di una naturale docilità («*Per un anno non tornerà a Milano e non vedrà nessuno!*») è la decisione del padre che lei accetta incondizionatamente).

Gli incontri successivi – il giovane Roberto Nanni (Federico Benfer), la madre Alma (Tatiana Pavlova), il padre Leonardo (Memo Benassi) – non sono che la riproposizione del *cliché* comportamentale appena visto: ognuno di questi avvicina Gabriella (che loro prendono a chiamare Gaby, in un inconscio tentativo di appropriazione della sua persona) attratti dal fascino enigmatico e insieme arrendevole della giovane, ma sono loro a determinare l'iniziativa dell'azione. È così per Roberto che, colpito dall'ingiusto destino della giovane,

---

<sup>1426</sup> Cfr. Mary Anne Doane, *Donne fatali*, cit., pp. 88-89.

<sup>1427</sup> Mary Anne Doane rileva che «la sua [di Gabriella] sessualità fuori della norma è di solito un'evidente imposizione sociale; una norma sociale rigorosa e inflessibile [...] governa le sue scelte». Ivi, p. 91.

invita Gaby alla festa di laurea da lui organizzata, se ne invaghisce, e la convince ad accettare un appuntamento notturno per dichiararle il suo sentimento, prima di partire (l'incontro non avviene solo perché ostacolato da fatali imprevisti). È così per Alma che, conquistata dalla sua dolcezza, ne richiede la presenza come dama di compagnia fino a trattenerla per lunghi periodi, a dispetto della cattiva reputazione che perseguita la ragazza. È così per Leonardo che, attratto dalla sua ingenua e giovanile freschezza, la stringe lentamente all'interno di una relazione passionale da lei non cercata, almeno non in quei termini.

Perché Gabriella/Gaby non è mossa dalla volontà di dominare gli altri, ma dall'esigenza di essere amata da questi.<sup>1428</sup> Una necessità sentita come primaria (e interpretabile in tal senso è l'ingenua idea di sposare il professore, perché percepito come soggetto bisognoso d'amore), necessità che spinge la protagonista a legarsi a chiunque dimostri un'attenzione affettiva nei suoi confronti: a Roberto, presentandosi all'appuntamento notturno pur avendolo appena conosciuto; ad Alma, intrecciando con lei fin da subito un'amicizia quasi filiale; a Leonardo, assecondando un affetto che forse lei interpreta come paterno e che poi, però, accetta anche quando si rivela in realtà passionale.

Il suo atteggiamento defilato, l'attesa dell'iniziativa altrui, la sua goffaggine anche (emblematica la scena dell'incontro con Leonardo, sullo scalone dell'atrio, in cui lei inciampa di continuo nel vestito)<sup>1429</sup> sono comportamenti che esprimono questo bisogno d'amore e non altre finalità.

In questo senso, si può parlare di una «incolpevole femme fatale»<sup>1430</sup>, di un soggetto trasgressivo privo di «motivazione e di intenzionalità»<sup>1431</sup> il cui grado di pericolosità non deriva dal suo agire, quanto dall'investimento affettivo che gli altri ripongono in lei: tutti e tre i Nanni,<sup>1432</sup> a loro modo, pretendono un'esclusiva sulla giovane, e questo è all'origine degli eventi drammatici. Così Alma, alla ricerca spasmodica di Gaby (obbligata da Leonardo a un incontro notturno in giardino) muore cadendo dalle scale; Leonardo si oppone all'intenzione di Roberto di sposare la giovane inimicandosi il figlio; Roberto interrompe i rapporti col padre e Gaby, all'indomani del loro matrimonio; così come li interrompono il padre e la sorella di lei, per inevitabili motivi di rispettabilità.

---

<sup>1428</sup> Geoffrey Nowell-Smith, *La signora di tutti*, cit., p. 212.

<sup>1429</sup> La Doane sostiene che «la goffaggine sgraziata dei suoi gesti [serve] a sottolineare la sua mancanza di premeditazione», Marie Anne Doane, *Donne fatali*, cit., p. 83.

<sup>1430</sup> Elena Mosconi, *La signora di tutti (i media)...*, in ID, *L'impressione del film*, cit., p.202.

<sup>1431</sup> Marie Anne Doane, *Donne fatali*, cit., p. 90.

<sup>1432</sup> Non solo le due figure maschili, infatti, ma anche Alma sembra presa in questo gioco di attrazione affettiva. Cfr. Ivi, p. 100.

Il malessere psicologico, che tutto questo suscita nella protagonista, mette in evidenza la sua profonda fragilità: già la morte di Alma – considerata solo per un attimo come mezzo per poter sposare Leonardo (a questo sembra alludere il riso amaro della giovane alla vista del corpo esanime) – viene subito vissuta come angosciosa perdita dell’armonia esistente fino a quel momento tra loro tre (emblematica la scena della radio che lei distrugge con violenza inaudita); e al ritorno dal lungo viaggio di nozze, la solitudine che circonda i due sposi e il ricordo di Alma trasformano l’angoscia della giovane in isteria, gli stati di allucinazione si fanno incontrollabili, i sensi di colpa insopportabili.<sup>1433</sup> La decisione di lasciare per sempre Leonardo viene fatta da una Gaby quasi allucinata, che però ha compreso perfettamente l’influenza negativa che esercita sul marito e l’effetto distruttivo che può avere la sua presenza.<sup>1434</sup>

Gesto non sufficiente per annullare il legame fatale fra i due: dopo la bancarotta, il processo e gli anni di carcere, Leonardo si presenta alla sera della Prima dell’ultimo film di Gaby e, frastornato dall’enorme apparato pubblicitario fatto di suoi ritratti e scritte al neon con il suo nome, perde lucidità e, all’uscita del cinema, viene travolto e ucciso da un’autovettura.

L’ultimo atto, per Gaby, si compie all’interno del mondo della settima arte, nel quale la giovane trova il successo dopo inizi difficili. Il cinema, che nell’originale letterario rappresenta il passaggio più alto della realizzazione della protagonista («Oggi sono una delle attrici cinematografiche più quotate in questo paese»<sup>1435</sup> rinfaccia Chicchi alla sorella), qui è evocato come luogo corrotto e corruttore, dove si muove un’umanità avida e affarista, interessata all’integrità dell’attrice solo per fini economici. Luogo di forte alienazione in cui è l’immagine a prendere il sopravvento assoluto.

Qui, più di prima, è evidente il processo di “appropriazione” nei confronti di Gabriella, da parte di un sistema che – a cominciare dal nuovo nome Gaby Doriot – spossa la giovane di tutte le sue prerogative fino a dominarne l’intera esistenza.

Le nega il passato, riscrivendo la sua biografia così come la vuole il pubblico: una vita «*formata da tutti quegli elementi e presagi di una fortuna grandissima, gioia, bellezza, gloria*» come proclama l’esperto manager (Franco Coop). Le nega il presente, riducendo la

---

<sup>1433</sup> Segno, tra l’altro, secondo la Doane, che Gaby prova un dolore molto maggiore rispetto a Leonardo. Ivi, p. 91.

<sup>1434</sup> Diversamente dal romanzo, Gaby non è al corrente del disastro finanziario del marito e il suo gesto si rivela del tutto altruistico. La protagonista del romanzo, a conoscenza del fatto, si decide per l’abbandono del marito – avendo compreso di essergli di ostacolo – e per il ritorno non appena le difficoltà siano state superate (Cfr. Salvator Gotta, *La signora di tutti*, cit., pp. 242-45).

<sup>1435</sup> Ivi, p. 256.

sua bravura di attrice a mero calcolo di guadagno, presentandola allo spettatore solo attraverso l'apparato pubblicitario di poster, gigantografie, dischi, contratti milionari. Le nega, alla fine, anche il futuro, costringendola a essere amata solo attraverso l'immagine proiettata al cinema. Il precario equilibrio di questa sua condizione viene irrimediabilmente sconvolto dall'incontro con Roberto, incontro organizzato dai produttori per convenienze pubblicitarie.

A Gaby sembra di ritrovare il giovane di un tempo, colui che forse più degli altri aveva capito il suo cuore, che aveva preso le sue difese da studente, che aveva fatto intuire un amore pulito e gentile, e che lei forse identificava con l'ufficiale impazzito per amore, protagonista del dramma visto a teatro insieme a Leonardo e che l'aveva fatta trepidare («è *magnifico quando un uomo fa tutto questo per una donna, è magnifico!*» era stata la sua reazione).

Ma nel successivo contatto (telefonico) Roberto, pur ammettendo un amore forse più forte di allora, confessa anche di aver formato da tempo una famiglia con Anna (Nelly Corradi), la sorella di lei. La sola possibilità di rivederla rimane quella sul grande schermo.

È evidente il grado di “smaterializzazione” subito dalla protagonista, la dimensione di pura immagine cui è giunta, la condizione di solitudine cui è destinata. E, come cantava all'inizio del film con un che di presago «*Io sono nel cuore di tutti/ma tanto infelice, perché?/Io sono l'amore del mondo/nessuno, nessuno per me./Io son la signora di tutti/ma l'anima piange, perché?/Io cerco esiliata nel mondo/l'amore, l'amore per me*», così suonano le parole scritte da lei prima di togliersi la vita: «*Nel film ho avuto il grande successo e ho conquistato ciò che la gente chiama felicità. Ma nella vita sono rimasta così sola![...]*».

Il ritorno alla realtà della sala operatoria e la morte della giovane durante l'intervento chiudono la triste vicenda.

Rimane l'enigma finale se la Gabriella/Gaby così raccontata risponda a verità o se, invece, sia un'elaborazione della protagonista, «una proiezione delle sue proprie paure e dei dubbi su sé medesima».<sup>1436</sup>

Vi è la certezza, in ogni caso, che il gesto autolesionistico di Gaby – il suicidio – rivela la sua incapacità e impossibilità di dominare e di gestire la realtà che la circonda, a cominciare da se stessa.

Lo scarto con la protagonista del romanzo non poteva essere più manifesto.

---

<sup>1436</sup> Geoffrey Nowell-Smith, *La signora di tutti*, cit., p. 212.

## 7.4.2. Zazà:... bella con anima

Seconda prova registica di Renato Castellani,<sup>1437</sup> il film riprende la vicenda narrata in una commedia teatrale di fine Ottocento,<sup>1438</sup> e proposta poi più volte nella versione cinematografica.<sup>1439</sup>

Il riferimento più recente è *Zazà* (1938) dell'americano George Cukor, che curiosamente avrebbe dovuto avere come protagonista proprio Isa Miranda,<sup>1440</sup> l'attrice che pochi anni più tardi, in Italia, recupera la parte nel film di Castellani.<sup>1441</sup> In realtà la scelta in un primo tempo si era concentrata su Luisa Ferida, con l'obiettivo di presentare un personaggio carico di sensualità e di provocante esuberanza; la sostituzione con Isa Miranda<sup>1442</sup> significò anche una riscrittura del copione, per togliere «di dosso a Zazà la volgarità e la violenza dell'opera originale».<sup>1443</sup>

La vicenda è piuttosto lineare. Una acclamata e fascinosa canzonettista *fin de siècle* si innamora, ricambiata, del giovane ingegnere. Esplode la passione che porta Zazà a isolarsi in questo rapporto esclusivo, trascurando lavoro e amicizie. La rivelazione, qualche tempo dopo, che il giovane ha un'altra amante a Parigi, la spinge a raggiungere la capitale per chiarire con la rivale. Ma il colloquio avuto con la bimba trovata all'indirizzo indicato, la mette di fronte alla traumatica realtà (taciuta dall'interessato): l'ingegnere è sposato e ha una figlia (che adora il padre e che lui adora). Zazà rimane toccata dalle parole della piccola e si congeda senza rivelare nulla alla bambina e alla madre. Nell'incontro chiarificatore con il giovane, la protagonista realizza la difficoltà di lui nello scegliere tra la passione (*Zazà*) e l'affetto (la famiglia), ed è lei a decidere per entrambi: tra le lacrime lo congeda pregandolo di non tornare più.

---

<sup>1437</sup> Già nel suo primo *Un colpo di pistola* (1942), da un racconto di Aleksandr Puskin, Castellani aveva dimostrato la volontà di proporre trasposizioni cinematografiche di livello, accreditandosi tra gli esponenti della corrente cosiddetta dei "calligrafici". *Zazà*, anch'esso girato nel 1942, venne distribuito però solo nei primi mesi del '44.

<sup>1438</sup> Si tratta di una *pièce* francese scritta nel 1898 da Pierre Berton e Charles Simon.

<sup>1439</sup> Il soggetto, caro al cinema muto, ha una versione italiana del 1909 interpretata da Lidia De Roberti, e altre statunitensi del 1915 e del 1923 (con Gloria Swanson come protagonista).

<sup>1440</sup> A riprese appena iniziate venne sostituita da Claudette Colbert.

<sup>1441</sup> Si tratta di un ruolo particolarmente caro alla Miranda, come si apprende dalle sue memorie, e che da lei fu portato anche sulla scena teatrale, nel 1944 a Roma con Filippo Scelzo. Cfr. Francesco Savio, *Intervista a Isa Miranda*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. II, cit., pp.799-800.

<sup>1442</sup> La sostituzione avvenne su suggerimento del direttore di produzione della Lux Renato Gualino.

<sup>1443</sup> Sergio Trasatti, *Renato Castellani*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 31.

Da ricordare che il riadattamento è opera dello stesso Castellani e di Alberto Moravia, che però non compare nei titoli per i noti motivi razziali.

Un'operazione analoga si era già verificata con *Zazà* di Cukor, con la sceneggiatura fortemente ripulita da Zoe Akins per evitare l'intervento della censura americana.

Il testo teatrale d'origine, in realtà, si sviluppava nei termini della commedia, privilegiando la descrizione degli umori spumeggianti della *Belle Epoque*, dei modi vivaci e crudi del *variété*. Con un finale che prevedeva un successivo incontro dei due protagonisti a distanza di qualche anno – lei nel frattempo divenuta una stella dello spettacolo – in cui Zazà ribadiva la decisione presa a suo tempo.<sup>1444</sup>

Le trasposizioni cinematografiche successive preferiscono accentuare gli aspetti melodrammatici della vicenda, ulteriormente esasperati nella versione operistica realizzata da Ruggero Leoncavallo (1900), che si chiude con la scena del chiarimento – tra incomprensioni, insulti e accuse reciproche – con il brusco allontanamento di lui e la disperazione di lei.

La versione di Castellani offre ulteriori elementi di novità. A confronto due realtà umane e sociali dissimili e apparentemente inconciliabili: lui, Alberto Dufresne (Antonio Centa), giovane ingegnere della buona borghesia, dai modi gentili e poco avvezzo alla vita mondana (nelle versioni precedenti si trattava invece di un frequentatore abituale di locali notturni); lei, Zazà, procace e sfrontata canzonettista di un caffè concerto della provincia francese, ma che non teme confronti con le colleghe di Parigi, dove non esiste «*donna che abbia fatto girare tante teste come Zazà*», così la descrive Bussy (Nico Pepe), l'autore delle sue canzoni, quando incontra casualmente Alberto nel *restaurant* della stazione, in attesa del treno.

Le parole entusiastiche di Bussy e le reazioni concitate di quanti lavorano all'Alhambra, il locale dove si esibisce la *chanteuse* e dove entra anche Alberto, preoccupati per l'ennesimo ritardo di Zazà, prefigurano al protagonista (e allo spettatore) già tutto il carattere del personaggio: donna di facili costumi, dal consapevole fascino seduttivo, ineguagliabile nel suo ruolo di attrazione divistica, incurante di regole e obblighi professionali. Il suo arrivo chiassoso, attorniata da accompagnatori, attesa e acclamata appassionatamente da un eterogeneo pubblico maschile (operai, gentiluomini, giovani, anziani) è il contrassegno del prototipo di *femme fatale* cui nessuno riesce a sottrarsi. Il motivo che lei stessa intona, salita di corsa sul palco, ne è il malizioso suggello: «*Zazà che non è bella. Se non è bella/ non gliene importa nulla, ma proprio nulla./ Però se va per via, dovunque sia/ la gente guarda lei, soltanto lei./ La guardano perché Zazà ha un certo non so che,/ quel non so che che a dir la verità/ è un non so che che ce l'ha sol Zazà*».

C'è un misto di fatalità del destino e della volontà di lei nel primo approccio tra i due: il guanto di Zazà che cade vicino ai piedi del giovane; lui che lo raccoglie e lo consegna alla

---

<sup>1444</sup> Questo il finale nella versione presentata nei teatri americani. Nell'originale francese vi era addirittura, in puro stile commedia, la ripresa della relazione.



domestica della *soubrette*; la domestica (forse colpita dalla signorilità di Alberto) che lo invita a consegnarglielo di persona; l'incontro tra i due in camerino, durante il quale non può essere più evidente la diversità di formazione (lui educato e misurato, lei sguaiata e impudente); Zazà che crede di averlo in suo potere; «*una mia conquista*» così lo descriverà scherzando al suo agente Cascard (Aldo Silvani); Alberto invece è tornato ad attendere il treno, inquieto. Ma oramai il meccanismo seduttivo è scattato e inesorabile lo riconduce all'Alhambra.

Qui Zazà si sta esibendo, tra i tavoli degli avventori, con il suo repertorio di canzoni allusive al suo fascino conturbante e disponibile, sull'onda del ritornello dalla facile filosofia: «*Canta con me, non ci pensar/al variété si viene per scherzar*». La comparsa in sala di Alberto trasforma il disappunto di Zazà per il suo allontanamento, in intima gioia nel rivederlo, e a lui è indirizzato l'ultimo passaggio musicale: «*Io mi diverto un mondo con questo motivetto/a canzonar ognuno trovandogli un difetto/ma anch'io c'ho il punto debole, mistero non ne fo/ma finché il cuore è giovane ridiamoci su un po' »*».

L'invito amoroso passa poi nuovamente attraverso il guanto, che lei si sfilava dal braccio e con disinvoltura appoggia vicino al giovane, prima di tornare sul palco, e che il giovane, dopo una breve esitazione, afferra deciso.

Da questo momento prende il via un'intensa relazione passionale, iniziata come una «*dolce, ma terribile follia*» che Alberto, però, è deciso a troncare sul nascere; poi, invece, la partenza della famiglia di lui ne determinerà fatalmente la sua prosecuzione.

Per il giovane è l'esperienza della passione, della trasgressione, della a-normalità. Per Zazà è l'occasione per palesare quell'inaspettato "punto debole" che la protagonista cela dietro la sua allegria sarcastica e spavalda: la fragilità sentimentale di una donna che è alla continua ricerca di un affetto vero, nonostante le durezza dell'esistenza cui lei risponde con altrettanta durezza. Tutte le azioni successive di Zazà sono espressione di questa donna nascosta, che si fa scoprire da Alberto già nel corso del loro primo incontro, con un'immagine evidentemente allusiva: in un camerino denso di disordine, di tendaggi e di veli che la oscurano, lei avanza tra questi fino a farsi vedere dal giovane senza più diaframmi, neppure quello del trucco.<sup>1445</sup>

L'amore travolgente per quest'uomo («*Non mi era mai successo*» confida a Cascard), per il quale sovverte la sua vita (rompe contratti di lavoro, rifiuta offerte prestigiose, fa vita ritirata); i timori di essere una tra le tante («*Ti ricorderai di me o mi dimenticherai appena uscito di*

---

<sup>1445</sup> Giovanna Grignaffini parla di inquadrature che esplodono «in un rebus di linee compositive che divengono altrettanti ostacoli o enigmi per la visione [...] tende, veli, trine e merletti accecano la presenza di Zazà». Giovanna Grignaffini, *Una certa maniera. Il cinema di Renato Castellani*, in Andrea Martini (a cura di), *La bella forma*, cit., p. 109.

qui?» chiede ad Alberto dopo il primo incontro amoroso); le continue attenzioni che gli dedica durante la relazione; tutto ciò rappresenta la fenomenologia di una *femme fatale* suo malgrado, divenuta tale per necessità (abbandonata dal padre in tenera età, con una madre incapace e alcolizzata, da mantenere), costretta a reprimere l'estremo bisogno d'amore per non rimanerne vittima. Un bisogno che parte da lontano, dalla sua infanzia negata, e che si riverbera nella periodica nostalgia di una vita normale, quella della famigliola che lei vede dalle finestre di casa (passaggio peraltro assente in tutte le versioni precedenti) e che le fa dire «*Quella casa tranquilla, quei bambini, a volte li invidio*».

Determinante, in questo senso, l'incontro con Totò, la piccola bambina di Alberto. Partita per Parigi, furente, Zazà è convinta di dover affrontare un'amante, e gli interni dell'abitazione dove quest'ultima vive – ordinati e puliti – la rassicurano sul buon esito del confronto («*Un uomo non si tiene con l'ordine e la pulizia, questo va bene per le donne che non hanno altri argomenti, forse come questa qua*» è il commento che rivolge alla sua accompagnatrice). Ma le parole della bimba la mettono invece di fronte a una realtà familiare con cui non può in alcun modo competere (dirà poi a Cascard: «*Lei è la moglie, la cosa giusta, la cosa santa. La bambina, la casa, sono cose comandate da Dio, mentre io...sono la peccatrice, la donna perduta, la donna cattiva*»).

In questo senso il personaggio di Zazà si delinea come possibile esempio di «pointing up the impossible and spectral position of femininity outside the conventional boundaries of heterosexual union and maternity by highlighting her role as an entertainer and isolating her from the familiar scenario».<sup>1446</sup>

La felicità che aveva provato da principio, alla parole di Alberto «*Odio il disordine, ma quello che mi attrae di più in te è proprio il disordine*», quella felicità scompare di fronte all'eleganza ordinata dell'abitazione coniugale, contrapposta al disordine caotico e *kitsch* del suo appartamento. Una contrapposizione che Zazà percepisce in tutta la sua valenza morale e comportamentale.

E, come sostiene Luciano Chili, se «anch'essa, ormai, è nell'anima una donna per bene, capisce [però] che non potrà mai liberarsi della sua volgarità, della sua ignoranza, del suo passato, e sacrifica alla felicità dell'uomo che ama la propria felicità».<sup>1447</sup>

Ma non si può dimenticare il ruolo ricoperto, nell'epilogo finale, dalla piccola Totò, la dimensione affettiva – nuova e antica al contempo – che apre nel cuore di Zazà, facendo

---

<sup>1446</sup> Marcia Landy, *Italian Film*, cit., p. 277.

<sup>1447</sup> Luciano Chili, *Si gira. Carattere di "Zazà"*, «Film», VI, 3, 16 gennaio 1943, p. 13.

riemergere i ricordi dolorosi della sua infanzia, la mancanza degli affetti primari. Al punto che, quando la bimba lamenta l'assenza del padre, lei non può che promettere tra le lacrime: «*Cara, cara, non sarai più triste Totò. Non ti capiterà più!*».

È la bambina, in buona sostanza, la vera antagonista di Zazà, entrambe depositarie di felicità che si escludono a vicenda; ed è la forte immedesimazione avuta con Totò, quasi in un *transfert* tra lei e la piccola, a determinarla nella scelta di interrompere la relazione.

L'incontro successivo e conclusivo tra i due amanti, in effetti, si svolge nei termini di una sorta di dichiarazione d'amore reciproca: Alberto è deciso ad abbandonare la famiglia perché, nonostante il forte sentimento che lo lega a moglie e figlia, le confida: «*Io so soltanto che solo con te ho la sensazione di vivere*», e le propone di ricominciare una vita altrove; Zazà, con un disperato recupero del suo passato cinismo, finge – nel tentativo di allontanarlo – di aver rivelato tutto alla moglie allo scopo di umiliarla. La reazione di lui, istintiva e violenta, si placa quasi subito di fronte alla percezione che si tratti di un nobile tentativo da parte di Zazà per indurlo a tornare agli affetti familiari (ha imparato a conoscere, nel tempo, la sua bontà d'animo e anche per questo, forse, la ama). La donna è obbligata ad ammetterlo, ma il ricordo di Totò è imprescindibile. Lo scambio di battute è significativo: «*Povera Totò, che cuore avresti a lasciarla?*» «*E io dovrei lasciare te?*» «*Tu devi tornare da lei*» «*Non pensi a me e a te?*» «*Ah, vedi, adesso sono contenta perché quando tu pensi a me non avrai un cattivo ricordo di Zazà...*».

Lo congeda, tra le lacrime, con un ultimo saluto rivolto a Totò, e lo guarda allontanarsi, rassegnato, fino a scomparire lungo la via; infine è lei a seguire dolente Cascard per riprendere la vita dello spettacolo, quasi a seguire una sorte subìta e irrevocabile.

Il finale, lontano da quello originale e delle precedenti versioni filmiche (compresa quella di Cukor che ripropone il riscatto della protagonista attraverso i successi teatrali) è evidentemente influenzato dal dramma operistico di Leoncavallo, ma qui c'è tutta l'intenzionalità di tradurre in senso positivo e altruistico il potenziale di un *cliché* femminile altrimenti guardato con diffidenza e inquietudine. C'è la volontà di proporre un carattere palesemente in grado di realizzare la propria felicità, ma disposto ad accettare un destino di infelicità nel nome di soggetti, e affetti, prioritari e imprescindibili.

Merito della regia e dell'interprete aver dato corpo e anima a un personaggio vero, capace di trasformare «in ironia la sguaiataggine, in sofferenza schietta il melodramma»,<sup>1448</sup> e di avere

---

<sup>1448</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Zazà*, «L'Illustrazione Italiana», LXXI, 16, 16 aprile 1944, in Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. Vol. I*, cit., p. 393.

ben rappresentato, attraverso la costruzione di figure di «donne contrastate, chiaroscurali [come Zazà], l'ambiguità del tempo di guerra e la difficoltà di un passaggio epocale». <sup>1449</sup>

### **7.4.3. Sotto la croce del Sud: la Venere in colonia**

Girato in Abissinia, «esattamente a Uondo, a circa 300 km, in linea d'aria da Mogadiscio», <sup>1450</sup> *Sotto la croce del Sud* (1938), diretto da Guido Brignone e prodotto da Eugenio Fontana, <sup>1451</sup> non è proprio un film coloniale perché non viene esaltata la conquista dell'Africa attraverso la guerra o delle battaglie. Tuttavia può essere considerato un'opera che possiede lo spirito apologetico del filone, dal momento che viene celebrato il duro lavoro dei coloni italiani in terra d'Africa per diffondere tra gli indigeni neri lo stile di vita italiano, fondato sull'equità, sul rispetto dell'ordine garantito da una forma di conquista dal volto umano «in perfetto accordo con la propaganda fascista». <sup>1452</sup>

Il film non fu ben accolto né dalla critica né dal pubblico presente alla Mostra del Cinema di Venezia, <sup>1453</sup> in cui vinse soltanto un premio per i “tecnici”. La *vis polemica* scatenata dalla pellicola si spiega con il clima euforico diffusosi con l'espansione coloniale in Africa, dopo la conquista dell'Etiopia, che si riversava anche nel cinema. Comprensibili quindi le parole contenute in una scheda critica della quarta settimana alla Mostra di Venezia:

Nei nostri film coloniali eravamo abituati a vedere scene di guerra. Il ricordo che ne avevamo era sempre legato a qualche morte pietosa. Non ci eravamo ancora presi il lusso di raggiungere un clima eroico senza morire e non si voleva, giustamente, dare alla nostra vita coloniale un'impronta da Legione Straniera tra avventure nel deserto e di tabarini. <sup>1454</sup>

Adolfo Franci sulle colonne de «L'Illustrazione Italiana» riscontra un tradimento tra il soggetto originale, firmato da Jacopo Comin, Marisa Romano e Arrigo Colombo, e la sceneggiatura del commediografo Luigi Chiarelli, che ha ridotto

---

<sup>1449</sup> Elena Mosconi, *La signora di tutti (i media)...*, in ID, *L'impressione del film*, cit., p. 204.

<sup>1450</sup> Francesco Savio, *Intervista ad Antonio Centa*, in *Cinecittà anni Trenta*, vol. I, cit., p. 313.

<sup>1451</sup> Fontana era specializzato in produzioni coloniali; infatti aveva già prodotto *Lo squadrone bianco* di Genina e *Sentinelle di bronzo* di Marcellini.

<sup>1452</sup> Gian Piero Brunetta, *L'ora d'Africa del cinema italiano*, in Gian Piero Brunetta, Jean Gili (a cura di), *L'ora d'Africa...*, cit., p. 30.

<sup>1453</sup> Cfr. D. [Mino Doletti], *A Eugenio Fontana produttore di "Sotto la Croce del Sud"*, «Film», I, 38, 15 ottobre 1938, p. 2.

<sup>1454</sup> Anonimo, *Settimana n.4 alla Mostra di Venezia*, «Film», I, 32, 3 settembre 1938, p. 4.

un dramma essenzialmente morale in uno slegato e grossolano dramme d'ambiente che riecheggia un po' tutti i film coloniali e "d'atmosfera" che si videro fino ad oggi. È difficile fare un film sull'Africa, specie se non si ha la precisa coscienza di quel che l'Africa è. Fin quando si riterrà l'Africa un magnifico scenario per "girarvi" dei drammi "granguignoleschi", sarà meglio restare a casa.<sup>1455</sup>

Nemmeno fu gradita la presenza della protagonista Mailù (Doris Duranti), la cui parte entra in rotta di collisione con il fine celebrativo della pellicola. Queste le parole di Corrado Pavolini<sup>1456</sup> sulle pagine de «Il Lavoro Fascista»:

Qui è proprio il caso di dire che l'elemento femminile guasta l'opera, giacché la figura della protagonista (un'ambigua meticcina romantica da strapazzo) non è affatto definita e i suoi amori con l'ingegnere Paolo e il turbamento malsano ch'ella provoca nella squadra dei coloni ex combattenti sminuiscono l'efficacia di questa rappresentazione di vita redentrice nell'Impero, la quale merita, per altri rispetti, il plauso incondizionato del pubblico e degli esperti.<sup>1457</sup>

Il film subì quindi parecchi tagli da parte della censura e le polemiche che scatenò si trascinarono per parecchio tempo ipotecandone il successo e suscitando in Brignone una profonda delusione. Francesco Cällari, per esempio, pur apprezzando l'intento del film di presentare l'ex soldato come l'eroe del tempo di pace che, divenuto contadino, rende fertile e produttiva la terra conquistata, rileva che tale obiettivo non viene interamente raggiunto perché la storia rimane invischiata «nell'avventura, nell'amore, nella passione e nel delicatissimo problema razziale».<sup>1458</sup> La maggior parte dei recensori mostra invece di apprezzare le scene dell'affondamento del fellone mezzosangue Simone (Enrico Glori) nelle sabbie mobili e dell'incendio dei magazzini, che rimandano al gusto mai sopito per le pellicole americane, ormai ostracizzate dagli schermi italiani. Brignone e i suoi collaboratori si erano ispirati ad alcune pellicole americane di film d'avventura ambientati nella giungla, come la serie dei vari Tarzan, e altri definiti da Marcia Landy «empire», pellicole di matrice hollywoodiana o britannica.<sup>1459</sup> *Sotto la croce del Sud* è senza dubbio un'opera non esente da difetti, che però affronta il tema coloniale sotto una veste simbolica, che forse ai recensori dell'epoca sfuggì. Il personaggio femminile infatti rappresenta il languore e l'indolenza della terra africana che devono essere soggiogati e vinti se si vuole condurre a termine l'opera di

---

<sup>1455</sup> Adolfo Franci, *Sotto la Croce del Sud*, «L'Illustrazione Italiana», LXV, 42, 16 ottobre 1938, p. 657.

<sup>1456</sup> Fratello di Alessandro, ministro del Minculpop e gerarca fascista.

<sup>1457</sup> Corrado Pavolini, *Sotto la Croce del Sud*, «Il Lavoro Fascista», 9 ottobre 1938.

<sup>1458</sup> Francesco Cällari, *Il cinematografo italiano e l'Impero. I film*, «Film», III, 19, 11 maggio 1940, p. 3.

<sup>1459</sup> I film sono *Beau Geste* (1926), *Under Two Flags* (1936), *Sanders of the River* (1935), *Four Feathers* (1939). Cfr. Marcia Landy, *Fascism in Film*, cit., p. 155 e *The Folklore of Consensus*, cit., p. 198.

crescita economica e di benessere delle popolazioni locali, oltre che dei coloni italiani insediatisi nel territorio. Come ha precisato James Hay:

She [Mailù] is especially dangerous to the ideal of the male community [...]. She seems, like the natives, to symbolize Africa, its seductiveness, sensuality, physical weakness, and emotional dependency, that aspect of native life that needs to be eliminated. Unlike the other natives, who are associated with productive work, she is associated with idleness and dissension.<sup>1460</sup>

La protagonista Mailù, interpretata da Doris Duranti,<sup>1461</sup> incarna lo stereotipo della “*femme fatale*” sin dalle prime inquadrature: elegante nel vestire e raffinata nei gusti, si muove con disinvoltura ostentando un certo grado di trasgressività e indipendenza femminile nell’atto di fumare e poi di mettere sul grammofono con sensuale indolenza il suo disco preferito.<sup>1462</sup>

Robin Pickering-Iazzi sottolinea come l’aspetto visivo “esotico” collochi la donna nella sfera del “diverso” dal punto di vista razziale:

[...] Mailù first appearance, which is shot in a shadowy interior immediately after the landscape sequence, what struck this viewer was precisely the undecidability of visual codes ostensibly marking her as other in the bodily politics of race. The stylization of Doris Duranti’s physical artifice features sleek black hair pulled back from her face, an olive hued complexion, and dark brown eyes framed by severely plucked, arched eyebrows that undoubtedly suggest a somewhat threatening air of otherness. [...] she wear a dress of material with a tropical visual motif, styled along the lines of a muumuu and belted around her slender waist, and her body is adorned with large hoop earring and a long medallion necklace.<sup>1463</sup>

Novella Circe, Mailù possiede uno *charme* felino<sup>1464</sup> che cattura e domina gli uomini della piantagione, ritornati a casa dopo aver combattuto la guerra coloniale. Secondo i *topoi* della

---

<sup>1460</sup> James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., pp. 154-155.

<sup>1461</sup> Il film non a caso punta sul divismo della Duranti, la cui immagine in riquadro, compare per prima a precedere tutti gli altri protagonisti nei titoli di testa.

<sup>1462</sup> Il personaggio rimanda senza dubbio all’iconografia dello *star system* hollywoodiano: «In the opening scene, she appears enveloped by iconic signs that popular audiences would readily associate with Garboesque, upper-bourgeois decadence – cigarettes, phonograph records, and fashionably revealing apparel». James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, cit., p. 193.

<sup>1463</sup> «Alla prima apparizione di Mailù, che è girata in un interno in ombra immediatamente dopo la sequenza del paesaggio, quello che colpiva era precisamente la non risolvibilità dei codici visivi che la identificano come altra nella politica razziale del corpo. La stilizzazione dell’artificio fisico di Doris Duranti mette in risalto i capelli lisciati all’indietro dal suo volto, una carnagione olivastria, e occhi bruni scuri incorniciati da strappati duramente, arcuati sopraccigli che indubbiamente suggeriscono una qualche aria minacciosa di diversità. [...] lei indossa un vestito di stoffa con un motivo visivo tropicale disegnato secondo il modello di un vestito sciolto e stretto intorno alla vita snella da una cintura, e il suo corpo è adorno di orecchini a cerchio grande e di una lunga collana con medaglione». Robin Pickering-Iazzi, *Ways of Looking in Black and White*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo, *Re-Viewing Fascism*, cit., p. 207.

<sup>1464</sup> Eloquente in proposito la risposta della donna alla domanda di Paolo se ci siano bestie feroci nella piantagione: «Sì, qualche volta».

donna fatale, addirittura semina discordie al campo mettendo gli operai, innamorati perduto di lei, l'uno contro l'altro. Tra di loro c'è il protagonista maschile, l'ingegnere Paolo Dei (Antonio Centa), l'ingegnere minerario, socio in affari di Marco (Giovanni Grasso), il proprietario della piantagione e leader del gruppo dei lavoratori. Il giovane, inesperto e ingenuo, rimane immediatamente irretito dalla carica seduttiva di Mailù a tal punto da prorogare la sua permanenza al campo, invece di partire verso le montagne dove lo attende il faticoso compito di domare il territorio. All'interno del rapporto dialettico tra Mailù e Paolo si inserisce la figura di Marco, sorta di padre vicario per il giovane; egli si rende conto che la donna ha ammaliato l'amico e creato scompiglio all'interno della comunità maschile dei coloni. Teme però che un suo intervento, caldeggiato da alcuni lavoratori, possa peggiorare la situazione e pertanto preferisce vigilare e controllare l'evolversi della situazione: «*Se la seguisse, è un ragazzo, bisogna pensarci*». Come il capitano Santelia de *Lo squadrone bianco*, Marco attende che il giovane si renda conto da solo della sua condotta sbagliata. Paolo appare sempre più coinvolto sentimentalmente dalla donna, che ha cercato con l'inganno di sedurla per volontà di Simone, l'amante di razza meticcias,<sup>1465</sup> intenzionato a rimanere nella piantagione per continuare a rubare nelle miniere d'oro grazie alla corruzione di alcuni indigeni. Eppure Mailù, per quanto dipenda, a causa del suo passato burrascoso, dal corrotto ed avido Simone, rivela di non dividerne la condotta criminale. Anzi la giovane va incontro ad un percorso di "conversione", piuttosto frequente nel genere coloniale o bellico, che culminerà con la finale riappacificazione con Paolo: «*Io non voglio che quando sarò lontana, tu debba ricordarmi con disprezzo. Sì, è vero, ti ho ingannato, ma poi, vivendoti accanto, giorno per giorno, è stato come un ridestarmi. Sentivo che la mia vita si trasformava, si purificava, una rinascita, c'era tanta onestà nei tuoi occhi, intorno a te che mi sono vergognata, avrei voluto fuggire ma la mia anima ormai non ti abbandonava un momento, vivevo della tua vita. Ti ho adorato*». Paolo le offre di rimanere al campo, preso dalla compassione per la giovane, ma Mailù rifiuta: «*Qui c'è della brava gente che deve pensare a lavorare. La mia presenza qui è come un veleno*». La donna, quindi, consapevole del disordine involontario provocato dalla sua avvenenza, se ne va via trasformata: forse cambierà vita, forse ritornerà a fare quello che faceva prima di incontrare Simone. Il

---

<sup>1465</sup> Mentre gli indigeni, pur appartenendo ad una razza diversa, partecipano, anche se sottomessi, alla costruzione dell'Impero grazie al contributo offerto in termini di forza lavoro, i mezzosangue, rifiutati dal regime in nome della purezza della razza, occupano una posizione instabile, che, nel film, coincide con la corruzione e la depravazione. Cfr. Maria Coletti, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, cit., pp. 359-362.

messaggio finale che emerge da *Sotto la croce del Sud* è che Mailù, in quanto donna meticcia, non ha alcuna possibilità di formare una famiglia con l'uomo bianco, perché è «the incarnation of everything that is contrary to wholesome conceptions of femininity as projected by the regime».<sup>1466</sup> La *femme fatale* vive con sofferenza la sua condizione birazziale tant'è vero che Paolo le chiede: «*Perché è sempre triste lei? È così giovane, bella*». «*A che serve?*», risponde lei e il giovane: «*Talvolta a creare la felicità, specialmente per una donna*». Mailù sa di non poter aspirare a tale felicità,<sup>1467</sup> in quanto non si fonda sulla bellezza ma sulla condivisione di valori morali, che vede incarnati dai coloni: «*Brava gente, semplice, contenta*». La femminilità trasgressiva di Mailù è inconciliabile con l'ordine e il progresso necessari alla realizzazione della politica coloniale. Per domare la terra e costruire l'Italia in terra straniera i contadini devono avvalersi della collaborazione delle loro mogli, donne semplici e prive di *appeal*.<sup>1468</sup> Eloquente la contrapposizione in *Sotto la croce del Sud* tra le *mises* eleganti e raffinate, il trucco sofisticato, gli orpelli di gusto déco e l'indolenza temperamentale<sup>1469</sup> di Mailù (cfr. fot. 5 – Appendice) e il vestiario dimesso delle colone, riprese nel ruolo tradizionale di massaie instancabili. Esse incarnano la figura muliebre tradizionale, coinvolta per la prima volta sullo schermo coloniale nel faticoso compito di cooperare alla realizzazione del progetto imperiale in terra africana, fondato sulla famiglia e sulla sua stabilità affettiva.<sup>1470</sup>

La conclusione del film sancisce la sconfitta del caos con l'eliminazione dei nemici dell'ordine (Simone) e la “conversione” dei due protagonisti: Mailù se ne va da optando per il sacrificio invece che per il proprio vantaggio, ma rinnovata interiormente, Paolo ritorna in sé e può ricevere dal padre putativo Marco «the formula for life, “Let's go to work”».<sup>1471</sup>

<sup>1466</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 198.

<sup>1467</sup> La felicità quindi risiede nell'uniformarsi all'ordine stabilito dai conquistatori italiani fondato sulla famiglia, come uno dei contadini affermerà osservando i suoi compagni che sospirano per Mailù: «[...] *ma la volete una bona ricetta, ve la do io, una bella moglie, una casa al sole e una nidiata di figliuoli*».

<sup>1468</sup> Sotto *La croce del Sud* è l'unico film coloniale che presenta, anche se di scorcio, donne italiane in AOI (Africa Orientale Italiana). Nonostante la campagna propagandistica a sostegno della loro missione in colonia, il ritratto che emerge è sempre quello della donna tradizionale che ha il compito di «impedire la relazione sessuale tra i coloni italiani e le indigene e quindi l'incrocio tra le razze». Maria Coletti, *Bengasi*, «Cinemafrica», 28 dicembre 2007, p. 2. [http://www.cinemafrica.org/IMG/article\\_PDF/article\\_517.pdf](http://www.cinemafrica.org/IMG/article_PDF/article_517.pdf)

<sup>1469</sup> Significativa la risposta della donna a Paolo che riscontra in lei un'anima poetica: «*Non so, forse un'anima vagabonda, ma è sempre quella che mi ha aiutato a vivere, chiudo gli occhi e lascio che l'anima vada*», oppure «*Io mi perdo volentieri a sognare. È la mia razza*».

<sup>1470</sup> Simone è il corrispettivo maschile della trasgressione sul piano sociale: egli incarna infatti una visione del colonialismo superata, ovvero fondata sullo sfruttamento e sulla violenza nei riguardi degli indigeni considerati degli schiavi, senza alcun diritto. Marco invece rappresenta la visione fascista del colonialismo, ovvero quella basata sull'eguaglianza e sull'ordine, che prevede il rispetto dell'indigeno e il giusto compenso per il lavoro svolto alle dipendenze del bianco.

<sup>1471</sup> Marcia Landy, *The Folklore of Consensus*, cit., p. 199.



## CONCLUSIONI

Esistono diverse metodologie attraverso le quali si possono compiere dei percorsi all'interno dell'universo muliebre partendo dall'analisi dei testi filmici. Tra queste sta emergendo quella dei *Gender Studies* che ha offerto interessanti contributi nell'ambito del cinema muto italiano. Allo stato attuale non ci sono studi specifici di genere nel cinema di regime, tranne alcune analisi di personaggi femminili nei volumi di Marcia Landy e in pochi saggi, quasi tutti di area anglofona, citati nell'introduzione. Nonostante gli approcci stimolanti offerti dai *Gender Studies*, destinati in futuro ad occupare uno spazio critico sempre maggiore, questo lavoro di ricerca sulle figure femminili nel cinema italiano di regime ha optato per una metodologia basata innanzitutto sull'analisi testuale, come passaggio fondamentale per comprendere quale "ritratto" di donna emerga dal grande schermo. Un'analisi non fine a se stessa, ma strettamente correlata al contesto storico, sociologico e culturale del periodo preso in esame. Dall'intersezione di fonti diverse è emersa una fisionomia al femminile piuttosto monolitica, che lascia intravedere, però, spinte centrifughe determinate dall'evoluzione del costume femminile a contatto con la modernità della vita cittadina. Anche se il fascismo esaltava le tradizioni storiche e i valori etici della ruralità, allo stesso tempo ricercava una riconoscibilità sul piano internazionale, che poteva essere perseguita soltanto attraverso l'espansione a tappe forzate di un'economia industriale, ancora piuttosto arretrata rispetto agli altri paesi. Tale il contesto, in sintesi, in cui si inserisce la figura muliebre, una sorta di crocevia in cui entrano in cortocircuito tradizione e modernità. *Rotaie* (1929) di Mario Camerini e *Terra madre* (1931) di Alessandro Blasetti rappresentano questa duplice anima del regime. In *Terra madre* il regista con gli stivali celebra la prolifica e virtuosa donna rurale. L'*happy ending* finale, infatti, con il matrimonio interclassista tra il nobile proprietario terriero, il duca Marco, e la contadina Emilia ribadisce la separazione dei doveri coniugali, anche se la protagonista è stata l'agente di conversione dell'uomo, in quanto lo ha richiamato al suo dovere di *pater familias*, liberandolo dalle attrazioni della corrotta vita cittadina. Alla conclusione del film, l'immagine dei due pargoli, nati dall'unione, è la celebrazione della politica demografica del regime, oltre che l'esaltazione del dominio dell'uomo sul piano sociale e sessuale. Anche il cantore della piccola borghesia Mario Camerini veicola, pur all'interno del contesto urbano, lo stesso messaggio: *Rotaie* si conclude all'insegna della celebrazione della famiglia e del lavoro con un'eroina che ha il compito, come in *Terra madre*, di far rinsavire l'uomo e di richiamarlo al

suo ruolo di marito e padre esemplare. Le lusinghe della modernità vengono vinte, in entrambe le opere, grazie alla funzione salvifica della donna.

La produzione cinematografica sotto il fascismo trasmette un messaggio nel complesso univoco nei riguardi delle donne: in pellicole, girate in coproduzione europea, come *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, *Due cuori felici* (1932) di Baldassarre Negroni, l'eroina dei tempi moderni celebrata dalla pubblicistica dell'epoca, ovvero la segretaria, spesso costretta a concedere "favori sessuali" al datore di lavoro o al suo superiore gerarchico, viene messa alla prova e si dimostra così irreprensibile sul piano comportamentale da meritare il salto di classe, il passaggio interclassista, che, pur invisibile al regime, alimentava i sogni di benessere delle giovani nelle sale e rendeva meno grigia e incolore la loro esistenza. Nella maggior parte dei film: *Gli uomini, che mascalzoni...*, *Il signor Max*, *Grandi Magazzini*, *Luna di miele*, *Contessa di Parma*, ecc., il modello muliebre ideale è quello della giovane lavoratrice virtuosa, continuamente al centro delle attenzioni degli uomini, ma per nulla disposta a cedere alle loro avances, in nome di forti principi morali. Professioni, quali quella della segretaria, della telefonista, della commessa, dell'indossatrice e altre, collocavano la donna "in vetrina", quale oggetto del desiderio maschile, in base ad un indice di visibilità deciso dalla stessa lavoratrice. Il cinema di regime dunque sembra proporre modalità di condotta esemplari, come si evince osservando il lieto fine delle diverse storie: per esempio Mariuccia, la protagonista de *Gli uomini, che mascalzoni...*, rinuncia al lavoro per volere del futuro sposo: «Lo sai che ti voglio bene. Però basta con la profumeria. Sempre a casa a prepararci il risotto». Marcella, la mannequin di *Contessa di Parma*, costretta per necessità lavorative ad indossare una maschera – ovvero fingersi appunto una nobildonna per pubblicizzare i modelli di un atelier torinese –, alla fine manifesta la stanchezza di continuare a fingere di essere quella che non è e rivela all'uomo amato la sua vera identità. Il matrimonio è l'unica opzione offerta alla donna per sottrarsi alle insidie della vita cittadina. Emblematica, alla conclusione del film, la sfilata al Sestriere, organizzata dalla proprietaria della casa di moda, che "mette in vetrina" le indossatrici, ma con il fine di far comprendere al pubblico che assiste al *défilé*, e a quello in sala, quale sia il destino di una giovane: «L'abito da sposa [...] l'ho messo alla conclusione della sfilata perché gli uomini se le vedano pure così e così, eleganti e scollate, ma si mettano bene in testa che devono sposarle. Tutte. Soltanto allora la moda avrà un senso e uno scopo». Tali parole esemplificano la politica ambigua del fascismo in bilico tra valori

arcaici e nuove pulsioni. Le giovani potevano essere attratte dai nuovi stili di vita della società moderna, ma senza perdere di vista i canonici ruoli femminili.

Escluse dal premio finale delle nozze le donne corrotte, solitamente con ruoli secondari all'interno del plot, in quanto disponibili a fare mercimonio del loro corpo per soddisfare le pulsioni alimentate dalla società dei consumi.

Le commedie italiane raramente presentano protagoniste dalla condotta scabrosa o immorale, dal momento che queste veicolano un messaggio educativo alle loro coetanee in platea: la massima aspirazione delle donne lavoratrici è quella di trovare un bravo ed onesto giovane o un principe azzurro (il datore di lavoro, per lo più, nella favola, molto diffusa, di Cenerentola) seriamente intenzionato a condurle all'altare e a formare una famiglia. Ogni istanza di indipendenza della donna è destinata sugli schermi di regime ad essere annullata dalla scelta rassicurante del matrimonio. Un destino molto simile attende anche le ribelli del sottogenere collegiale: le *leaders* nascondono, dietro l'empito libertario e l'insubordinazione nei confronti della massima autorità (per lo più la direttrice del collegio), l'aspirazione all'amore. Più che perseguire un'emancipazione grazie allo studio, le ricche rampolle dell'alta società sognano anch'esse un principe azzurro. E, come la protagonista di *Ore 9: lezione di chimica* (1939) di Mario Mattoli, sono disposte a sposare un uomo di classe sociale inferiore (cenerentolo), pur di tenere tra le mani un *bouquet* di fiori d'arancio. Il soggetto maschile in questi film appare a "statuto debole" ed è grazie all'educanda che egli si trasforma nell'"uomo nuovo", voluto dal regime, ovvero marito e padre esemplare. Tale è la metamorfosi cui va incontro il medico farfallone in *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica. Anche se la protagonista, Teresa, è un'orfanella timida e riservata, all'opposto delle svogliate e insubordinate allieve del filone scolastico, alla fine fa rinsavire l'amato che comprende quale sia la donna giusta per lui, dopo aver tentennato tra una relazione per una venale donna del varietà e una viziata fanciulla della ricca borghesia. Il matrimonio viene imposto dall'uomo alla donna, una volta che questa gli abbia fatto trovare la retta via, come accade sia in *Teresa Venerdì* che in *Maddalena ... zero in condotta* (1940), sempre diretto da De Sica. È sempre l'uomo ad avere l'ultima parola anche nella produzione piuttosto seriale dei film con protagonista Lilia Silvi. Pur interpretando una casistica di personaggi per lo più di umili origini (cassiera, manicure, orfana senza casa, stiratrice), l'attrice è la risposta popolare alle altolocate fanciulle del sottogenere collegiale: con la sua bontà e generosità d'animo converte il protagonista maschile, irritito da una donna piacente, ma egoista, e lo conduce ad assumersi le sue responsabilità sociali (un lavoro regolare e quindi una conseguente posizione di superiorità nei riguardi della donna).

Infatti, non appena questi riacquista le sue prerogative di persona assennata e responsabile, l'impertinente Silvi è ricondotta ad una condizione di subalternità. Emblematica la pellicola *Dopo divorzieremo* (1940) di Nunzio Malasomma, in cui, diversamente dalla versione teatrale, il protagonista maschile nella scena finale prende a sculacciare la moglie, con l'ingiunzione che da allora in poi dovrà assumere una condotta confacente al suo *status* di donna. Non va sottovalutato che film, come *Dopo divorzieremo* o *Scampolo* (1941), sempre di Malasomma, presentano una tipologia femminile appiattita sul modello della commedia americana, con scenette in stile *slapstick*, e su quello delle frivole atmosfere della produzione déco, con la rimozione delle componenti più azzardate presenti invece negli originali teatrali. La commedia, quindi, attraverso storie divertenti e apparentemente leggere, induce le giovani spettatrici, a livello subliminale, a condividere un sistema sociale declinato al maschile, in cui le donne risultano funzionali al sostegno e all'affermazione degli uomini.

La famiglia e il matrimonio sono sempre al centro della commedia, il macrogenere dominante del periodo, che guarda non solo al modello hollywoodiano, ma anche a quello budapestino. Fino al 1938 gli schermi di regime sono dominati dai prodotti cinematografici stranieri che sono un modello da emulare: Luigi Freddi, a capo della DGC dal 1934, è il primo sostenitore di un cinema di qualità sulla scia del modello americano. Uno *star system* nazionale tuttavia stenta a decollare per il sostanziale monopolio di quello "a stelle e strisce", cui le nostre attrici cercano di uniformarsi, spinte dalle case di produzione. Si cerca tuttavia sia da parte delle gerarchie del regime che degli industriali del cinema e degli autori di creare una "via italiana" alla nostra produzione, come appare evidente dalla ripresa di dispositivi diegetici magiari o americani, ma trapiantati in un contesto italiano. Basti pensare alla proliferazione di commedie budapestine con trame inverosimili, equivoci, scambi di persona. La necessità di collocare azioni scabrose in un "altrove" non impedisce ad alcuni autori di veicolare nell'immaginario delle platee un'iconologia muliebre maggiormente emancipata rispetto a quella delle commedie comico-sentimentali o a quelle del filone collegiale o "popolare" con Lilia Silvi. Tra tutti emerge Aldo De Benedetti che adatta per il grande schermo alcune sue commedie di successo teatrali, per poi divenire uno dei più attivi sceneggiatori del periodo. Le sue commedie esprimono quel sentimento di larvata insoddisfazione presente all'interno del *ménage* coniugale che il regime pretendeva felice e senza incrinature. *Non ti conosco più* (1936) di Nunzio Malasomma, *Trenta secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, *La dama bianca* (1938) di Mario Mattoli, *Rose scarlatte* (1940) di Vittorio De Sica, per citare alcuni titoli rappresentativi, hanno al centro protagoniste frustrate dalla routine del matrimonio e per

nulla refrattarie a vivacizzare la loro esistenza con un'avventura extraconiugale, talvolta più immaginata che reale. Nonostante la conciliazione dei conflitti, caratteristica comune della commedia, la crisi della famiglia tradizionale è un dato di fatto, come sostiene Cecilia Dau Novelli,<sup>1472</sup> che il fascismo preferisce non vedere. Questa realtà troverà la sua espressione nel mélo *I bambini ci guardano* (1943) diretto da De Sica, proprio il regista che aveva esordito alla regia con *Rose scarlatte*. Nella “commedia all’ungherese”, che abbiamo considerato svincolata dal modello originario, in quanto prende a prestito trame, personaggi stralunati, ambienti déco e li proietta in un contesto più autoctono, possiamo rintracciare alcuni elementi di sdoganamento dalla serialità delle “macchinette” magiare, di cui un esempio significativo è *Teresa Venerdì*, rifacimento in chiave desichiana di *Péntek Rézi* (1938) di Lászlò Vajda. La “via italiana” alla commedia budapestina vede un maggiore approfondimento della psicologia dei personaggi, oltre che modalità stilistico-narrative più evolute e in sintonia con le tradizioni culturali nazionali. La figura femminile, pur agendo a fin di bene e fungendo da strumento di conversione del maschio, alla conclusione della storia, finisce col coincidere con l’immagine muliebre classica.

Una tipologia femminile disinvolta è tuttavia quella proposta da Elsa Merlini, in versione Budapest: da *Paprika* (1933) di Carl Boese a *L’ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque, l’attrice triestina assume modelli comportamentali più vicini alle colleghe budapestine, ma allo stesso tempo veicola sul grande schermo un messaggio morale inedito per le platee femminili italiane. Per esempio, ne *L’ultimo ballo*, la giovane studentessa in medicina Giuditta si trasforma da brutto anatroccolo in cigno, ovvero da donna mascolina a “donna-donna”, in sintonia con quanto affermato dal suo *partner* maschile, il professore Boronchay, assertore del modello muliebre fascista: «[...] Una donna è tanto più bella quanto più è donna, quanto più le sue linee e le sue proporzioni si staccano da quelle corrispondenti del ceto maschile della stessa età e della stessa razza. È assai frequente oggi in molte donne la linea diritta e alquanto angolosa delle sue spalle, il torace quadrato, il bacino stretto, i polsi e le caviglie robuste, deviazioni maschiline della linea del corpo. A questi caratteri morali e psicologici non meno mascolinizzanti come l’assenza di sottomissione, lo spirito di comando, la riduzione delle tendenze materne, l’eccessiva attività motoria e sociale, l’aggressività in amore. Concludendo la donna deve incarnare l’ideale della femminilità ed essere solo e completamente donna». A differenza delle altre eroine delle pellicole comico-sentimentali,

---

<sup>1472</sup> Cecilia Dau Novelli, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, Roma, Studium, 1994, p. 125.

Giuditta rivendica un rapporto paritario con il futuro marito del tutto d'accordo con la proposta. Non è questa l'unica pellicola che prospetti una destrutturazione degli schemi narrativi standard. *Il birichino di papà* (1943) di Raffaello Matarazzo, incluso, per comodità, nel sottogenere scolastico, offre un ritratto di giovinetta recalcitrante a qualsiasi forma di autorità sia familiare che scolastica. La pellicola è significativa soprattutto in relazione alla diversità macroscopica con il testo letterario originale omonimo (1905) della scrittrice di testi per l'infanzia Henny Koch. Mentre nel romanzo Nicoletta, la protagonista, nonostante il comportamento ribelle e da maschiaccio, alla fine scopre l'amore e diventa una docile e amabile fanciulla pronta per il matrimonio, il film dirotta la storia sentimentale, dispositivo diegetico imprescindibile per il pubblico, sulla sorella della protagonista e quindi consente di applicare nuove chiavi di lettura ad una pellicola che forse mirava a presentare una figura femminile in parte nuova rispetto ai soliti *cliché*. Il convitto è vissuto come luogo di rieducazione e di segregazione, cui Nicoletta risponde con un'estrema carica di ribellione, in un contesto di allieve ubbidienti e irreggimentate con cui la giovane non entra mai in sintonia. La birichina esprime, attraverso il canto, la sua insofferenza e critica nei riguardi di un'educazione vessatoria, che potrebbe alludere a quella fascista. Non è previsto, a differenza del romanzo di Koch, né amore né matrimonio per la fanciulla, ma solo un'esistenza libera e senza restrizioni. Il personaggio rifiuta in modo categorico di uniformarsi a modelli di comportamento considerati obbligatori per le donne, come quello di accettare l'infelicità della sorella solo perché regolarmente sposata. Il messaggio veicolato dal giamburresco è che l'unica legge accettabile è quella del cuore e non quella imposta da una morale falsa e perbenista fondata sulle apparenze.

Sono molto spesso le divergenze dal testo di partenza che consentono di verificare la presenza di incrinature rispetto ai modelli comportamentali canonici. Nella commedia prevale comunque lo stereotipo della donna angelicata che, pur attratta dalle lusinghe della società urbana, rimane ancorata alla morale in cui è stata allevata e che coincide con quella di regime. Pur trasmettendo principi etici fondati sulla sacralità della famiglia e del matrimonio, la commedia contribuisce parallelamente a mostrare stili di vita quasi sempre preclusi ai ceti sociali delle platee. Si pensi alle commedie déco con il loro ostentato sfarzo e lusso di interni e di costumi. Tuttavia grazie a questa produzione, osteggiata dalla critica coeva e da quella impegnata nella battaglia per il realismo, si diffonde un linguaggio scenografico e architettonico internazionale che contribuisce a sprovvincializzare la cultura italiana. Sul piano dei codici comportamentali muliebri questi film veicolano usi e costumi nuovi in linea con le

mode lanciate dalla società dei consumi: dal trucco all'acconciatura, dall'abbigliamento ad atteggiamenti più disinvolti.

È comunque il genere del melodramma che, pur non dominando la produzione del periodo oggetto della nostra indagine, trasmette ammaestramenti più incisivi rispetto alla commedia, grazie ad una maggiore immedesimazione tra le vicende tragiche vissute dalle eroine sul grande schermo e le esperienze di vita della spettatrice. Un dato significativo è che i mélo, poco frequentati dai registi lungo gli anni trenta, ad eccezione del sottogenere bellico o coloniale, vadano incontro ad una sorta di *exploit* produttivo nel periodo dell'autarchia e della guerra, in linea con l'impennata della "commedia all'ungherese", di quelle comico-sentimentali e di alcuni filoni di successo. Il genere melodrammatico sembra essere favorito anche dall'avvicendamento alla DGC tra Luigi Freddi e Eitel Monaco, quest'ultimo più propenso a lasciar carta bianca agli industriali del cinema in un periodo critico sul piano economico e storico. Ciò spiega l'apparizione sul grande schermo di storie melodrammatiche che per la prima volta affrontano tematiche tabù, come l'adulterio, la prostituzione, il suicidio, l'aborto. Ma al di là della comparsa di contenuti maggiormente scabrosi e immorali, anche questo macrogenere ha come protagoniste quasi sempre soggetti femminili e, nelle pellicole ambientate al presente, la "donna nuova", che, a contatto con la modernità della vita cittadina, può cadere vittima delle sue lusinghe a tal punto da "perdersi" senza possibilità di salvezza. La maggior parte delle storie sono dei drammi in cui emergono varie tipologie muliebri: una delle più ricorrenti è la giovane sedotta e abbandonata verso la quale l'atteggiamento dominante è quello della comprensione e del perdono a patto che la donna dimostri l'ingenuità e la buona fede della sua condotta. In alcune pellicole, a metà strada tra commedia e melodramma, alla protagonista viene pure riservato un destino di felicità coniugale, ma non con il mascalzone che ha approfittato di lei, quasi sempre di un ceto sociale superiore, bensì con un giovane della sua stessa classe sociale, come in *T'amerò sempre* (1933 e *remake* 1943) di Mario Camerini o addirittura con un uomo di ceto superiore come ne *La maestrina* nelle due versioni del 1933 (Guido Brignone) e del 1942 (Giorgio Bianchi). In tali pellicole le figure femminili, provate dalla dura esperienza della "caduta", affrontano le difficoltà della vita con coraggio e rivelano una condotta integerrima, grazie alla quale verranno premiate con l'unione coniugale, l'unica forma di rispettabilità per le donne. Non sempre però le "peccatrici" sono destinate alla felicità, anche se sono dotate di animo buono, come Maria Ferrante e Maria Bellotti, rispettivamente interpreti principali de *La peccatrice* (1940) di Amleto Palermi e di *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli. Le due eroine scendono

fino in fondo la strada della degradazione. Hanno creduto erroneamente nell'amore romantico, concedendosi a uomini egoisti, e sono cadute nelle trappole con cui l'ambiente urbano adescava le sue vittime. Solo nel ritorno a casa dalla madre o nella morte possono trovare una forma di riscatto ad un'esistenza macchiata dalla colpa. Gli esempi potrebbero continuare con *È caduta una donna* (1941) diretto da Alfredo Guarini, in cui sono affrontati alcuni temi tabù, quali l'aborto e la maternità illegittima, ma soprattutto viene stigmatizzata la condotta della protagonista, disposta a lasciare il figlio alla nonna paterna per non rinunciare alla felicità personale. Il film, interpretato da Isa Miranda, è una libera trasposizione del romanzo omonimo di Milly Dandolo e rivela, al di là della scarsa fedeltà al testo d'origine per ambientazione e trama, l'ipocrisia e la mancanza di sensibilità delle persone che circondano la donna, a partire dal marito che non riesce a dimenticare il passato della moglie. Ma chi sente l'oppressione della colpa commessa è sempre la donna che viene punita con un evento accidentale per aver voluto sbarazzarsi del bambino, salvo poi *in extremis* pentirsi del suo gesto.

Spesso in questi melodrammi, con al centro ragazze madri, si riscontra la propensione degli autori a far sentire le donne, e non l'uomo, colpevoli della maternità illegittima. Si pensi a Maria, la protagonista di *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti, che incarna, più di altre giovani sedotte e abbandonate, l'immagine della "donna nuova", giunta in città per cercare una forma di emancipazione nel lavoro e nell'autonomia dalla famiglia d'origine, in questo caso costituita da proprietari terrieri. La ragazza, costretta a tornare a casa perché rimasta incinta, prova vergogna per essere caduta nel peccato, non prendendo nemmeno in considerazione le responsabilità dell'uomo, come attestano le sue parole: «[...] l'ho tanto cercato, gli ho scritto, niente. Chissà dov'è. [...] Non gli chiedevo nulla, che mi accompagnasse dai miei e che gli dicesse che eravamo sposati. Non ha voluto. Forse non ha nemmeno ricevuto le mie lettere». Nella pellicola, inoltre, si confrontano due mentalità maschili antitetiche: quella del padre della giovane portavoce delle dure norme morali dell'universo rurale che prevedono la cacciata di casa della "peccatrice" e la visione moderna del giovane piazzista, che si finge per altruismo marito della ragazza e che riesce ad ottenere alla fine il perdono del padre-padrone. Il film celebra quindi la maternità e la politica demografica del regime, in base alla quale la donna può essere riabilitata purché sia una brava figliola. In *Quattro passi tra le nuvole* emerge inoltre una mentalità cittadina, propensa ad accettare condotte femminili devianti.



Il melodramma declina anche tipologie muliebri di madri disposte a sacrificare se stesse, fino alla morte, per la felicità della prole o del proprio consorte. La grande figura assente del cinema di regime – la madre – così presente nei documentari e nei cinegiornali del Luce – si ritaglia uno spazio, sebbene esiguo, in alcuni mélo, quali *Il Carnevale di Venezia* (1939-40) di Giuseppe Adami e Giacomo Gentilomo, *Mater dolorosa* (1942) di Giacomo Gentilomo, *La morte civile* (1942) di Ferdinando M. Poggioli, in cui sacrifica la propria felicità o realizzazione personale per il bene dei figli. Prevale un'immagine santificata della donna anche in pellicole quali *La fuggitiva* (1941) di Piero Ballerini, forse la più significativa sulla maternità surrogata. In questo caso viene confermata la tendenza degli autori e della censura fascista a smorzare gli elementi scandalosi e i risvolti drammatici del testo d'origine, come si verifica nel film in costume *Mater dolorosa*, libero adattamento dell'opera letteraria omonima di Gerolamo Rovetta. La pellicola di Ballerini, dall'omonimo romanzo di Milly Dandolo, viene incontro all'esigenza del grande schermo di attutire i contrasti patemici e di veicolare un'immagine muliebre in sintonia con i modelli tradizionali. Il finale infatti è all'insegna di un prevedibile *happy ending* in cui la protagonista, ispirata dall'immagine sacra della Vergine Maria, forse deciderà di tornare dalla bambina che l'ha scelta come madre, a differenza del romanzo in cui la felicità dei due innamorati è adombrata dalla morte del bambino. Le madri putative risultano spesso migliori delle madri naturali, se queste ultime sono delle donne perdute o assenti, come accade ne *Le due madri* (1938) di Amleto Palermi e in *Sissignora* (1941) di Ferdinando M. Poggioli.

Un'iconologia muliebre sacrificale popola con insistente frequenza il cinema del Ventennio: dalle giovani pronte a rinunciare all'uomo amato in nome di dure leggi sociali (*Addio giovinezza!* e *Sissignora*) alle madri, mogli, fidanzate che si sacrificano per amore di un uomo (*Luce nelle tenebre*, *Bengasi*), di un ideale (*Passaporto rosso*, *La contessa Castiglione*, *L'assedio dell'Alcazar*). In particolare il filone bellico-coloniale, dominato dall'universo maschile, offre immagini di crocerossine, di donne perdute che si convertono ad un ruolo materno-assistenzialistico (*Giarabub*, *Bengasi*, *L'assedio dell'Alcazar*). Tra tutti merita un accenno *Sissignora*, tratto dal romanzo omonimo di Flavia Steno, che ha per protagonista una delle più famose stelle dell'Olimpo autarchico, Maria Denis, destinata ad incarnare sul rettangolo dello schermo parti di ragazza di umili origini con una particolare propensione a sacrificarsi fino alla morte per amore di un bambino, trascurato da una madre naturale egoista e insensibile. Questa rappresentazione edulcorata della donna si propone all'interno di altre tipologie muliebri, come quelle presenti in un film significativo di Alessandro Blasetti,

*Nessuno torna indietro* (1943-45), libero adattamento del romanzo omonimo della scrittrice italo-cubana Alba De Céspedes, che collaborò alla stesura della sceneggiatura. L'opera è l'ennesima prova di quanto avveniva in fase di trasposizione dal testo scritto allo schermo: in questo caso un completo sovvertimento del messaggio emancipazionistico della pagina letteraria. Le protagoniste perdono tutta la carica eversiva del romanzo per essere assimilate dentro la cornice rassicurante della morale tradizionale. Il messaggio veicolato ammonisce la donna a non lasciarsi andare alla passione carnale da cui non si può tornare indietro come afferma il sacerdote all'inizio del film. Le protagoniste femminili più emancipate e trasgressive, come Xenia ed Emanuela, vanno incontro ad un percorso di redenzione, dopo la caduta nel peccato (un'esistenza da mantenuta la prima e il marchio della ragazza madre la seconda). Anche la figura della *femme fatale*, grande assente sul grande schermo di regime per la sua carica erotica e quindi peccaminosa, viene piegata alla morale canonica e resa, nella maggior parte dei casi, una donna inconsapevole del proprio potenziale seduttivo, come *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls, *Gelosia* (1942-43) di Ferdinando M. Poggioli, *Manon Lescaut* (1940) di Carmine Gallone, *Lucrezia Borgia* (1940) di Hans Hinrich, per citare alcuni titoli. Oppure è destinata alla sconfitta per aver messo in atto il suo *sex appeal* per finalità carnali e materiali, come la sora Teta in *Via delle Cinque Lune* (1942) di Luigi Chiarini, libero adattamento di un racconto di Matilde Serao. Rimane un ultimo gruppo di donne fatali ma sempre perdenti, in questo caso per scelta personale. Tra tutte ricordiamo *Zazà* (1942) di Renato Castellani, trasformata rispetto alla tradizione letteraria ed operistica in una *chanteuse* dal cuore d'oro che alla fine rinuncia all'amore di un uomo per la felicità della figlia di lui. Altra *femme fatale* è la meticcina Mailù nella pellicola coloniale *Sotto la croce del Sud* (1938) di Guido Brignone. La donna si rende conto di costituire un ostacolo al compito eroico dei coloni in terra d'Africa e per questo lascia la piantagione, dopo essere andata incontro ad un percorso di conversione grazie all'amore per un giovane di sani e saldi principi morali. Nel filone bellico-coloniale, in cui domina un universo omocentrico, alle figure muliebri è riservato uno spazio ridotto: per lo più sono di intralcio all'azione eroica, come testimoniano film quali *Lo squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina o *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini.

Il melodramma tuttavia presenta anche soggetti muliebri non conducibili ai canoni tradizionali dell'angelo del focolare o della donna sacrificale. Tra queste emerge la donna animata da profonde inquietudini, divisa tra modelli di comportamento condivisi e pulsioni verso la modernità, come numerosi personaggi interpretati da Mariella Lotti in film quali *Fari*

*nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini e *La freccia nel fianco* (1943) di Alberto Lattuada. Il ritorno all'ordine è possibile solo se la protagonista si ravvede in tempo ed accetta il suo ruolo di vestale della casa, come in *Fari nella nebbia*. Altrimenti, consumato l'adulterio, si rende conto troppo tardi dell'errore commesso e, come ne *La freccia nel fianco*, si suicida, gesto estremo di autopunizione per riconciliarsi con le regole sociali trasgredite. Talvolta le donne fedifraghe sono destinate a redimersi e a ritornare sulla retta via per amore dei figli, come in *Piccola mia* (1933) di Eugenio De Liguoro o ne *Il canale degli angeli* (1934) di Francesco Pasinetti, oppure ad assumersi fino in fondo la responsabilità della loro condotta. Mentre per l'uomo il tradimento extraconiugale non rappresenta una "colpa", per le donne invece lo sarà fino a tempi recenti (si pensi alle attenuanti per l'omicidio della donna considerato delitto d'onore fino al 1981). Gli schermi di regime declinano non solo complesse figure di donne adulate, ma anche protagoniste forti e animate da pulsioni nuove che le conducono a compiere gesti o scelte determinati per la loro esistenza. Alida Valli in *Piccolo mondo antico* (1941) e Isa Miranda in *Malombra* (1942), dirette entrambe da Mario Soldati, incarnano figure muliebri molto determinate. Soprattutto Marina di *Malombra* sembra assurgere a eroina moderna per il suo rifiuto di accettare qualsiasi forma di subordinazione all'uomo, con cui vuole interagire su di un piano di eguaglianza. Ne *I bambini ci guardano* (1943) di De Sica ritroviamo ancora un concentrato di tematiche osteggiate vivacemente dalla propaganda fascista: adulterio della moglie-madre, suicidio dell'innocente, abbandono della prole indifesa, infanzia infelice. Il regime ha ormai i giorni contati e gli autori si sentono liberi di esprimere quanto fino ad allora era sempre stato censurato o ostracizzato: la crisi dell'istituzione familiare, fondamento della società fascista. Nel mélo desichiano, al centro della vicenda, non c'è l'adulterio fine a se stesso, ma le lacerazioni affettive che esso provoca nel contesto familiare e soprattutto su Pricò, il bambino della coppia in crisi. Rispetto alla protagonista del romanzo (*Pricò* di Giulio Cesare Viola, 1924) – piuttosto civettuola ed opportunista – la Nina cinematografica appare più matura e riservata, ma soprattutto più leale nella condotta: sceglie la felicità personale ricambiando la passione dell'amante e rinuncia, non senza sofferenza, al figlio. Mai prima di allora il cinema italiano aveva raccontato, in modo così esplicito, lo sfaldamento dell'unione coniugale. Dramma della modernità, per il suo mettere al centro dell'azione la crisi dell'unione coniugale, è anche *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, adattamento del romanzo noir *Il postino suona sempre due volte* (1934) dell'americano James Cain. Ancora una volta, in un contesto popolare, si frantumano le certezze etico-morali tradizionali. Osteggiato dalla stampa e dalle gerarchie fasciste, il film

racconta non solo una storia di adulterio al femminile, ma anche un'Italia vera, con le sue contraddizioni, i suoi problemi quotidiani, le sue conflittualità latenti pronte ad esplodere. Giovanna, la protagonista, è una moglie insofferente, sposata con un uomo molto più anziano di lei, ma benestante. Ancora giovane e attraente, non si adatta all'infelicità, nonostante il matrimonio sia stato per lei l'unica via d'uscita dalla povertà e dall'inevitabile prostituzione. L'incontro con l'aitante vagabondo Gino scatena le sue pulsioni ferine, il suo desiderio d'amore, immediatamente ricambiato dal giovane. Solo che la donna non è disposta a rinunciare alla sicurezza economica per un'esistenza precaria. Il legame viscerale tra i due protagonisti li condurrà all'assassinio del marito di lei. Gino ha agito per debolezza, per incapacità di liberarsi dal giogo della passione per Giovanna cui rimane legato, nonostante il rimorso che lo sprofonda nella più cupa disperazione. È la protagonista l'elemento forte della situazione, estranea alle categorie del Bene e del Male e per questo dominata da impulsi istintivi ed egoistici, che fanno prevalere l'interesse sul sentimento, l'attaccamento possessivo ai beni materiali sul benessere spirituale del compagno. La scoperta di essere in attesa di un figlio genera in lei una sensibilità sconosciuta che pervade tutti gli altri aspetti della sua esistenza e che la induce ad anteporre finalmente l'affetto all'avidità economica («*Vedi, perché noi che abbiamo rubato una vita possiamo renderne un'altra*»). Anche Gino si sente trasformato, in pace con se stesso e il mondo a tal punto da assicurare la sua compagna: «*Vedrai che tutto andrà bene, il destino ci aiuterà. Non può abbandonare due come noi che stanno per avere un figlio*». Le loro parole risuonano sterili tentativi di poter ancora decidere il corso delle loro esistenze disperate. Ma il fato li attende proprio lì sulla strada mentre tentano di fuggire dalla polizia. Ad attendere Gino e Giovanna c'è la morte riparatrice, l'inevitabile castigo per il delitto commesso. La *dark lady* padana, che ha dannato l'anima al vagabondo fin dal primo incontro con la sua prorompente carica erotica, appare nelle ultime inquadrature un fantoccio esanime, in cui non c'è più traccia della sua febbrile animalità. La sconfitta del personaggio femminile è scontata nel momento in cui ha intrapreso la strada della trasgressione nell'intento di assicurarsi benessere economico e felicità individuale. Sconfitte sono anche Marina in *Malombra*, Nina ne *I bambini ci guardano* e Nicoletta ne *La freccia nel fianco*, perché hanno assecondato le loro intime pulsioni, il loro essere «pura naturalità»,<sup>1473</sup> ovvero donne che decifrano la realtà non con la ragione ma con il sentimento. Sono queste eroine melodrammatiche, tuttavia, all'interno di una visione piuttosto

---

<sup>1473</sup> Patrizia Pistagnesi, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, cit., pp. 247-250.

standardizzata di donne relegate a ruoli canonici di madri e mogli esemplari, ad affiorare, come in un fiume carsico, con intensità maggiore proprio nel passaggio agli anni Quaranta. Rappresentano l'affacciarsi sul grande schermo di un modello muliebre inedito che getta un ponte verso la stagione del neorealismo.

Anche se le dive di regime sono destinate, al termine della parabola mussoliniana, a rimanere quasi tutte sull'altra sponda perché legate a *cliché* recitativi e divistici superati, un altro immaginario prende piede grazie a Marina, Nina, Nicoletta, Giovanna, donne volitive, determinate, passionali, pura naturalità che sovverte la visione tradizionale dell'Io femminile.

## **APPENDICE FOTOGRAFICA**



(Fot. 1) Maria Denis - Seconda B (1934)



(Fot. 2) Elsa Merlini - Trenta secondi d'amore (1936)



(Fot. 3) Assia Noris - Darò un milione (1935)



(Fot. 4) Elisa Cegani e Maria Denis - Contessa di Parma (1937)





(Fot. 5) Doris Duranti - Sotto la croce del Sud (1938)



(Fot. 6) Assia Noris - Grandi Magazzini (1939)



(Fot. 7) Paola Barbara - La peccatrice (1940)



(Fot. 8) Ore 9: Lezione di chimica (1941)



(Fot. 9) Luisa Ferida - La corona di ferro (1941)



(Fot. 10) Alida Valli - Piccolo mondo antico (1941)



**(Fot. 11) Adriana Benetti - Teresa Venerdì (1941)**



**(Fot. 12) Isa Miranda - Malombra (1942)**





(Fot. 13) Clara Calamai - Addio, giovinezza! (1940)



(Fot. 14) Clara Calamai - Ossessione (1943)



(Fot. 15) Isa Pola - I bambini ci guardano (1943)



(Fot. 16) Maria Denis - Nessuno torna indietro (1943)



(Fot. 17) Mariella Lotti - Nessuno torna indietro (1943)



(Fot. 18) Anna Magnani - Campo de' Fiori (1943)

## FILMOGRAFIA

Per redigere l'elenco dei film citati nella presente tesi di dottorato si è seguita la filmografia contenuta nel primo volume del *Dizionario del cinema italiano. I film*, di Roberto Chiti ed Enrico Lancia (Roma, Gremese, nuova ed. riveduta 2005), cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

### **Accadde una notte (1934)**

Regia: Frank Capra

Soggetto: dal racconto *Night Bus* di Samuel Hopkins Adams

Casa di produzione: Columbia Pictures

Interpreti principali: Claudette Colbert (Ellie Andrews), Clark Gable (Peter Warne)

### **Acqua cheta (1933)**

Regia: Gero Zambuto

Soggetto: dalla commedia omonima di Augusto Novelli

Casa di produzione: Giulio Manenti per la Manenti Film

Interpreti principali: Gianfranco Giachetti (Ulisse), Andreina Pagnani (la figlia Anita), Germana Paolieri (l'altra figlia Ida), Elio Steiner (Alfredo)

### **Acque di primavera (1942)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: Sergio Pugliese, Nunzio Malasomma

Casa di produzione: Cines realizzata dalla Juventus

Interpreti principali: Gino Cervi (Francesco), Mariella Lotti (la moglie Ilse), Vanna Vanni (dott.ssa Anna Soldani)

### **Addio, Kira! / Noi vivi (1942)**

Regia: Goffredo Alessandrini

Soggetto: dal romanzo omonimo di Ayn Rand

Casa di produzione: Scalera Film-Era Film

Interpreti principali: Fosco Giachetti (Andrei Taganov), Alida Valli (Kira Argounova), Rossano Brazzi (Leo Kovalenski)

### **Ai vostri ordini signora (1939)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: dalla commedia *Déjeuner du soleil* di André Birabeau

Casa di produzione: Angelo Besozzi per la Aurora-Fono Roma

Interpreti principali: Elsa Merlini (Manon), Vittorio De Sica (Pietro Haguët), Giuditta Rissone (Evelina Watron)

### **Aldebaran (1935)**

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: Corrado D'Errico, Giuseppe Zucca

Casa di produzione: Giulio Manenti per la Manenti Film



Interpreti principali: Gino Cervi (Corrado Valenti), Evi Maltagliati (Anna Weiss, sua moglie), Elisa Cegani (Nora Bandi)

**Alfa Tau! (1942)**

Regia: Francesco De Robertis

Soggetto: Francesco De Robertis

Casa di produzione: Centro Cinematografico Ministero della Marina – Scalera Film

Interpreti principali: ufficiali, sottufficiali ed equipaggio del sommergibile “Enrico Toti”

**Amazzoni bianche (1936)**

Regia: Gennaro Righelli

Soggetto: da una novella di Gino Valori

Casa di produzione: Paola Barbara per la Arbor Film

Interpreti principali: Paola Barbara (Mara Danieli), Sandro Ruffini (Mario Gualdi)

**Amore sublime (Stella Dallas, 1937)**

Regia: King Vidor

Soggetto: dal romanzo di Olive Higgins Prouty

Casa di produzione: The Samuel Goldwyn Company

Interpreti principali: Barbara Stanwyck (Stella Martin Dallas), John Boles (Stephen Dallas), Anne Shirley (Laurel “Lollie” Dallas), Alan Hale (Ed Munn), Tim Holt (Richard Grosvenor III)

**Angelo azzurro, L' (Der Blaue Engel, 1930)**

Regia: Josef von Sternberg

Soggetto: dal romanzo *Professor Unrat* di Heinrich Mann

Casa di produzione: UFA

Interpreti principali: Marlene Dietrich (Lola Lola), Emil Jannings ( Professor Immanuel Rath)

**Arriva John Doe (Meet John Doe, 1941)**

Regia: Frank Capra

Soggetto: Robert Riskin, Robert Presnell Sr

Casa di produzione: Frank Capra Productions

Interpreti principali: Gary Cooper: John Doe (John Willough), Barbara Stanwyck (Anna Mitchell)

**Assedio dell'Alcazar, L' (1940)**

Regia: Augusto Genina

Soggetto: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Pietro Caporilli

Casa di produzione: Renato e Carlo Bassoli Junior per la Bassoli Film

Interpreti principali: Fosco Giachetti (capitano Vela), Mireille Balin (Carmen Herrera), Maria Denis (Conchita Alvarez), Aldo Fiorelli (Francisco), Andrea Checchi (Pedro)

**Assenza ingiustificata (1939)**

Regia: Max Neufeld

Soggetto: da una commedia di István Békeffy

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Era Film

Interpreti principali: Alida Valli (Vera Fabbri), Amedeo Nazzari (dott. Carlo Cristiani)

**Baby Face (1933)**

Regia: Alfred E. Green

Soggetto: Mark Canfield

Casa di produzione: William LeBaron, Raymond Griffith per la Warner Bros.

Interpreti principali: Barbara Stanwyck (Lily Powers), George Brent (Courtland Trenholm)

**Ballo al castello (1939)**

Regia: Max Neufeld

Soggetto: Max Neufeld

Casa di produzione: Ettore Rosboch per la Italcine Società Cinematografica Italiana

Interpreti principali: Alida Valli (Greta Larsen), Carlo Lombardi (il principe Giorgio), Antonio Centa (Paolo Karinsky)

**Bambini ci guardano, I (1943)**

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: dal romanzo *Pricò* di Cesare Giulio Viola

Casa di produzione: Scalera-Invicta

Interpreti principali: Luciano De Ambrosis (Pricò), Isa Pola (Nina, la madre), Emilio Cigoli (Andrea, il padre), Adriano Rimoldi (Roberto, amante di Nina)

**Batticuore (1939)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: da una novella di Lilly Janüsse

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Era

Interpreti principali: Assia Noris (Arlette/baronessina Dvorak), John Lodge (lord Jerry Dansbury), Rubi Dalma (contessa Maciaky)

**Bella addormentata, La (1942)**

Regia: Luigi Chiarini

Soggetto: dalla commedia omonima di Pier Maria Rosso di San Secondo

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Luisa Ferida (Carmela), Amedeo Nazzari (Salvatore, detto "il Nero della solfara"), Osvaldo Valenti (don Domenico Caramandola)

**Bengasi (1942)**

Regia: Augusto Genina

Soggetto: Augusto Genina

Casa di produzione: Renato e Carlo Bassoli J. per la Film Bassoli

Interpreti principali: Fosco Giachetti (capitano Enrico Berti), Amedeo Nazzari (ing. Filippo Colleoni), Maria De Tasnady (Carla Berti), Vivi Gioi (Giuliana), Laura Redi (Fanny), Fedele Gentile (Antonio)

**Bionda di platino (*Platinum Blonde*, 1931)**

Regia: Frank Capra

Soggetto: Harry Chandlee, Douglas W. Churchill

Casa di produzione: Columbia Pictures

Interpreti principali: Reginald Owen (Dexter Grayson), Loretta Young (Gallagher), Jean Harlow (Ann)

**Birichino di papà, Il (1943)**

Regia: Raffaello Matarazzo

Soggetto: dal romanzo omonimo di Henny Koch

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Armando Falconi (Leopoldo), Chiaretta Gelli (Nicoletta, la figlia minore), Anna Vivaldi (Livia, la figlia maggiore), Dina Galli (la marchesa Della Bella)

**Bisbetica domata, La (1942)**

Regia: Ferdinando M. Poggioli

Soggetto: liberamente tratto dalla commedia omonima di William Shakespeare

Casa di produzione: Nicola Naracci e Angelo Mosco per la Excelsa Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Pietruccio), Lilia Silvi (Catina)

**Campo de' Fiori (1943)**

Regia: Mario Bonnard

Soggetto: Marino Girolami

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Cines

Interpreti principali: Aldo Fabrizi (Peppino), Caterina Boratto (Elsa), Peppino De Filippo (Aurelio), Anna Magnani (Elide)

**Canale degli angeli, Il (1934)**

Regia: Francesco Pasinetti

Soggetto: Pier Maria Pasinetti

Casa di produzione: Francesco Pasinetti per Venezia Film

Interpreti principali: Maurizio D'Ancora (il "capitano"), Anna Alba Ariani (Anna), Ugo Gracci (Daniele), Pino Locchi (il bambino)

**Cantante dell'opera, La (1932)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: dalla novella *Nel caffèuccio di San Stae* di Gino Rocca

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Germana Paolieri (Lina), Gianfranco Giachetti (Papussa), Isa Pola (Lisetta), Alfredo Moretti (George)

**Cantico della terra (1936)**

Regia: Salvatore F. Ramponi

Soggetto: Roberto Bianchi

Casa di produzione: Patruno-Dalla Torre per Ind. Sabaudia-Juventus Film

Interpreti principali: Milva Vejo (Maria), Roberto Bianchi (il giovane pastore)

**Canzone dell'amore, La (1930)**

Regia: Gennaro Righelli

Soggetto: dalla novella *In silenzio* di Luigi Pirandello

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Dria Pola (Lucia), Isa Pola (Anna), Elio Steiner (Enrico)

**Cappello a tre punte, Il (1935)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: dal romanzo *El sombrero de tres picos* di Pedro de Alarcón

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Lido Film  
Interpreti principali: Eduardo De Filippo (don Teofilo, il governatore), Peppino De Filippo (Luca, il mugnaio), Leda Gloria (Carmela, sua moglie), Dina Perbellini (donna Dolores, moglie del governatore).

**Cappello da prete, Il (1944)**

Regia: Ferdinando M. Poggioli  
Soggetto: dal romanzo *Il cappello da prete* di Emilio De Marchi  
Casa di produzione: Sandro Ghenzi per la Universal-cine-Cines  
Interpreti principali: Roldano Lupi (il barone Carlo di Santafusca), Lida Baarova (Marinella), Luigi Almirante (Don Cirillo, il prete)

**Carmela (1942)**

Regia: Flavio Calzavara  
Soggetto: dal racconto omonimo di Edmondo De Amicis  
Casa di produzione: Giovanni Addessi per la Nazionalcine  
Interpreti principali: Doris Duranti (Carmela), Pal Javor (tenente Carlo Salvini)

**Carnevale di Venezia, Il (1939-40)**

Regia: Giuseppe Adami e Giacomo Gentilomo  
Soggetto: Giuseppe Adami  
Casa di produzione: Luciano Doria per la Romulus-Lupa  
Interpreti principali: Cesco Baseggio (Momolo), Toti Dal Monte (Ninetta, sua figlia), Junie Astor (Tonina), Guido Lazzarini (Paolo Sagredo)

**Casa del peccato, La (1939)**

Regia: Max Neufeld  
Soggetto: Aldo De Benedetti  
Casa di produzione: Giuseppe Amato per l'Amato Film  
Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Giulio), Assia Noris (Renata, sua moglie), Umberto Melnati (Massimo), Alida Valli (la ragazza)

**Catene invisibili (1942)**

Regia: Mario Mattoli  
Soggetto: Francesco Marturano  
Casa di produzione: Ettore Robosch per l'Italcine  
Interpreti principali: Alida Valli (Elena Silvagni), Carlo Ninchi (ing. Carlo Danieli), Andrea Checchi (Enrico Leti, il fratellastro)

**Cavaliere di Kruja, Il (1940)**

Regia: Carlo Campogalliani  
Soggetto: Carlo Malatesta, Aldo Vergano  
Casa di produzione: Liborio Capitani per la Capitani Film  
Interpreti principali: Doris Duranti (Eliana Haidar), Antonio Centa (Stefano Adriani), Leda Gloria (Alidjé)

**Cavalleria (1936)**

Regia: Goffredo Alessandrini  
Soggetto: Oreste Biancoli, Salvator Gotta

Casa di produzione: Angelo Besozzi per la I.C.I.

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Umberto Solaro), Elisa Cegani (Speranza di Frasseneto)

**Cena della beffe (1941)**

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: dall'omonimo poema drammatico di Sem Benelli

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Cines

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Neri Chiaramantesi), Osvaldo Valenti (Giannetto Malespini), Clara Calamai (Ginevra), Alfredo Varelli (Gabriello Chiaramantesi)

**Centomila dollari (1940)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: da una commedia di Carl Conrad

Casa di produzione: C.O. Barbieri per la Astra Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Woods), Assia Noris (Lily), Maurizio d'Ancora (Paolo)

**Come le foglie (1934)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Roberto Dandi per l'I.C.I.

Casa di produzione: dalla commedia omonima di Giuseppe Giacosa

Interpreti principali: Isa Miranda (Irene detta Nennele), Mimì Aylmer (Giulia), Nino Besozzi (Massimo detto Max), Cesare Bettarini (Tommy)

**Contessa Castiglione, La (1942)**

Regia: Flavio Calzavara

Soggetto: Piero Accame, Flavio Calzavara

Casa di produzione: Produzione Giovanni Addessi per la Nazionalcine

Interpreti principali: Doris Duranti (Virginia Oldoini, poi Contessa Castiglione), Andrea Checchi (Baldo Princivalli), Renato Cialente (Costantino Nigra), Enzo Biliotti (Napoleone III)

**Contessa di Parma (1937)**

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: Alessandro Blasetti

Casa di produzione: Roberto Dandi per la I.C.I.

Interpreti principali: Elisa Cegani (Marcella), Antonio Centa (Gino Vanni), Maria Denis (Adriana), Umberto Melnati (il direttore della casa di mode)

**Cose dell'altro mondo (1939)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: Nunzio Malasomma

Casa di produzione: Silvestro Mascali per la Consortium Film S. A.

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Jack Morrison/l'ispettore generale Garner), Antonio Gandusio (Beniamino Nesbitt), Amelia Chellini (Agata Nesbitt), Wanda Gloria (Alice), Cesarina Gheraldi (Dorothy), Olga Solbelli (Rosalie)

**Cuori nella tempesta (1940)**

Regia: Carlo Campogalliani

Soggetto: Carlo Campogalliani

Casa di produzione: Atesia

Interpreti principali: Silvia Manto (Roberta Lanzi), Dria Pola (Teresa), Mino Doro (Piero Trentin)

**Dama bianca, La (1938)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti e Guglielmo Zorzi

Casa di produzione: Angelo Besozzi per l'Aurora Film-Fono Roma

Interpreti principali: Elsa Merlini (Marina Gualandi), Nino Besozzi (avv. Giulio Gualandi), Enrico Viarisio (Savelli)

**Danza dei milioni, La (1940)**

Regia: Camillo Mastrocinque

Soggetto: dalla commedia *L'affare Kubinsky* di László Fodor

Casa di produzione: Angelo Besozzi per l'I.C.I.

Interpreti principali: Nino Besozzi (Gustavo Wiesinger), Jole Voleri (Herta), Miretta Mauri (la segretaria Franzi)

**Danza delle luci, La (*The Golden Diggers of 1933*, 1933)**

Regia: Mervyn LeRoy

Soggetto: dalla commedia di Avery Hopwood

Casa di produzione: Warner Bros. Pictures

Interpreti principali: Warren William (Lawrence), Joan Blondell (Carol), Aline MacMahon (Trixie), Ruby Keeler (Polly), Dick Powell (Brad), Guy Kibbee (Peabody), Ned Sparks (Barney), Ginger Rogers (Fay)

**Darò un milione (1935)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: dal racconto *Buoni per un giorno* di Giaci Mondaini e Cesare Zavattini

Casa di produzione: Angelo Rizzoli per la Novella Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Gold), Assia Noris (Anna)

**Diavolo va in collegio, Il (1944)**

Regia: Jean De Boyer

Soggetto: Carlo Veneziani, ispirato a *Santarellina* di Hervé

Casa di produzione: Nicola Naracci e Angelo Mosco

Interpreti principali: Lilia Silvi (Graziella), Leonardo Cortese (Rodolfo Poggi/Marcello Mari)

**Dimenticati, I (*Sullivan's Travels*, 1941)**

Regia: Preston Sturges

Soggetto: Preston Sturges

Casa di produzione: Paramount Pictures

Interpreti principali: Joel McCrea (John Lloyd Sullivan ('Sully'), Veronica Lake (la ragazza)

**Disonorata (*Dishonored*, 1931)**

Regia: Josef von Sternberg

Soggetto: soggetto di Josef von Sternberg

Casa di produzione: Paramount

Interpreti principali: Marlene Dietrich (Marie Kolverer), Victor McLaglen (col. Kranau)

**Donna della montagna, La (1943)**

Regia: Renato Castellani

Soggetto: dal romanzo *I giganti innamorati* di Salvator Gotta

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Marina Berti (Zozì), Amedeo Nazzari (ing. Rodolfo Morigi)

**Donna del miracolo, La (*The Miracle Woman*, 1931)**

Regia: Frank Capra

Soggetto: John Meehan, Robert Riskin (testo teatrale *Bless You Sister*)

Casa di produzione: Columbia Pictures

Interpreti principali: Barbara Stanwyck (Florence "Faith" Fallon), David Manners (John Carson)

**Dopo divorzieremo (1940)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: Alessandro De Stefani

Casa di produzione: Nicola Naracci e Angelo Mosco per l'Excelsa Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Phil Golder), Vivi Gioi (Grace Peterson), Lilia Silvi (Fanny Sullivan)

**Dora Nelson (1939)**

Regia: Mario Soldati

Soggetto: dalla commedia omonima di Louis Verneuil

Casa di produzione: Urbe Film-Industrie Cinematografiche Italiane

Interpreti principali: Assia Noris (Dora Nelson/Pierina Costa), Carlo Ninchi (ing. Carlo Ferrari)

**Due cuori (1943)**

Regia: Carlo Borghesio

Soggetto: Piero Ballerini

Casa di produzione: Domenico Valinotti per la Dora Film, Torino

Interpreti principali: Elisabetta Simor (Anna Serrati), Carlo Covacs (ing. Andrea Dalmonte), Osvaldo Genazzani (Gianni Serrati), Nino Crisman (Ruggero Berti, fidanzato di Anna)

**Due cuori felici (1932)**

Regia: Baldassarre Negroni

Soggetto: dalla commedia *Geschäft mit Amerika* di Paul Franck e Ludwig Hirschfeld

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Rina Franchetti (Anna Rosi), Mimì Aylmer (Clara Fabbri), Vittorio De Sica (mister Brown), Umberto Melnati (ing. Carlo Fabbri)

**Due madri, Le (1938)**

Regia: Amleto Palermi

Soggetto: Amleto Palermi, Ernesto Murolo

Casa di produzione: Cariddi Oreste Barbieri per l'Astra Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Salvatore), Maria Denis (Agatina), Renato Cialente (Michele), Bella Starace Sainati (Mamma Rosa), Lydia Johnson (l'altra madre, ex cantante di varietà)

**Due milioni per un sorriso (1939)**

Regia: Carlo Borghesio, Mario Soldati

Soggetto: Carlo Borghesio, Mario Soldati

Casa di produzione: Compagnia Italiana Cinematografica Lux

Interpreti principali: Enrico Viarisio (mister Giacomo Perotti/Martino Bo), Elsa De Giorgi (Maria), Sandra Ravel (Lisetta), Dhia Cristiani (Piera)

**Due orfanelle (1942)**

Regia: Carmine Gallone

Soggetto: dal romanzo omonimo di Adolphe D'Ennery e Eugène Cormon

Casa di produzione: Carmine Gallone e Federico Curioni per la Grandi Film Storici S.A.F.I.C.

Interpreti principali: Alida Valli (Enrichetta), Maria Denis (Luisa), Osvaldo Valenti (Pietro), Roberto Villa (Ruggero de Vaudray)

**È caduta una donna (1941)**

Regia: Alfredo Guarini

Soggetto: dal romanzo omonimo di Milly Dandolo

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Isa Miranda (Dina), Rossano Brazzi (Roberto)

**Falena d'argento (*Cristopher Strong*, 1933)**

Regia: Dorothy Arzner

Soggetto: dal romanzo di Gilbert Frankau

Casa di produzione: David O. Selznick e Pandro S. Berman per la RKO Radio Pictures

Interpreti principali: Katharine Hepburn (Cynthia Darrington), Colin Clive (Cristopher Strong)

**Fari nella nebbia (1942)**

Regia: Gianni Franciolini

Soggetto: Rinaldo Dal Fabbro, Oreste Gasperini, Giuseppe Mangione, Alberto Pozzetti

Casa di produzione: Vincenzo Genesi per la Fauno Film

Interpreti principali: Mariella Lotti (Anna), Fosco Giachetti (Cesare), Luisa Ferida (Piera), Antonio Centa (Carlo)

**Femmine di lusso (*Ladies of Leisure*, 1930)**

Regia: Frank Capra

Soggetto: dal lavoro teatrale di David Belasco

Casa di produzione: Columbia Pictures Corporation

Interpreti principali: Barbara Stanwyck (Kay Arnold), Ralph Graves (Jerry Strong)

**Feroce Saladino, II (1937)**

Regia: Mario Bonnard

Soggetto: Ettore M. Margadonna, Gino Rocca

Casa di produzione: Capitani-ICAR



Interpreti principali: Angelo Musco (prof. Pompeo Darly), Rosina Anselmi (sua moglie Amalia), Mario Ciotola (l'acrobata Yonson), Alida Valli (Dora Florida/la bella Sulamita)

**Fortuna viene dal cielo, La (1942)**

Regia: Akos Rathonyi

Soggetto: Akos Rathonyi

Casa di produzione: S.A.C.C.I.

Interpreti principali: Vera Carmi (Anna), Roberto Villa (Andrea)

**Freccia nel fianco, La (1943-44)**

Regia: Alberto Lattuada

Soggetto: dal romanzo omonimo di Luciano Zuccoli

Casa di produzione: Carlo Ponti per A.T.A.

Interpreti principali: Leonardo Cortese (Brunello Traldi), Mariella Lotti (Nicoletta Dossena), Roldano Lupi (ing. Luigi Barbano)

**Fuggitiva, La (1941)**

Regia: Piero Ballerini

Soggetto: dal romanzo omonimo di Milly Dandolo

Casa di produzione: Roberto Dandi per la I.C.I.

Interpreti principali: Iole Voleri (Delfina), Renato Cialente (ing. Antonio Ravaldo), Mariù Pascoli (sua figlia Marina), Anna Magnani (Wanda Reni)

**Garibaldino al convento, Un (1942)**

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Renato Angiolillo

Casa di produzione: Mario Borghi per la Incine-Cristallo

Interpreti principali: Leonardo Cortese (conte Franco Amidei), Maria Mercader (Mariella Dominiani), Carla Del Poggio (Caterinetta Bellelli)

**Gelosia (1942-43)**

Regia: Ferdinando M. Poggioli

Soggetto: dal romanzo *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana

Casa di produzione: Sandro Ghenzi per la Cines-Universalcine

Interpreti principali: Luisa Ferida (Agrippina), Roldano Lupi (marchese Antonio di Roccaverdina), Elena Zareschi (Zosima Munoz)

**Giacomo l'idealista (1943)**

Regia: Alberto Lattuada

Soggetto: dal romanzo omonimo di Emilio De Marchi

Casa di produzione: Carlo Ponti per la A.T.A.

Interpreti principali: Massimo Serato (Giacomo Lanzavecchia), Marina Berti (Celestina), Andrea Checchi (Giacinto Magnenzio)

**Giallo (1933)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: liberamente tratto dalla commedia *The Man who Changed His Name* di Edgard Wallace

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Assia Noris (Henriette), Sandro Ruffini (Giorgio, suo marito), Elio Steiner (il conte Amati)

**Giarabub (1942)**

Regia: Goffredo Alessandrini

Soggetto: Asvero Gravelli

Casa di produzione: Scalera-Era Film

Interpreti principali: Carlo Ninchi (magg. Castagna), Doris Duranti (Dolores), Elio Steiner (ten. Negri)

**Ginevra degli Almieri (1935)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: Luigi Bonelli e Ivo Perilli da una leggenda popolare fiorentina del XV secolo

Casa di produzione: Capitani-ICAR

Interpreti principali: Elsa Merlini (Ginevra degli Almieri), Amedeo Nazzari (Antonio Rondinelli), Umberto Palmarini (padre di Ginevra), Ugo Céseri (Francesco Agolanti)

**Giorni felici (1942)**

Regia: Gianni Franciolini

Soggetto: tratto dalla commedia *Les jours heureux* di Claude André Puget

Casa di produzione: Nicola Naracci e Angelo Mosco per la Excelsa Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (Michele), Lilia Silvi (Franca), Vera Carmi (Nietta), Leonardo Cortese (Oliviero), Valentina Cortese (Marianna), Paolo Stoppa (Bernardo)

**Giorno di nozze (1942)**

Regia: Raffaello Matarazzo

Soggetto: dalla commedia *Fine mese* di Paola Riccora

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Armando Falconi (Mariano Bonotti), Amelia Chellini (Amalia Bonotti), Anna Vivaldi (Mariella), Roberto Villa (Giorgio Birolli), Antonio Gandusio (Amedeo Birolli), Paola Borboni (Elena Birolli)

**Giù il sipario (1940)**

Regia: Raffaello Matarazzo

Soggetto: da una commedia di Francesco Augusto Bon

Casa di produzione: Cariddi O. Barbieri per la Astra Film S. A.

Interpreti principali: Sergio Tofano (il capocomico), Lilia Silvi (sua figlia), Andrea Checchi (il giovane commediografo), Rosetta Tofano (la moglie del capocomico)

**Grande appello, Il (1936)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Mario Camerini, Mario Soldati

Casa di produzione: Roberto Dandi per gli Artisti Associati

Interpreti principali: Camillo Pilotto (Giovanni Bertani), Roberto Villa (Enrico, suo figlio), Lina D'Acosta (Pepita)

**Grand Hotel (1932)**

Regia: Edmund Goulding

Soggetto: William A. Drake, Vicki Baum

Casa di produzione: Metro-Goldwyn-Mayer

Interpreti principali: Greta Garbo (madame Grusinskaya), John Barrymore (Baron Felix von Geigern), Joan Crawford (Flaemmchen)

### **Grandi Magazzini (1939)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Mario Camerini, Ivo Perilli

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Era Film-Amato

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Bruno), Assia Noris (Lauretta), Enrico Glori (Bertini, il capo del personale), Luisella Beghi (Emilia), Andrea Checchi (Maurizio)

### **Idillio a Budapest (1941)**

Regia: Giorgio Ansoldi, Gabriele Varriale

Soggetto: dalla commedia *Un duca e forse una duchessa* di Santiago Salvich

Casa di produzione: Cesco Colagrosso per Schermi del Mondo

Interpreti principali: Germaine Aussey (Rosy), Osvaldo Valenti (Sandor), Sergio Tofano ("Altezza"), Inge Darwy (Paolina)

### **Incantesimo (Holiday, 1938)**

Regia: George Cukor

Soggetto: Philip Barry

Casa di produzione: Columbia Tristar

Interpreti principali: Katharine Hepburn (Linda Seton), Cary Grant (John Johnny Case), Doris Nolan (Julia Seton)

### **Inventiamo l'amore (1938)**

Regia: Camillo Mastrocinque

Soggetto: dalla commedia omonima di Bruno Corra e Giuseppe Achille

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Evi Maltagliati (Anna), Gino Cervi (Carlo)

### **Io, suo padre (1939)**

Regia: Mario Bonnard

Soggetto: tratto liberamente dall'omonimo romanzo di Alba De Cèspedes

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Erminio Spalla (Romolo Tonelli), Augusto Lanza (Masetto Tonelli), Evi Maltagliati (Eva), Mariella Lotti (Anna), Clara Calamai (Renata), Margherita Bagni (Amalia Tonelli)

### **Labbra Serrate (1942)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: Steno[Stefano Vanzina], Marcello Marchesi, Leo Cattozzo

Casa di produzione: Giulio Manenti per la Manenti Film

Interpreti principali: Annette Bach (contessa Lydia Lasmsky), Fosco Giachetti (avv. Ruggero D'Anzi), Vera Carmi (Anna Massani), Andrea Checchi (Carlo Massani), Giulio Donadio (giudice Massani)

### **Lisetta (1933)**

Regia: Carlo Boese

Soggetto: dal romanzo *La ragazza e il diamante* di Eberhard Frowein

Casa di produzione: Angelo Besozzi per la Italfonosap

Interpreti principali: Elsa Merlini (Lisetta), Renato Cialente (Swalt), Vittorio De Sica (Peter)

### **Locandiera, La (1943-44)**

Regia: Luigi Chiarini

Soggetto: liberamente tratto dalla commedia di Carlo Goldoni

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Luisa Ferida (Mirandolina), Armando Falconi (il marchese di Forlimpopoli), Osvaldo Valenti (il cavaliere di Ripafratta), Camillo Pilotto (il conte di Alfabiorita)

### **Luce nelle tenebre (1941)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: Mario Mattoli

Casa di produzione: Ettore Rosbosh per Incine

Interpreti principali: Fosco Giachetti (ing. Alberto Serrani), Alida Valli (Marina Ferri), Clara Calamai (Clara Ferri)

### **Lucrezia Borgia (1940)**

Regia: Hans Hinrich

Soggetto: da un racconto di Luigi Bonelli

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Isa Pola (Lucrezia Borgia), Federico Benfer (Alessandro Strozzi), Carlo Ninchi (Ranuccio), Nerio Bernardi (Alfonsino d'Este, Duca di Ferrara), Guido Lazzarini (Pietro Bembo)

### **Luna di miele (1941)**

Regia: Giacomo Gentilomo

Soggetto: Gaspare Cataldo, Mino Caudana, Giacomo Gentilomo, Gian Paolo Callegati

Casa di produzione: Mario Borghi per Iris-Incine

Interpreti principali: Assia Noris (Nicoletta), Aldo Fiorelli (Mario), Luigi Cimara (Valerio, lo zio di Mario), Carlo Campanini (Annibale), Clelia Matania (Anna)

### **Maddalena ... zero in condotta (1940)**

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: dalla commedia di Laszló Kàdàr *Magdàt Kicsapjá*

Casa di produzione: Giorgio Genesi per gli Artisti Associati

Interpreti principali: Carla Del Poggio (Maddalena Lenci), Vera Bergman (l'insegnante Elisa Malgàri), Vittorio De Sica (Alfredo Hartman figlio, padre e nonno), Roberto Villa (Stefano Armani), Irasema Dilian (Eva, la privatista)

### **Maestrina, La (1933)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: dalla commedia omonima di Dario Niccodemi

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la G.A.I.

Interpreti principali: Andreina Pagnani (Maria Bini, la maestrina), Renato Cialente (il podestà)

**Maestrina, La (1942)**

Regia: Giorgio Bianchi

Soggetto: dalla commedia omonima di Dario Niccodemi

Casa di produzione: Vincenzo Genesi e Attilio Fattori per la Nembo Film

Interpreti principali: Maria Denis (Maria Bini, la maestrina), Nino Besozzi (il sindaco)

**Malombra (1942)**

Regia: Mario Soldati

Soggetto: dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Isa Miranda (Marina di Malombra), Andrea Checchi (Corrado Silla), Irasema Dilian (Edith Steinegge), Gualtiero Tumiati (il conte Cesare d'Ormengo)

**Mamma (1941)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: Guido Cantini

Casa di produzione: Itala Film

Interpreti principali: Beniamino Gigli (il tenore Mario Sarni), Emma Gramatica (Matilde Sarni, sua madre), Carola Höhn (Donata Sarni), Federico Benfer (Giulio Roero)

**Mancia competente (*Trouble in Paradise*, 1932)**

Regia: Ernst Lubitsch

Soggetto: dalla commedia di Aladar Laszlo *The Honest Finder*

Casa di produzione: Paramount Pictures

Interpreti principali: Miriam Hopkins (Lily), Kay Francis (Madame Mariette Colet), Herbert Marshall (Gaston Monescu / Monsieur Lavalley)

**Ma non è una cosa seria (1935)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: dalla commedia omonima di Luigi Pirandello

Casa di produzione: Colombo Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Memmo Speranza), Elisa Cegani (Gasparina), Assia Noris (Loletta), Elsa De Giorgi (Elsa Rossi Bellini)

**Manon Lescaut (1940)**

Regia: Carmine Gallone

Soggetto: dal romanzo omonimo dell'abate Antoine-François Prévost

Casa di produzione: Grandi Film Storici

Interpreti principali: Alida Valli (Manon Lescaut), Vittorio De Sica (Renato Des Grieux)

**Marito per il mese di aprile, Un (1941)**

Regia: Giorgio Simonelli

Soggetto: Mario Massa

Casa di produzione: Juventus Film

Interpreti principali: Vanna Vanni (Mara), Carlo Romano (Giovanni)

**Mariti, I (1941)**

Regia: Camillo Mastrocinque

Soggetto: dalla commedia omonima di Achille Torelli

Casa di produzione: I.C.A.R.

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (avv. Fabio Regoli), Mariella Lotti (Emma d'Herrera)

**Mater dolorosa (1942)**

Regia: Giacomo Gentilomo

Soggetto: dal romanzo omonimo di Gerolamo Rovetta

Casa di produzione: E.I.A. - Mediterranea

Interpreti principali: Claudio Gora (Giorgio della Valle), Mariella Lotti (Lalla d'Eleda), Anneliese Uhlig (Maria di Santafiore), Renato Cialente (conte Giacomo Vharé)

**Mille lire al mese (1939)**

Regia: Max Neufeld

Soggetto: Oreste Biancoli da un romanzo ungherese

Casa di produzione: Ettore Rosboch per la Italcine

Interpreti principali: Alida Valli (Magda), Umberto Melnati (Matteo), Osvaldo Valenti (ing. Gabriele Corodi), Renato Cialente (il direttore generale della Radio di Budapest)

**Miss prima pagina (*Front Page Woman*, 1935)**

Regia: Michael Curtiz

Soggetto: dalla novella *Women Are Bum Newspapermen* di Richard Macauley.

Casa di produzione: Warner Bros. Pictures

Interpreti principali: Bette Davis (Ellen Garfield), George Brent (Curt Devlin)

**Moglie in pericolo, Una (1939)**

Regia: Max Neufeld

Soggetto: Ferruccio Biancini

Casa di produzione: Cariddi Oreste Barbieri per l'Astra Film

Interpreti principali: Marie Glory (Mary Arnold in Verdier), Antonio Centa (Giorgio De Martius), Carlo Lombardi (Pietro Verdier), Laura Solari (Michelina, la cameriera), Guglielmo Barnabò (Luigi Arnold, il banchiere), Sandra Ravel (Ilona, la sua amichetta)

**Morte civile, La (1942)**

Regia: Ferdinando M. Poggioli

Soggetto: dal dramma omonimo di Paolo Giacometti

Casa di produzione: Alfredo Proia per la I.C.A.R.

Interpreti principali: Carlo Ninchi (Corrado), Dina Sassoli (Rosalia), Renato Cialente (dott. Arrigo Palmieri)

**Nave bianca, La (1941)**

Regia: Roberto Rossellini

Soggetto: Francesco De Robertis

Casa di produzione: Scalera Film /Centro Cinematografico del Ministero della Marina

Interpreti principali: le infermiere del Corpo Volontario, l'equipaggio, gli ufficiali e i sottufficiali della nave ospedaliera "Arno" e di una nave di battaglia italiana.

**Nemico pubblico (*The Public Enemy*, 1931)**

Regia: William A. Wellman

Soggetto: John Bright, Kubec Glasmon

Casa di produzione: Darryl F. Zanuck

Interpreti principali: James Cagney (Tom Powers), Jean Harlow (Gwen Allen), Edward Woods (Matt Doyle), Joan Blondell (Mamie)

**Nessuno torna indietro (1943-45)**

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: libera riduzione dal romanzo omonimo di Alba De Cèspedes

Casa di produzione: Artisti Associati-Quarta Film

Interpreti principali: Elisa Cegani (Silvia), Maria Denis (Anna), Doris Duranti (Emanuela), Mariella Lotti (Xenia), Maria Mercader (Vinca), Valentina Cortese (Valentina), Dina Sassoli (Milly)

**Non c'è bisogno di denaro (1933)**

Regia: Amleto Palmeri

Soggetto: libera riduzione di una commedia di Liechtenstein

Casa di produzione: S.A.L.

Interpreti principali: Nino Besozzi (Paolo), Maria Denis (Caterina)

**Non ti conosco più (1936)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti

Casa di produzione: Giuseppe Amato per l'Amato Film

Interpreti principali: Elsa Merlini (Luisa Malpieri), Vittorio De Sica (dott. Alberto Spinelli), Enrico Viarisio (Paolo Malpieri)

**Nozze di sangue (1941)**

Regia: Goffredo Alessandrini

Soggetto: dal racconto *Immacolata* di Lina Pietravalle

Casa di produzione: Sovrania Film

Interpreti principali: Fosco Giachetti (Gidda), Luisa Ferida (Nazaria), Beatrice Mancini (Immacolata), Nino Pavese (Pietro)

**Oltre l'amore (1940)**

Regia: Carmine Gallone

Soggetto: dal racconto *Vanina Vanini* di Henri Beyle Stendhal

Casa di produzione: Grandi Film Storici

Interpreti principali: Alida Valli (Vanina Vanini), Amedeo Nazzari (Pietro Mirilli), Camillo Pilotto (il duca Vanini)

**Ora d'amore, Un' (*One Hour with You*, 1932)**

Regia: Ernst Lubitsch (assistito da George Cukor)

Soggetto: dall'opera teatrale *Only a Dream* di Lothar Schmidt

Casa di produzione: Ernst Lubitsch per la Paramount Pictures

Interpreti principali: Maurice Chevalier (Dr. Andre Bertier), Jeanette MacDonald (Colette Bertier)

**Ore 9: lezione di chimica (1941)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: Laura Pedrosi

Casa di produzione: Manenti Film

Interpreti principali: Alida Valli (Anna Campolmi), Irasema Dilian (Maria Rovani), Andrea Checchi (prof. Marini)

**Ossessione (1943)**

Regia: Luchino Visconti

Soggetto: ispirato liberamente al romanzo *The Postman Always Rings Twice* di James Cain

Casa di produzione: I.C.I.

Interpreti principali: Clara Calamai (Giovanna Bragana), Massimo Girotti (Gino Costa), Juan De Landa (Giuseppe Bragana), Elio Marcuzzo (Giuseppe Tavolato, detto "lo spagnolo"), Dhia Cristiani (Anita)

**Paprika (1933)**

Regia: Carl Boese

Soggetto: dalla commedia *Der Sprung in die Ehe* di Max Reinmann e Otto Schwartz

Casa di produzione: Italfonosap

Interpreti principali: Elsa Merlini (Ilonka), Renato Cialente (Paolo), Sergio Tofano (Checco), Enrico Viarisio (Massimo Bonelli), Eva Magni (Lidia Bonelli)

**Partita a quattro (*Design for Living*, 1933)**

Regia: Ernst Lubitsch

Soggetto: Noel Coward

Casa di produzione: Ernest Lubitsch per la Paramount

Interpreti principali: Gary Cooper (George Curtis), Fredric March (Thomas B. "Tom" Chambers), Miriam Hopkins (Gilda Farrell), Edward Everett Horton (Max Plunkett)

**Passaporto rosso (1935)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: da un'idea di Alfredo Guarini

Casa di produzione: Alfredo Guarini per la Tirrenia Film

Interpreti principali: Isa Miranda (Maria Brunetti), Filippo Scelzo (Lorenzo Casati), Mario Pisu (Gianni Casati)

**Pazza di gioia (1940)**

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Soggetto: Carlo Ludovico Bragaglia ispirato al film *Due cuori e un'automobile* su soggetto di Ernst Marischka

Casa di produzione: Giuseppe Gallia per l'Atlas Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica (il conte Corrado Valli), Maria Denis (Liliana Casali), Umberto Melnati (Aroldo Bianchi)

**Péntek Rézi (1938)**

Regia: Lászlò Vajda

Soggetto: da un romanzo di Rezsö Török

Casa di produzione: Harmónia Film

Interpreti principali: Ida Turay (Péntek Rézi), Mici Erdélyi (Leleményi Piri), Antal Páger (Dr. Gerleszegi Gerle Géza), Gábor Rajnay (Zsámbéky Hugó)

**Piccola mia (1933)**

Regia: Eugenio De Liguoro



Soggetto: Alessandro De Stefani

Casa di produzione: Produzione Consorziata Films Italiani

Interpreti principali: Germana Paolieri (Maria Albani), Ernesto Sabbatini (Ugo Albani, suo marito), Guido Celano (Paolo Vallini, il corridore automobilistico), Alessandra De Stefani (la piccola Adriana, loro figlia)

**Piccolo mondo antico (1941)**

Regia: Mario Soldati

Soggetto: dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro

Casa di produzione: Carlo Ponti per l'A.T.A.

Interpreti principali: Alida Valli (Luisa Rigei), Massimo Serato (Franco Maironi, suo marito), Mariù Pascoli (Ombretta, loro figlia)

**Pilota ritorna, Un (1942)**

Regia: Roberto Rossellini

Soggetto: Tito Silvio Mursino [Vittorio Mussolini]

Casa di produzione: A.C.I.

Interpreti principali: Massimo Girotti (tenente Gino Rossati), Michela Belmonte (Anna), Gaetano Masier (ten. Tristotti)

**Quattro passi tra le nuvole (1942)**

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: Cesare Zavattini, Piero Tellini

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la Cines

Interpreti principali: Adriana Benetti (Maria), Gino Cervi (Paolo Bianchi), Giuditta Rissone (Clara, sua moglie), Aldo Silvani (Don Luca, padre di Maria)

**Quelli della montagna (1943)**

Regia: Aldo Vergano

Soggetto: da un'idea di Cino Betrone

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Amedeo Nazzari (tenente Andrea Fontana), Mariella Lotti (dott.ssa Maria Algardi, sua moglie), Mario Ferrari (capitano Piero Sandri)

**Questi ragazzi (1937)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: dalla commedia omonima di Gherardo Gherardi

Casa di produzione: Luciano Doria per la Romulus-Lupa

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Vincenzo), Paola Barbara (Giovanna), Giuditta Rissone (zia Lucia)

**Ragazza più ricca del mondo, La (*The Richest Girl in the World*, 1934)**

Regia: William A. Seiter

Soggetto: Norman Krasna

Casa di produzione: Pandro S. Berman per RKO Radio Pictures

Interpreti principali: Miriam Hopkins (Dorothy Hunter), Joel McCrea (Anthony "Tony" Travers), Fay Wray (Sylvia Lockwood), Henry Stephenson (Jonathan "John" Connors), Reginald Denny (Phillip Lockwood)

**Ragazze che sognano (*Our Blushing Brides*, 1930)**

Regia: Harry Beaumont

Soggetto: Bess Meredyth

Casa di produzione: Harry Beaumont per la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Interpreti principali: Joan Crawford (Geraldine "Gerry" March), Anita Page (Connie Blair), Dorothy Sebastian (Francine "Franky" Daniels), Robert Montgomery (Tony Jardine), Raymond Hackett (David "Davey" Jardine)

**Regina Cristina, La (*Queen Christina*, 1933)**

Regia: Rouben Mamoulian

Soggetto: Salka Viertel, Margaret P. Levino

Casa di produzione: Metro-Goldwyn-Mayer

Interpreti principali: Greta Garbo (Regina Cristina), John Gilbert (Don Antonio De La Prada)

**Rose scarlatte (1940)**

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: dalla commedia *Due dozzine di rose scarlatte* di Aldo De Benedetti

Casa di produzione: Angelo Rizzoli e Giuseppe Amato per l'ERA Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica (ing. Alberto), Renée Saint-Cyr (Marina, sua moglie), Umberto Menati (Tommaso)

**Rotaie (1929)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Corrado D'Errico

Casa di produzione: Giovanni Agnesi per la SACIA (1929) e versione sonorizzata (1931)

Interpreti principali: Käthe von Nagy (la ragazza), Maurizio D'Ancora (Giorgio, suo fidanzato), Daniele Crespi (Jacques Mercier)

**Scampolo (1941)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: dalla commedia omonima di Dario Niccodemi

Casa di produzione: Excelsa-Itala Film

Interpreti principali: Lilia Silvi (Scampolo), Amedeo Nazzari (ing. Tito Sacchi)

**Schiavo d'amore (*Human Bondage*, 1934)**

Regia: John Cromwell

Soggetto: dal romanzo omonimo di William Somerset Maugham

Casa di produzione: RKO Radio Pictures

Interpreti principali: Leslie Howard (Philip Carey), Bette Davis (Mildred Rogers), Frances Dee (Sally Athelny), Kay Johnson (Norah)

**Scipione l'Africano (1937)**

Regia: Carmine Gallone

Soggetto: Carmine Gallone, Camillo Mariani Dell'Anguillara, Sebastiano A. Luciani

Casa di produzione: Consorzio Scipione-E.N.I.C.

Interpreti principali: Annibale Ninchi (Publio Cornelio Scipione, detto l' "Africano", Fosco Giachetti (Massinissa, re dei Numidi e alleato dei Romani), Camillo Pilotto (Annibale, comandante dei Cartaginesi), Marcello Giorda (Siface, re dei Numidi e alleato dei Cartaginesi), Francesca Braggiotti (Sofonisba, sua moglie)

**Scrivimi fermo posta (*The Shop Around the Corner*, 1940)**

Regia: Ernst Lubitsch

Soggetto: Ben Hecht (non accreditato)

Casa di produzione: Ernst Lubitsch per la Metro-Goldwyn-Mayer

Interpreti principali: Margaret Sullavan (Klara Novak), James Stewart (Alfred Kralik)

**Seconda B (1934)**

Regia: Goffredo Alessandrini

Soggetto: Umberto Barbaro

Casa di produzione: Consorzio ICAR-Pittaluga

Interpreti principali: Sergio Tofano (il prof. Monti), Dina Perbellini (la prof.ssa Vanni), Maria Denis (Marta Renzi)

**Segretaria privata, La (1931)**

Regia: Goffredo Alessandrini

Soggetto: liberamente tratto dal romanzo *Die Privatsekretärin* di Stefan von Szomahazy

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Elsa Merlini (Elsa Lorenzi), Nino Besozzi (il banchiere Roberto Berri), Sergio Tofano (Otello, l'usciera), Cesare Zoppetti (Rossi, il capo del personale)

**Segreto di Villa Paradiso, Il (1940)**

Regia: Domenico M. Gambino

Soggetto: Giacomo Dusmet

Casa di produzione: Federico D'Avack per la Comp. Gen. Prod. Cinem. Sovrania Film

Interpreti principali: Luisa Ferida (Mary, la cantante), Giovanni Grasso (Gorman), Mino Doro (l'ispettore Gabriel Lopez), Carlo Duse (Rosenberg)

**Senza cielo (1940)**

Regia: Alfredo Guarini

Soggetto: Alfredo Guarini da un originale di Mino Doletti

Casa di produzione: Alfredo Guarini per l'Artisti Associati-Continentalcine

Interpreti principali: Isa Miranda (Regina), Fosco Giachetti (Mario Riccardi), Andrea Checchi (Piero Franci)

**Sette peccati, I (1942)**

Regia: Ladislao Kish

Soggetto: Ladislao Kish da un racconto di Zoltan Magyivannyi

Casa di produzione: Angelo Tarchi per la Sabaudia Film

Interpreti principali: Maria Denis (Isa Sturmer), Irasema Dilian (Clara Mazzoni), Massimo Serato (prof. Mario Venier), Maurizio D'Ancora (Alberto Banti)

**Shanghai Express (1932)**

Regia: Josef von Sternberg

Soggetto: Harry Hervey

Casa di produzione: Adolph Zukor per la Paramount Pictures

Interpreti principali: Marlene Dietrich (Shanghai Lily), Clive Brook (Captain "Doc" Harvey), Anna May Wong (Hui Fei)

**Signora del Venerdì, La (*His Girl Friday*, 1940)**

Regia: Howard Hawks

Soggetto: dalla commedia *The Front Page* di Ben Hecht e Charles MacArthur

Casa di produzione: Howard Hawks per Columbia Pictures

Interpreti principali: Cary Grant (Walter Burns), Rosalind Russell (Hildegard "Hildy" Johnson)

**Signora di tutti, La (1934)**

Regia: Max Ophüls

Soggetto: dal romanzo omonimo di Salvator Gotta

Casa di produzione: Angelo Rizzoli per la Novella Film

Interpreti principali: Isa Miranda (Gaby Doriot), Memo Benassi (Leonardo Nanni), Federico Benfer (Roberto Nanni), Tatiana Pavlova (Alma Nanni), Nelly Corradi (Anna, sorella di Gaby)

**Signora per un giorno (*Lady for a Day*, 1933)**

Regia: Frank Capra

Soggetto: Robert Riskin

Casa di produzione: Harry Cohn per la Columbia Pictures

Interpreti principali: May Robson (Apple Annie), Warren William (Dave the Dude), Guy Kibbee (Henry G. Blake), Glenda Farrell (Missouri Martin), Ned Sparks (Happy McGuire), Jean Parker (Louise)

**Signorina dell'autobus, La (1933)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: Antonio Lega

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la G.A.I.

Interpreti principali: Assia Noris (Eva), Antonio Gandusio (Luciano), Osvaldo Valenti (Giacomo)

**Signorinette (1942)**

Regia: Luigi Zampa

Soggetto: dal romanzo omonimo di Wanda Bontà

Casa di produzione: Ata-Imperial

Interpreti principali: Carla Del Poggio (Renata), Paola Veneroni (Iris), Anna Mari (Gisella), Nella Paoli (Paola), Claudio Gora (Marco Lancia, lo scrittore), Roberto Villa (Giorgio)

**Signor Max, Il (1937)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Amleto Palmeri

Casa di produzione: C.O. Barbieri per l'Astra Film

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Gianni, il giornalista/Max Varaldo), Assia Noris (Lauretta), Ruby Dalma (donna Paola)

**Sissignora (1941)**

Regia: Ferdinando M. Poggioli

Soggetto: dal romanzo omonimo di Flavia Steno

Casa di produzione: A.T.A.

Interpreti principali: Maria Denis (Cristina), Leonardo Cortese (Vittorio), Emma e Irma Gramatica (le sorelle Robbiano), Evi Maltagliati (la signora Valdata)

**Soltanto un bacio (1942)**

Regia: Giorgio Simonelli

Soggetto: Giuseppe Marotta

Casa di produzione: Angelo Monti per l'Aquila Film

Interpreti principali: Valentina Cortese (Maria Renda/Luisa Renda), Otello Toso (Gianni Astolfi), Carlo Campanini (prof. Aristide Pestelli), Jone Salinas (Anna)

**Sorprese del divorzio, Le (1939)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: dalla commedia *Les surprises du divorce* di Alexandre Bisson e Antony Mars

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Armando Falconi (Leopoldo Bourganeuf), Filippo Scelzo (Enrico Duval), Bice Parisi (Gisella Bonivard), Tiziana Calvi (Diana), Sergio Tofano (Fernand Corbulon), Carlo Romano (Champeaux), Olga Pescatori (Gabriella, figlia di Bourganeuf)

**Sotto la croce del Sud (1938)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: Jacopo Comin

Casa di produzione: Giorgio Carini per la Mediterranea Film

Interpreti principali: Antonio Centa (Paolo), Enrico Glori (Simone), Doris Duranti (Mailù), Giovanni Grasso (Marco, capo della piantagione)

**Squadrone bianco (1936)**

Regia: Augusto Genina

Soggetto: dal romanzo *L'escadron blanc* di Joseph Peyré

Casa di produzione: Francesco Giunta per la Roma Film

Interpreti principali: Fosco Giachetti (capitano Santelia), Antonio Centa (tenente Mario Ludovici), Fulvia Lanzi (Cristiana)

**Stasera alle undici (1937)**

Regia: Oreste Biancoli

Soggetto: Oreste Biancoli

Casa di produzione: Roberto Dandi per la SECET

Interpreti principali: John Lodge (Jack Morris), Francesca Braggiotti (Lady Elena Morton), Ivana Clara (Ivana)

**Stasera niente di nuovo (1942)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: Luciano Mattoli, Mario Mattoli

Casa di produzione: Consorzio Italfines

Interpreti principali: Alida Valli (Maria), Carlo Ninchi (Cesare Manti)

**Storia d'amore, Una (1942)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: liberamente ispirato al romanzo di Mary McDougal Axelson *Life Begins*

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Assia Noris (Anna Roberti), Piero Lulli (Gianni Castelli)

**T'amerò sempre (1933)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Mario Camerini

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Elsa De Giorgi (Adriana Rosé), Nino Besozzi (rag. Mario Fabbrini), Mino Doro (il conte Diego)

**T'amerò sempre (1943)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Mario Camerini

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Alida Valli (Adriana), Gino Cervi (rag. Mario Fabbrini), Antonio Centa (Diego), Renato Cialente (l'avv. Pini)

**Taverna rossa (1940)**

Regia: Max Neufeld

Soggetto: Gherardo Gherardi

Casa di produzione: Italcine

Interpreti principali: Alida Valli (Susanna Sormani), Andrea Mattoni (conte Carlo Torresi), Lauro Gazzolo (Domenico Torresi, il marchese suo zio), Oreste Bilancia (il signor Sormani, padre di Susanna)

**Telefonista, La (1932)**

Regia: Nunzio Malasomma

Soggetto: da una novella di Herbert Rosenfeld

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Isa Pola (Clara Betti), Mimì Aylmer (Anna, la mannequin), Luigi Cimara (il direttore dei telefoni), Sergio Tofano (Alfredo Bättigo, il tenore)

**Tempo massimo (1934)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: Mario Mattoli

Casa di produzione: ZaBum

Interpreti principali: Vittorio De Sica (prof. Giacomo Benti), Milly (Dora Sandri)

**Tenebre (1934)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: Ernesto Marini

Casa di produzione: S.A.I. Littoria Film

Interpreti principali: Mino Doro (Emerson), Cesare Zoppetti (Emmerich), Isa Miranda (Vera)

**Teresa Confalonieri (1934)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: dal dramma *Il conte Aquila* di Rino Alessi

Casa di produzione: Angelo Besozzi per la S.A.P.F.

Interpreti principali: Marta Abba (Teresa Confalonieri), Nerio Bernardi (Federico Confalonieri), Luigi Cimara (principe di Metternich), Elsa De Giorgi (la principessa Carolina Jablonowska), Riccardo Tassani (Francesco I)

**Teresa Venerdi (1941)**

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: da un romanzo di Rudolf Török, da cui il regista Ladislao Vajda trasse *Péntek Rézi* nel 1938

Casa di produzione: ACI-Europa

Interpreti principali: Vittorio De Sica (dott. Piero Vignali), Adriana Benetti (Teresa Venerdi), Irasema Dilian (Lilli Passalacqua), Anna Magnani (Loletta Prima)

**Terra madre (1931)**

Regia: Alessandro Blasetti

Soggetto: da un'idea di Camillo Apolloni

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Sandro Salvini (il duca Marco), Leda Gloria (Emilia), Isa Pola (Daisy)

**Tragica notte (1941)**

Regia: Mario Soldati

Soggetto: dal romanzo *La trappola* di Delfino Cinelli

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Doris Duranti (Armida), Carlo Ninchi (Stefano), Andrea Checchi (Nanni), Adriano Rimoldi (conte Paolo Martorelli)

**Treno crociato, Il (1943)**

Regia: Carlo Campogalliani

Soggetto: Antenore Frezza

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Rossano Brazzi (ten. Alberto Lauri), Maria Mercader (Clara), Ada Dondini (la madre di Alberto), Beatrice Mancini (Adele Gerini, la crocerossina)

**Treno popolare (1933)**

Regia: Raffaello Matarazzo

Soggetto: Gastone Bosio, Raffaello Matarazzo

Casa di produzione: Giuseppe Amato per la S.A.F.I.R.

Interpreti principali: Marcello Spada (Carlo), Lina Gennari (Lina), Carlo Petrangeli (Giovanni), Maria Denis (Maria, una ragazza sul treno)

**Trenta secondi d'amore (1936)**

Regia: Mario Bonnard

Soggetto: dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti

Casa di produzione: Giuseppe Amato per l'Amato Film

Interpreti principali: Nino Besozzi (Piero Gualandi), Elsa Merlini (Grazia Siriani), Enrico Viarisio (Tullio Siriani, suo marito), Anna Magnani (Gertrude, sorella di Tullio)

**Ultimo ballo, L' (1941)**

Regia: Camillo Mastrocinque

Soggetto: dalla commedia *Utolsó tãnc* di Ferenc Herczeg

Casa di produzione: Juventus Film

Interpreti principali: Elsa Merlini (la baronessa Titta Marcus/baronessina Giuditta Marcus), Amedeo Nazzari (prof. Stefano Boronkay), Renato Cialente (ing. Andrea Marcus), Paolo Stoppa (Felix), Margherita Bagni (la vedova Jurika)

**Una volta alla settimana (1942)**

Regia: Akos Rathony

Soggetto: Akos Rathony e Vincenzo Rovi

Casa di produzione: INAC-SAGIF

Interpreti principali: Roberto Villa (il pittore), Vera Carmi (la fanciulla in collegio)

**Uomini che mascalzoni ..., Gli (1932)**

Regia: Mario Camerini

Soggetto: Aldo De Benedetti, Mario Camerini

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Vittorio De Sica (Bruno), Lya Franca (Mariuccia), Cesare Zoppetti (Tadino, suo padre)

**Uomini non sono ingrati, Gli (1937)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: dalla commedia omonima di Alessandro De Stefani

Casa di produzione: Federico D'Avack per l'Imperator Film

Interpreti principali: Gino Cervi (Ferencz Korvat), Isa Pola (Giorgina Huszti)

**Uomini sul fondo (1941)**

Regia: Francesco De Robertis

Soggetto: Francesco De Robertis

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Ufficiali, sottufficiali ed equipaggio di un sommergibile italiano da crociera comandato da Nicola Morabito

**Uomo dalla croce, L' (1943)**

Regia: Roberto Rossellini

Soggetto: Asvero Gravelli

Casa di produzione: Continentalcine

Interpreti principali: Alberto Tavazzi (il cappellano militare), Roswita Schmidt (Irina, la miliziana), Attilio Dottesio (il carrista ferito)

**Vedova, La (1939)**

Regia: Goffredo Alessandrini

Soggetto: dalla commedia omonima di Renato Simoni

Casa di produzione: Scalera Film

Interpreti principali: Isa Pola (Maddalena), Leonardo Cortese (Carlo), Ruggero Ruggeri (ing. Alessandro), Emma Gramatica (Adelaide, sua moglie)

**Via delle Cinque Lune (1942)**

Regia: Luigi Chiarini

Soggetto: dal racconto *O Giovannino o la morte* di Matilde Serao (riduz. Luigi Chiarini)

Casa di produzione: C.S.C.



Interpreti principali: Luisella Beghi (Ines), Olga Solbelli (sora Teta), Andrea Checchi (Checco)

**Violette nei capelli (1942)**

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia

Soggetto: dal romanzo omonimo di Luciana Peverelli

Casa di produzione: Fono Roma-Lux Film

Interpreti principali: Lilia Silvi (Carina), Irasema Dilian (Oliva), Carla Del Poggio (Mirella), Roberto Villa (Giuliano)

**Vispa Teresa, La (1943-44)**

Regia: Mario Mattoli

Soggetto: Mario Mattoli

Casa di produzione: Excelsa-Regina

Interpreti principali: Lilia Silvi (Teresa), Roberto Villa (Alberto Mari)

**Vita ricomincia, La (*Life Begins*, 1932)**

Regia: James Flood, Elliott Nugent

Soggetto: Mary McDougal Axelson

Casa di produzione: Darryl F. Zanuck per la Warner Brothers

Interpreti principali: Loretta Young (Grace Sutton), Eric Linden (Jed Sutton)

**Wally (1931)**

Regia: Guido Brignone

Soggetto: dal romanzo *Die Geierwally di Wilhelmine* von Hillern adattato da Luigi Illica come libretto per l'opera lirica *Wally* di Alfredo Catalani

Casa di produzione: Cines

Interpreti principali: Germana Paolieri (Wally), Carlo Ninchi (Hagenbach), Isa Pola (Afra)

**Zazà (1942)**

Regia: Renato Castellani

Soggetto: dalla commedia omonima di Pierre-Francisque Berton e Charles Simon

Casa di produzione: Lux Film

Interpreti principali: Isa Miranda (Zazà), Antonio Centa (ing. Alberto Dufresne), Aldo Silvani (Cascard), Ada Dondini (madre di Zazà), Nico Pepe (Bussy)

## BIBLIOGRAFIA

### Testi di carattere generale

AA.VV., *Mario Soldati: la scrittura e lo sguardo*, Torino, Lindau, 1991.

AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 71, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, vol. I, Ancona 5-10 ottobre 1976.

AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 72, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, vol. II, Ancona 5-10 ottobre 1976.

Addis Saba Marina (a cura di), *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio*, Firenze, Vallecchi, 1988.

Alberoni Francesco, *L'élite senza potere*, Milano, Bompiani, 1973.

Alonge Giaime, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*, Torino, Lindau, 1997.

Alonge Giaime, Carluccio Giulia, *Il cinema americano classico*, Bari, Laterza, 2006.

Alonge Roberto, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Alovisio Silvio (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Biella, Arti Grafiche Biellesi, 2007.

Altman Rick, *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004 (ed. or. *Film/Genre*, London, BFI, 1999).

Antonelli Lamberto, Laura Ernesto G., *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*, Roma, ANCCI, 1992.

Aprà Adriano (a cura di), *Materiali sul Cinema Italiano 1929/1943*, Quaderno informativo n. 63, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 14-21 settembre 1975.

Aprà Adriano, Pistagnesi Patrizia, *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Milano, Electa, 1979.

Aprà Adriano, Carabba Claudio, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Rimini – Firenze, Guaraldi, 1976.

Aprà Adriano (a cura di), *Alessandro Blasetti. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1982.

Aprà Adriano, Grasso Aldo, Freccero Carlo ... [et al] (a cura di), *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Momenti del cinema italiano contemporaneo. Sezione retrospettiva-Savona 16-22 gennaio 1976.

- Aprà Adriano (a cura di), *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Argentieri Mino, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Argentieri Mino, *Cinema, Storia & Miti*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1984.
- Argentieri Mino (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991.
- Argentieri Mino (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Aristarco Guido, *Il cinema fascista*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996.
- Arslan Antonia, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Edizioni Guerini Studio, 1998.
- Aspesi Natalia, *Il Lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana 1930-1944*, Milano, Rizzoli, 1982.
- Autera Leonardo (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero (1937-1943)*, volume terzo, Tomo I, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964.
- Baldelli Pio, *Luchino Visconti*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1973.
- Baldelli Pio, *Cinema dell'ambiguità. Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini*, Roma, Samonà e Savelli, 1969.
- Bandini Fernando, Finotti Fabio (a cura di), *Antonio Fogazzaro. Le opere, i tempi*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Vicenza, 27-28-29 aprile 1992, Accademia Olimpica Vicenza, 1994.
- Bazin André, *Vittorio De Sica*, Parma, Guanda, 1953.
- Bazin André, *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999.
- Bencivenni Alessandro, *Luchino Visconti*, Milano, Editrice Il Castoro, 1999.
- Ben-Ghiat Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- Bergman Andrew, *We're in the Money. Depression America and its Films*, New York-Evanston-San Francisco-London, Harper Colophon Books, 1971.
- Bertelli Pino, *La dittatura dello schermo. Telefoni bianchi e camicie nere*, Catania, Edizioni Anarchismo, 1984.
- Bezzola Guido, *Anna Magnani*, Parma, Guanda, 1958.

- Bianchi Pietro, *L'occhio di vetro. Il cinema degli anni 1945-1950*, Milano, Il Formichiere, 1979.
- Bolzoni Francesco, *Emilio Cecchi. Fra Buster Keaton e Visconti*, Roma, Centro Sperimentale per la Cinematografia, 1995.
- Bordoni Carlo, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori editori, 1993.
- Boschi Lucilla, Boschittari Andrea (a cura di), *Mario Camerini e la cinematografia del Novecento*, Atti dei Convegni 2004-2005, Quaderno n. 1, Comune di Castelbellino, 2007.
- Bossaglia Rossana, Braggion Anna, Guglielminetti Marziano, *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Déco*, Nuoro, Ilisso, 1993.
- Bossaglia Rossana, *Il «Déco» italiano. Fisionomia dello stile 1925 in Italia*, Milano, Bur, 1975.
- Bragaglia Carlo Ludovico, *Bragaglia racconta Bragaglia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1997.
- Bragaglia Cristina, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Bragaglia Cristina, *Ennio Flaiano. Ombre fatte a macchina*, Milano, Bompiani, 1996.
- Bragaglia Leonardo, *Carlo Ludovico Bragaglia. I suoi film, i suoi fratelli, la sua vita*, Bologna, Paolo Emilio Persiani editore, 2009.
- Bravo Anna (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Bravo Anna, Pelaja Margherita, Pescarolo Alessandra, Scaraffia Lucetta, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001.
- Brin Irene, *Usi e costumi 1920-1940*, Palermo, Sellerio editore, 1981.
- Brooks Peter, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Società Editoriale, 1985.
- Brunetta Gian Piero, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943)*, Padova, Liviana, 1969.
- Brunetta Gian Piero, *Intellettuale cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron editrice, 1972.
- Brunetta Gian Piero, Gili Jean A. (a cura di), *L'ora d'Africa nel cinema italiano 1911-1989*, Materiali di lavoro, Rovereto, 1990.
- Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1995.

- Brunetta Gian Piero, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione G. Agnelli, 1996.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico (1945-1959)*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime (1929-1945)*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Brunetta Gian Piero, *Il colore dei sogni: iconografia e memoria nel manifesto cinematografico italiano*, Torino, Testo & Immagine, 2002.
- Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Brunetta Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1919-1945*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bruni David, Pravadelli Veronica (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Bruni David, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Brunovska Karnick Kristine, Jenkins Henry (a cura di), *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge, 1995.
- Cagianelli Francesca, Matteoni Dario (a cura di), *Déco. Arte in Italia (1919-1939)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.
- Caldiron Orio, Hochklofer Matilde, *Isa Miranda*, Roma, Gremese Editore, 1978.
- Caldiron Orio (a cura di), *Letterato al cinema: Mario Soldati anni '40*, Roma, Quaderni della Cineteca Nazionale, 1979.
- Caldiron Orio, Della Casa Stefano, *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Torino, Lindau, 1999.
- Caldiron Orio (a cura di), *Luigi Chiarini 1900-1975. Il film è un'arte, il cinema un'industria*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2001.
- Caldiron Orio, *Le fortune del melodramma*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Calefato Patrizia (a cura di), *Moda e cinema. Macchine di senso/Scritture di corpo*, Ancona-Milano, Costa&Nolan, 1999.
- Campari Roberto, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980.

- Campari Roberto, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Cannistraro Philip, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Milano, Laterza, 1975.
- Carabba Claudio, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- Cardone Lucia, *Il melodramma*, Milano, Editrice Il Castoro, 2012.
- Carrano Patrizia, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Rimini- Firenze, Guaraldi, 1977.
- Casadio Gianfranco, *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Ravenna, Longo, 1989.
- Casadio Gianfranco, *Adultere, fedifraghe, innocenti. La donna del «neorealismo popolare» nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, Ravenna, Longo, 1990.
- Casadio Gianfranco, Laura Ernesto G., Cristiano Filippo, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna, Longo, 1991.
- Casetti Francesco (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia, 1985.
- Casetti Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza e modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Castello Giulio Cesare, *Il divismo. Mitologia del cinema*, Torino, Eri, 1957.
- Cavallo Pietro, Iaccio Pasquale, *L'immagine riflessa*, Napoli, Liguori editore, 1998.
- Cavell Stanley, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi, 1999.
- Charnitzky Jürgen, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Chiti Roberto, Lancia Enrico, *Dizionario del cinema italiano. Vol. 1. I film dal 1930 al 1944*, Roma, Gremese, 1993.
- Colombo Fausto, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.
- Colombo Fausto, Eugeni Ruggero (a cura di), *Il prodotto culturale*, Urbino, Arti Grafiche Editoriali, 2003.
- Corsi Barbara e Leoni Diego (a cura di), *Metafore d'infanzia. Il bambino nel cinema italiano*, Rovereto, Edizioni Osiride, 1993.

Corsi Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

Costa Antonio, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002.

Cosulich Callisto (a cura di), *Giuseppe De Santis. Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, Roma, Bulzoni, 1982.

Cosulich Callisto, *I film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese, 1985.

Dau Novelli Cecilia, *Famiglia e modernizzazione in Italia tra le due guerre*, Roma, Studium, 1994.

De Berti Raffaele, Mosconi Elena (a cura di), *Cinepopolare, Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», XX, 4, Ottobre-Dicembre 1998.

De Berti Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

De Berti Raffaele, *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta. Un genere a confronto la commedia*, Milano, Cuem, 2004.

De Berti Raffaele (a cura di), *Sophisticated Comedy e Cinema Déco. Un genere e due declinazioni: Hollywood e l'Italia degli anni Trenta*, Milano, Cuem, 2007.

De Berti Raffaele, Piazzoni Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra Fascismo e guerra*, Quaderni di Acme, Milano, Monduzzi Editoriale, 2009.

De Donato Gigliola, Gazzola Stacchini Vanna, (a cura di), *I best seller del ventennio. Il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

De Felice Renzo, *Mussolini il fascista, vol. I. La conquista del potere, 1921-1925*, Torino, Einaudi, 1966.

De Felice Renzo, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*, vol. II, Torino, Einaudi, 1974.

De Giorgio Michela, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

De Giusti Luciano, Giuliani Luca (a cura di), *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophüls*, Milano, Editrice Il Castoro, 2003.

De Giusti Luciano, *Giacomo Gentilomo, cineasta popolare*, Torino, Kaplan, 2008.

De Grazia Victoria, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

- De Grazia Victoria, *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993.
- De Grazia Victoria, Luzzatto Sergio (a cura di), *Dizionario del fascismo*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002.
- Della Casa Stefano, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- De Luna Giovanni, *Donne in oggetto. L'antifascismo nella società italiana 1922-1939*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- De Nicola Francesco, Pier Antonio Zannoni, *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Denis Maria, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del 1943*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.
- De Santi Gualtiero, De Sica Manuel, *I bambini ci guardano*, Roma, Editoriale Pantheon, 1999.
- De Santi Gualtiero, De Sica Manuel (a cura di), *Lohengrin di Nunzio Malasomma*, Roma, Associazione Amici di Vittorio De Sica, s.l., 2000.
- De Santi Gualtiero, Manuel De Sica (a cura di), *Vittorio De Sica. Testimonianze, interventi, sceneggiature*, Milano, Il Castoro Cinema, 2003.
- Dittrich-Johansen Helga, *Le «militi dell'idea». Storia delle organizzazioni femminili del Partito Nazionale Fascista*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002.
- Doane Mary Ann, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- Doane Mary Ann, *Donne fatali. Cinema, Femminismo, Psicoanalisi*, Parma, Pratiche editrice, 1995.
- Dogliani Patrizia, *L'Italia fascista (1922-1940)*, Milano, Sansoni, 1999.
- Dogliani Patrizia, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Torino, UTET, 2008.
- Dyer Richard, *Star*, Torino, Edizioni Kaplan, 1998.
- Eugeni Ruggero, *Film, Sapere, Società*, Milano, Vita & Pensiero, 1999.
- Faccioli Alessandro (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Faldini Franca, Fofi Goffredo, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979.



Fanara Giulia, Giovannelli Federica (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2004.

Fanchi Mariagrazia, Mosconi Elena (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia (1930-1960)*, Venezia-Roma, Edizioni di Bianco & Nero, 2002.

Farassino Alberto, *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Torino, EDT, 1989.

Farassino Alberto (a cura di), *Mario Camerini*, Editions du Festival international du film de Locarno, Locarno, Editions Yellow Now, 1992.

Farinelli Giuseppe, *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, Editrice La Scuola, 1980.

Fasan Erika, *Dal Veneto minore ai fasti imperiali: il documentario italiano tra realismo e propaganda (1925-1945)*, Tesi di dottorato discussa all'Università di Padova nell'anno accademico 2008-2009, supervisore prof. Gian Piero Brunetta.

Fernandez Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1969.

Ferro Marc, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Fink Guido, *Ernst Lubitsch*, Milano, Editrice Il Castoro, 1997.

Fischer Lucy, *Designing Women. Cinema, Art Deco and the Female Form*, New York, Columbia University Press, 2003.

Forgacs David, *Rethinking Italian Fascism. Capitalism, Populism and Culture*, London, Lawrence and Wishart, 1986.

Forgacs David, Gundle Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Freddi Luigi, *Il cinema*, 2 voll., Roma, L'Arnia, 1949<sup>1</sup>.

Freddi Luigi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Gremese, 1994.

Friedberg Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993.

Furno Mariella, Renzi Renzo (a cura di), *Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943*, Quaderni della Cineteca del Comune di Bologna n. 5, Bologna, Edizioni della Tipografia Compositori, 1984.

Genovese Nino (a cura di), *Barbaro e Chiarini. I teorici del cinema dietro la macchina da presa*, Messina, Edizioni De Spectaculis, 1988.

Gerosa Guido, *Da Giarabub a Salò. Il cinema italiano durante la guerra*, Milano, Edizioni di Cinema Nuovo, 1963.

Giacovelli Enrico, *La commedia del desiderio: il linguaggio, i miti, i meccanismi comici, i luoghi comuni, i misteri, i personaggi, la filosofia della commedia sofisticata americana 1930-1945*, Roma, Gremese, 1991.

Gili Jean A., *Stato fascista e cinematografia*, Roma, Bulzoni, 1981.

Gledhill Christine, *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, British Film Institute, 1987.

Gnoli Sofia, *La donna l'eleganza il fascismo. La moda italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*, Catania, Edizioni del Prisma, 2000.

Gori Gianfranco Miro, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

Gori Gianfranco Miro, *Patria Diva: la storia d'Italia nei film del Ventennio*, Firenze, La casa Usher, 1988.

Gori Gianfranco Miro (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, 1994.

Governi Giancarlo, *Vittorio De Sica. Parlami d'amore Mariù*, Roma, Gremese, 1993.

Grande Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca : la società della commedia nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1986.

Grande Maurizio, *Il cinema di Saturno*, Roma, Bulzoni, 1992.

Grande Maurizio, *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni, 2003.

Grmeck Germani Sergio, *Mario Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

Grmeck Germani Sergio, Martinelli Vittorio, *Il cinema di Augusto Genina*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989.

Groppali Enrico (a cura di), *Max Ophuls. Gioco la vita*, Milano, Bompiani, 1997.

Gundle Stephen, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Hay James, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Bloomington and Indianapolis, Indianapolis University Press, 1987.

Hochkofler Matilde, *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*, Roma, Bulzoni, 2005.

Iaccio Pasquale (a cura di), *Il cinema di Carmine Gallone*, Napoli, Liguori editore, 2003.

Innocenti Marco, *Come eravamo negli anni Trenta. Parlami d'amore Mariù*, Milano, Mursia, 1998.

- Isidori Frasca Rosella, ... *e il duce le volle sportive*, Bologna, Pàtron Editore, 1983.
- Jacobs Lea, *The Wages of Sin. Censorship and Fallen Woman Film (1928-1942)*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995.
- Jandelli Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Kezich Tullio (a cura di), *Cinecittà anni Trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Lanaro Silvio, *Storia dell'Italia Repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Lancia Enrico, Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. Le attrici dal 1930 ai nostri giorni*, Roma, Gremese, 2003.
- Landy Marcia, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- Landy Marcia, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, Albany, State of New York University Press, 1998.
- Landy Marcia, *Italian Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Landy Marcia, *Stardom, Italian Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- Laura Ernesto G., Caldiron Orio (a cura di), *Cinema italiano degli anni Quaranta: tra continuità e rottura*, Roma, Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia, 1978.
- Laura Ernesto G., *L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella repubblica di Salò (1943-1945)*, Roma, A.N.C.C.I., 1986.
- Laura Ernesto G., *Alida Valli*, Roma, Gremese, 1979.
- Lawson Lucas Ann, *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgari*, Firenze, Leo Olschki, 2000.
- Livolsi Marino (a cura di), *Schermi e ombre. Gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Lizzani Carlo, *Il cinema italiano*, Firenze, Parenti, 1953.
- Loffredo Ferdinando, *La politica della famiglia*, Milano, Bompiani, 1938.
- Ludvig Emil, *Colloqui con Mussolini*, Verona, Mondadori, 1932.
- Lughi Paolo (a cura di), *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*, Trieste, Società Editoriale Libreria, 1990.

Macciocchi Antonietta, *La donna "nera". "Consenso" femminile e fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1976.

Malavasi Luca, *Mario Soldati*, Milano, Editrice Il Castoro Cinema, 2006.

Mancini Michele, *Max Ophüls*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Marcarini Elena (a cura di), *Filippo Sacchi. Al cinema negli anni Trenta*, Milano, Franco Angeli, 2000.

Martini Andrea (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992.

Masi Stefano, Lancia Enrico, *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994.

Meldini Piero, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.

Messina Nunzia, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Roma, Ellemme, 1987.

Micciché Lino (a cura di), *Giacomo De Benedetti. Al cinema*, Venezia, Marsilio, 1983.

Micciché Lino, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990.

Micciché Lino (a cura di), *De Sica autore, regista, attore*, Venezia, Marsilio, 1992.

Micciché Lino (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1999.

Micciché Lino (a cura di), *Sciuscià di Vittorio De Sica*, Torino, Lindau, 1994.

Micheli Sergio, *Gli uomini, che mascalzoni! ... Un film del 1932 di Mario Camerini*, Siena, Aymarà edizioni, 2007.

Mida Massimo, Quaglietti Lorenzo, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Bari, Laterza, 1980.

Mondello Elisabetta, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Morin Edgar, *Le Star*, Milano, Edizioni Olivares, 1995.

Morreale Emiliano (a cura di), *Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Museo Nazionale del cinema, Milano, Il Castoro, 2007.

Morreale Emiliano, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Recco-Genova, Le Mani, 2006.

Morreale Emiliano (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, Roma, Donzelli editore, 2009.

Morreale Emiliano, *Così piangevano. Il cinema mèlo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli editore, 2011.

Moscato Italo, *Clara Calamai: l'ossessione di essere diva*, Venezia, Marsilio, 1996.

Moscato Italo, *Gioco perverso. La vera storia di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida tra Cinecittà e guerra civile*, Torino, Lindau, 2007.

Mosconi Elena (a cura di), *Isa Miranda. Light from a Star*, Cremona, Persico edizioni, 2003.

Mosconi Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

Muscio Giuliana, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Roma, Bulzoni, 2004.

Nowell-Smith Geoffrey, *Luchino Visconti*, London, British Film Institute, 1967.

Ortoleva Peppino, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.

Ottai Antonella, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 2010.

Parigi Stefania (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Quaderno informativo V, Pesaro 11-19 giugno 1991, Roma, Futuragrafica, 1991.

Pasinetti Francesco, *Storia del cinema italiano*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939.

Pecori Franco, *Vittorio De Sica*, Roma, La Nuova Italia, 1980.

Pedio Alessia, *La cultura del totalitarismo imperfetto*, Milano, Unicopli, 2000.

Pedullà Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Pellizzari Lorenzo, Valentinetti M. Claudio, *Il romanzo di Alida Valli*, Garzanti, Milano, 1995.

Pesce Sara (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Recco-Genova, Le Mani, 2007.

Pesce Sara, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Recco- Genova, Le Mani, 2008.

Pickering-Iazzi Robin (a cura di), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995.

Pinkus Karen, *Bodily Regimes. Italian Advertising under Fascism*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995.

Pistagnesi Patrizia, Aprà Adriano, Menon Gianni, *Il Melodrama italiano nel Cinema italiano*, Incontri Cinematografici – Monticelli Terme 25-31 marzo 1977, Parma, Grafiche STEP cooperativa, 1977.

Pitassio Francesco, *Attore/Divo*, Milano, Editrice Il Castoro, 2003.

Pravadelli Veronica (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di B&N, vol. 2, Venezia, Marsilio, 2000.

Pravadelli Veronica, *La grande Hollywood. Stile di vita e regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.

Prono Franco, Della Casa Stefano, *Contessa di Parma. La Modernità a Torino negli anni Trenta*, Roma, Fondazione Archivi del '900, 2006.

Prudenzi Angela, *Raffaello Matarazzo*, Roma, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Roma, 1991.

Puig Manuel, *Gli occhi di Greta Garbo*, Milano, Leonardo, 1991.

Pullini Giorgio, *Teatro italiano fra due secoli (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958.

Quaglietti Lorenzo (a cura di), *Umberto Barbaro. Servitù e grandezza del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1962.

Redi Riccardo (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio, 1979.

Redi Riccardo, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, Editore, 2009.

Reich Jacqueline, Garofalo Piero (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

Renzi Renzo, *Visconti segreto*, Roma, Laterza, 1994.

Ricci Ivana, *Senza camelia. Percorsi femminili nella storia*, Ravenna, Longo, 1992.

Ricci Steven, *Cinema & Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley – Los Angeles- London, University of California Press, 2008.

Roccella Eugenia, *La letteratura rosa*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

Rondolino Gianni (a cura di), *Mario Gromo. Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931-43*, Torino, La Stampa editrice, 1992.

Rondolino Gianni, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003.

Rosen Marjorie, *La donna e il cinema. Miti e falsi miti di Hollywood*, Milano, dall'Oglio, 1979.

- Rosselli Alessandro, *Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano 1925-1945*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- Ruffin Valentina, D'Agostino Patrizia, *Dialoghi di regime*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Salaris Claudia, *Le futuriste*, Milano, Edizioni delle Donne, 1982.
- Sapori Alvise, *Star: dive, divi, divismo nella Hollywood degli anni '30*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Savio Francesco, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972.
- Savio Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.
- Savio Francesco, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1979.
- Scorrano Luigi, *Il polso del presente. Poesia, narrativa e teatro di Cesare Giulio Viola*, Modena, Mucchi Editore, 1996.
- Scaglione Massimo ( a cura di), *Attorno a Addio giovinezza*, Asti, Edizioni Astifest, 1999.
- Scaglione Massimo, *Le dive del ventennio. Ingenue, maliziose, fatali o popolane ma soprattutto ... italiane*, Torino, Lindau, 2003.
- Sciolla Loredana, *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Silvi Lilia, *Una diva racconta se stessa e il suo cinema*, Firenze, Edizioni Aida, 2005.
- Simmel Georg, *La moda*, Milano, SE, 1996.
- Soldati Mario, *America primo amore*, Milano, Garzanti, 1956.
- Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il cinema di Max Ophüls*, Incontri cinematografici Monticelli Terme, Parma, Grafiche Step, 1978.
- Sperenzi Mario (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti*, Atti del convegno di studi, Fiesole 27-29 giugno 1966, Firenze, A. Linari, 1969.
- Spinazzola Vittorio (a cura di), *Il successo letterario*, Milano, Edizioni Unicopli, 1985.
- Stacey Jackie, *Star Gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*, New York, Routledge, 1994.
- Tarquini Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Tellini Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, Marsilio, 1966.

Tinazzi Giorgio, *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2010.

Trasatti Sergio, *Renato Castellani*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

Valentini Paola, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Vàrady Emerico, *Teatro ungherese*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1956.

Verdone Luca, *I film di Alessandro Blasetti*, Roma, Gremese editore, 1989.

Verdone Mario (a cura di), *La moda e il costume nel film*, Quaderni della Mostra Internazionale Cinematografica di Venezia, Roma, Bianco e Nero editore, 1950.

Zagarrio Vito (a cura di), *Dietro lo schermo*, Venezia, Marsilio, 1988.

Zagarrio Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli e immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.

Zagarrio Vito, *L'immagine del Fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009.

Zagarrio Vito, *Frank Capra. Il cinema americano tra sogno e incubo*, Venezia, Marsilio, 2009.

Wanrooij Bruno P.F., *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990.

White Susan M., *The Cinema of Max Ophuls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York, Columbia University Press, 1995.

## **Saggi e articoli in rivista o volume**

Allen Jeanne, *The Film Viewer as Consumer*, «Quarterly Review of Film Studies», vol. 5, n. 4, fall 1980, pp. 481-499.

Aprà Adriano, *Mario Camerini: dalla realtà alla metafora*, in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 225-235.



Aprà Adriano, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 103-119.

Aprà Adriano, *T'amerò sempre (1933-1943) di Mario Camerini: versioni a confronto*, «Cabiria», Ciemme nuova serie, n. 167, Gennaio-Aprile 2011, pp. 54-66.

Argentieri Mino, *Gli anni della guerra: I «formalisti italiani» (1)*, in «Cinemasessanta», n. 5, 147, settembre-ottobre 1982, pp. 26-37.

Argentieri Mino, *Gli anni della guerra: I «formalisti italiani» (2)*, in «Cinemasessanta», n. 6, 148, novembre-dicembre 1982, pp. 20-23.

Argentieri Mino, *Gli anni della guerra: I «formalisti italiani» (3)*, in «Cinemasessanta», n. 1, 149, gennaio-febbraio 1983, pp. 27-31.

Argentieri Mino, *Prima, attraverso e oltre il neorealismo*, «Bianco & Nero», 6, 2000, pp. 68-80.

Barrera Giulia, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, «Storia e memoria», Genova, Istituto Ligure per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, luglio 2007, pp. 31-49.

Bolzonì Francesco, *Mario Soldati*, «Centrofilm», III, 20, aprile 1961, pp. 3-14.

Bolzonì Francesco, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in «Bianco e Nero», A. XLIX, n. 3, luglio-settembre 1988, pp. 7-41.

Bolzonì Francesco, *La commedia, genere principe*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 204-211.

Bonizza Giordani Aragno, *La moda italiana tra le due guerre*, in AA.VV., *L'Economia italiana tra le due guerre 1919-1939*, Comune di Roma, Ipsoa, 1984, pp. 350-367.

Brunetta Gian Piero, *La cinematografia come industria*, in AA.VV., *L'Economia italiana tra le due guerre 1919-1939*, Comune di Roma, Ipsoa, 1984, pp. 241-256.

Brunetta Gian Piero, *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 781-844.

Bruni David, *Aldo De Benedetti: «maestro delle sceneggiature»*, in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 443-449.

Bruni David, *La modernizzazione della "scena". Il cinema di Aldo De Benedetti negli anni Trenta*, in Raffaele De Berti, Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 297-313.

Bruni David, *Alessandro Blasetti, un professionista della regia*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 152-162.

Caldiron Orio, *Cinema all'antica italiana*, in ID (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 193-213.

Caldiron Orio, *Il dibattito critico sui generi*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 187-203.

Caldiron Orio, *Il melò tra vecchio e nuovo*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 232-243.

Caldwell Lesley, *Reproducers of the Nation: Women and the Family in Fascist Policy*, in David Forgacs (a cura di), *Rethinking Italian Fascism. Capitalism, Populism and Culture*, pp. 110-141.

Calendoli Giovanni, *Italia*, in AA.VV., *Venti anni di cinema a Venezia*, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 75-99.

Cardone Lucia, *Rosa oscuro. Modelli femminili nel mélo matarazziano*, «Cinegrafie», Vol. 20, 2007, pp. 41-53.

Coletti Maria, *Il cinema coloniale tra propaganda e melò*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia, 2006, pp. 354-362.

Comand Mariapia, *Lacrime italiane*, in in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 346-353.

Comuzio Ermanno, *Risate di regime nell'Italia degli anni '30-'40*, «Cineforum», 31, 7/8, luglio/agosto 1991, pp. 16-19.

Costa Antonio, *Soldati, Puig e il volto «pieno di mistero» di Isa Miranda*, in AA.VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Torino, Lindau, 1991, pp. 163-168.

Dau Novelli Cecilia, *Le donne e l'Impero*, in Bianca Maria Carcangiu e Tekeste Negash (a cura di), *L'Africa Orientale italiana nel dibattito storico contemporaneo*, Roma, Carocci, 2007, pp. 15-28.

De Berti Raffaele, *Film e cineromanzi*, in «Comunicazioni sociali», anno XX, ottobre-dicembre 1998, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 615-631.

De Berti Raffaele, *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», LXV, n. 548-1, gennaio-aprile, 2004, pp. 105-130.

De Berti Raffaele, *Un melodramma della modernità: 'I bambini ci guardano' di Vittorio De Sica*, «Materiali di Estetica», 10, Milano, Cuem, 2004, pp. 155-163.

De Berti Raffaele, *I rotocalchi illustrati*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V - 1934/1939, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia, 2006, pp. 512-520.

De Berti Raffaele, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 2, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Roma, EdS, 2006, pp. 79-100.

De Grazia Victoria, *La nazionalizzazione delle donne. Modelli di regime e cultura commerciale nell'Italia fascista*, in «Memoria», 33, 3, 1991, pp. 95-111.

De Luna Giovanni, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 13-66.

De Santi Pier Marco, *... e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, 5 voll., Torino 1999, I, pp. 429-483.

De Tassis Piera, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*, «Memoria», 6, 1982, pp. 24-31.

Diez Gasca Maria, *La professione di madre*, «Difesa sociale», 16, 8, agosto 1937, pp. 1117-25.

Dittrich-Johansen Helga, *La «donna nuova» di Mussolini tra evasione e consumismo*, «Studi storici», anno 36, 3, luglio-settembre 1995, Roma, Edizioni Dedalo, pp. 811-843.

Dittrich-Johansen Helga, *Dal privato al pubblico: maternità e lavoro nelle riviste femminili dell'epoca fascista*, «Studi storici», anno 35, 1, gennaio-marzo 1994, pp. 207-243.

Fanchi Mariagrazia, *I generi: identità, trasformazioni e pratiche di consumo*, in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 277-293.

Fanchi Mariagrazia, *Spettorialità femminile. Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in «La Valle dell'Eden», IX, 19, luglio-dicembre 2007, Carocci editore, Roma, pp. 183-193.

Fink Guido, *Sopra l'automobile, una carrozza: «Dora Nelson» e «Quartieri alti»*, in AA.VV., *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Torino, Lindau, 1991, pp. 181-187.

Forgacs David, *Sex in the Cinema: Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 171.

Fraddosio Maria, *Le donne e il fascismo. Ricerche e problemi di interpretazione*, «Storia contemporanea», XVII, 1, febbraio 1986, pp. 95-135.

Gallucci Carole C., *Alba De Céspedes "There's No Turning Back: Challenging the New Woman's Future"*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, pp. 200-219.

Garofalo Piero, *Seeing Red: The Soviet Influence on Italian Cinema in the Thirties*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 223-249.

Gili Jean A., *La naissance d'un cinéaste*, «Bianco e Nero», XXXVI, 9, 12 settembre-dicembre 1975, pp. 50-65.

Gnecchi Ruscone Alessandra, *La moda italiana dalla crisi alla guerra*, in AA.VV., *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano, Mazzotta, 1983, pp. 339-358.

Goimard Jacques, *La parola e la cosa*, in Giacinto Spagnoletti, *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Torino, Lindau, 1999, pp. 9-94.

Gori Gianfranco Miro, *Il cinema come «strumento» della storia immediata. Passato e presente nei film storici del periodo fascista*, «Cineforum», 31, 11, novembre 1991, pp. 29-32.

Grignaffini Giovanna, «Pasinetti "minore"», in Ierace Ilario, Giovanna Grignaffini (a cura di), *L'arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 23-39.

Grignaffini Giovanna, *Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in ID, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2002, pp. 239-255.

Guidorizzi Ernesto, «Piccolo mondo antico» da Antonio Fogazzaro a Mario Soldati, in Bandini Ferdinando, Finotti Fabio (a cura di), *Antonio Fogazzaro. Le opere, i tempi*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Vicenza, 27-28-29 aprile 1992, pp. 449-452.

Gundle Stephen, *L'età d'oro dello Star System*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, 5 voll., Torino 1999, II, tomo I, pp. 695-744.

Haralovich Mary Beth, *The Proletarian Woman's Film of the 1930s: Contending With Censorship and Entertainment*, «Screen», vol. 31, n. 2, summer 1990, pp. 172-187.

Ierace Ilario, «L'Arcangelo», in Ierace Ilario, Giovanna Grignaffini (a cura di), *L'arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 14-22.

Laura G. Ernesto, *La commedia e il comico*, in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 312-334.

Laura G. Ernesto, *Alida Valli anni '40: da "fidanzata d'Italia" ad attrice*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 285-293.

Montanaro Carlo, «*Francesco Pasinetti*», in Giovanni Di Stefano e Leopoldo Pietragnoli (a cura di), *Profili veneziani del Novecento*, Venezia, Supernova, 1999, pp. 48-77.

Mosconi Elena, *Figure femminili tra cinema ed editoria popolare*, in «Comunicazioni sociali», anno XX, ottobre-dicembre 1998, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 634-651.

Mosconi Elena, *Cinevita: la costruzione del popolare*, «Bianco e Nero», LXV, 548-1, gennaio-aprile, 2004, pp. 35-47.

Mosconi Elena, *Goffredo Alessandrini*, Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, 1934/1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 236-244.

Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, trad. it., *Piacere visivo e cinema narrativo*, in “nuova dwf”, 8, luglio 1978, pp. 26-41.

Muscio Giuliana, *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali negli anni trenta*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, tomo primo, Torino, Einaudi, 1999, pp. 583-638.

Nowell-Smith Geoffrey, *The Italian Cinema under Fascism*, in David Forgacs (a cura di), *Rethinking Italian Fascism. Capitalism, Populism and Culture*, pp. 142-161.

Ojetti Paola, *Cinematografo*, in «Almanacco della donna italiana», XVII, Marzocco, Firenze, 1941, pp. 217-233.

Ojetti Paola, *Il cinematografo in prima linea*, in «Almanacco della donna italiana», XIX, Marzocco, Firenze, 1941, pp. 215-219.

Orlando Ruggero, *Le artiste italiane del cinema*, in «Almanacco della donna italiana», XV, Bemporad, Firenze, 1934, pp. 83-102.

Pellizzari Lorenzo, *Il divismo negli anni trenta. Il dominio della forma*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino 1999, I, pp. 675-697.

Pickering-Iazzi Robin, *Ways of Looking in Black and White: Female Spectatorship and the Miscege-national Body in “Sotto la croce del Sud”*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 194-219.

Pistagnesi Patrizia, *Le attrici e i modelli femminili*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 245-263.

Pitassio Francesco, *Divi in uniforme. Melodramma e divismo nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita*, Recco-Genova, Le Mani, 2007, pp. 39-48.

Quaresima Leonardo, *Melodramma*, in «Cinema & Cinema», IX, 30, gennaio-marzo 1982, pp. 47-53.

Quaresima Leonardo, *La voce dello spettatore*, «Bianco e Nero», LXV, n. 548-1, gennaio-aprile, 2004, pp. 15-27.

Re Lucia, *Fascist Theories of "Woman" and the Construction of Gender*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, pp. 76-99.

Reich Jacqueline, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in Pickering-Iazzi Robin (a cura di), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, pp. 220-251.

Reich Jacqueline, *Consuming Ideologies: Fascism, Commodification, and Female Subjectivity in Mario Camerini's Grandi magazzini*, «Annali d'Italianistica», Chapel Hill, North Carolina, Edited by S. Dombroski and Dino S. Cervigni, vol. 16, 1998.

Reich Jacqueline, *Fear of Filming: Alba De Céspedes and the 1943 Film Adaptation of "Nessuno torna indietro"*, in Gallucci Carole and Neremberg Ellen, *Writing Beyond Fascism*, Danvers, Associated University Press, 2000, pp. 132-153.

Quargnolo Mario, *"Etica" e no nel cinema del ventennio*, «Bianco e Nero», XX, 4, aprile 1959, pp.3-18.

Rositi Franco, *Personalità e divismo in Italia durante il periodo fascista*, in «Ikon, Revue Internationale de filmologie», Tome XVII, 62, Juillet – Septembre 1967, pp. 9-48.

Sarris Andrew, *La signora di tutti*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema di Max Ophüls*, Parma, Incontri cinematografici di Monticelli Terme, 1978, pp. 74-77.

Scaglione Massimo, *L'opera di F. M. Poggioli*, in «Bianco e Nero», XVI, 3, marzo 1955, pp. 20-29.

Santarelli Enzo, *Il fascismo e le ideologie antifemministe*, «Problemi del socialismo», n. 4, 1976, 1976, pp. 75-106.

Scagnetti Aldo, *Femmine vecchie e donne nuove*, «L'Eco del Cinema», V, 85, 30 novembre 1954, pp. 8-12.

Spackman Barbara, *Fascist Women and the Rhetoric of Virility*, in Robin Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention, Women, Italian Fascism and Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, pp. 100-120.

Spackman Barbara, *Shopping for Autarchy: Fascism and Reproductive Fantasy in Mario Camerini's "Grandi magazzini"*, in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-Viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 276-292.

Tellini Gino, *L'avventura di Malombra*, in ID (a cura di), *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 15-80.

Tognolotti Chiara, "Signore di casa" e "signore di tutti": ritratti al femminile nella commedia degli anni trenta, in «Comunicazioni sociali», XXIX, maggio-agosto 2007, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 223-227.

Torri Bruno, *Il caso «Osessione»*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 176-184.

Valentini Paola, *La voce e il volto: scambi e contraffazioni in "La signora di tutti"*, in De Giusti Luciano, Giuliani Luca (a cura di), *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophüls*, Milano, Editrice Il Castoro, 2003, pp. 55-66.

Valentini Paola, *Il cinema e la rivista radiofonica negli anni Trenta*, in ID, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita & Pensiero, 2002, pp. 57-86.

Ventavoli Bruno (a cura di), *Storia della letteratura ungherese*, Torino, Lindau, II vol., 2002, pp. 7-120.

Viviani Christian, *Le petit monde noir et rose de Mario Camerini*, «Positif», n. 301, marzo 1986, pp. 12-22.

Viviani Christian, *Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-39*, in Gledhill Christine, *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, British Film Institute, 1987, pp. 83-99.

Zagarrio Vito, *Gli anni '30 e i conflitti della modernità*, in «Bianco & Nero», 6, 2000, pp. 47-67.

Zagarrio Vito, *La maturazione di De Sica*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VI, 1940/1944, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 163-175.

Wanrooij Bruno P.F., *Il "casto talamo". Il dibattito sulla morale sessuale nel ventennio fascista*, in *Cultura e società negli anni del fascismo*, Milano, Cordani Editore, 1987, pp. 533-561.

Wanrooij Bruno P.F., *Mobilizzazione, Modernizzazione, Tradizione*, in Sabbatucci Giovanni, Vidotto Vittorio (a cura di), *Storia d'Italia. Guerre e fascismo (1914-1943)*, vol. 4, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 379-439.

Williams Linda, 'Something Else Besides a Mother'. *Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, in Gledhill Christine, *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, British Film Institute, 1987, pp. 299-325.

## Romanzi e racconti

- Capuana Luigi, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Oscar Mondadori, 1991.  
Dandolo Milli, *È caduta una donna*, Milano, Garzanti, 1944.  
Dandolo Milli, *La fuggitiva*, Milano, Rizzoli, 1951.  
De Céspedes Alba, *Nessuno torna indietro*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1938.  
Fogazzaro Antonio, *Piccolo mondo antico*, Milano, Mursia, 1983.  
Fogazzaro Antonio, *Malombra*, Milano, Oscar Mondadori, 2011.  
Gotta Salvator, *La signora di tutti*, Milano, A.P.E., 1952.  
Gotta Salvator, *I giganti innamorati*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1964.  
Koch Henny, *Il birichino di papà* (traduzione di Maria Campanari), Milano, Vallardi, 1963.  
Peverelli Luciana, *Violette nei capelli*, Milano, Rizzoli, 1941.  
Rovetta Gerolamo, *Mater dolorosa*, Milano, Baldini & Castoldi, 1924.  
Serao Matilde, *O Giovannino o morte in All'erta, Sentinella!*, Milano, Baldini & Castoldi, 1914.  
Steno Flavia, *Sissignora*, Milano, Sonzogno, 1942.  
Zuccoli Luciano, *La freccia nel fianco*, Roma, Gherardo Casini Edizioni Periodiche, 1965.

## Opere teatrali

- Camasio Sandro, Nino Oxilia, *Addio giovinezza!*, Milano, Casa editrice Bietti, 1942.  
De Benedetti Aldo, Guglielmo Zorzi, *La dama bianca*, Firenze, Casa editrice Nemi, 1935.  
De Benedetti Aldo, *Due dozzine di rose scarlatte*, «Il Dramma», XII, 234, 15 maggio 1936.  
De Benedetti Aldo, *Trenta secondi d'amore*, «Il Dramma», XIII, 272, 15 dicembre 1937.  
De Benedetti Aldo, *Non ti conosco più*, in Fiocco Achille, Perrini Alberto (a cura di), *Aldo De Benedetti. Teatro*, Milano, Edizioni del Borghese, 1974, pp. 71-111.  
De Stefani Alessandro, *Dopo divorzieremo*, «Il Dramma», XIV, 296, 15 dicembre 1938.  
Niccodemi Dario, *Scàmpolo*, Milano, Fratelli Treves, 1916.  
Niccodemi Dario, *La maestrina*, Milano, Fratelli Treves, 1918.  
Giacometti Paolo, *La morte civile*, Napoli, Pironti editore, 1910.  
Herczeg Ferenc, *L'ultimo ballo*, «Scenario», XXI, 9, 15 settembre 1939.